

Первобытное искусство

Происхождение искусства

Н.Дмитриев

Искусство как особая область человеческой деятельности, со своими самостоятельными задачами, особенными качествами, обслуживаемая профессионалами-художниками, стало возможным только на основе разделения труда. Энгельс говорит об этом: "...создание искусств и наук - все это было возможно лишь при помощи усиленного разделения труда, имевшего своей основой крупное разделение труда между массой, занятой простым физическим трудом, и немногими привилегированными, которые руководят работами, занимаются торговлей, государственными делами, а позднее также наукой и искусством. Простейшей, совершенно стихийно сложившейся формой этого разделения труда и было именно рабство" (*Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, 1951, стр. 170*).

Но так как художественная деятельность есть своеобразная форма познания и творческого труда, то истоки ее гораздо более древни, поскольку люди трудились и в процессе этого труда познавали окружающий мир еще задолго до разделения общества на классы. Археологические открытия за последние сто лет обнаружили многочисленные произведения изобразительного творчества первобытного человека, давность которых исчисляется десятками тысяч лет. Это - наскальные росписи; статуэтки из камня и кости; изображения и орнаментальные узоры, вырезанные на кусках оленьих рогов или на каменных плитах. Они найдены и в Европе, и в Азии, и в Африке. Это произведения, появившиеся задолго до того, как могло возникнуть сознательное представление о художественном творчестве. Очень многие из них, воспроизводящие главным образом фигуры животных - оленей, бизонов, диких коней, мамонтов, — так жизненны, так экспрессивны и верны натуре, что не только являются драгоценными историческими памятниками, но и сохраняют свою художественную силу до наших дней.

Вещественный, предметный характер произведений изобразительного творчества определяет особо благоприятные условия для исследователя происхождения изобразительного искусства по сравнению, с историками, изучающими происхождение других видов искусств. Если о начальных стадиях эпоса, музыки, танца приходится судить главным образом по косвенным данным и по аналогии с творчеством современных племен, находящихся на ранних стадиях общественного развития (аналогия весьма относительная, на которую можно опираться лишь с большой осторожностью), то детство живописи, скульптуры и графики встает перед нами воочию.

Оно не совпадает с детством человеческого общества, то есть древнейшими эпохами его становления. По данным современной науки, процесс очеловечения обезьяноподобных предков человека начался еще до первого оледенения четвертичной эпохи и, следовательно, «возраст» человечества равняется приблизительно миллиону лет. Первые же следы первобытного искусства относятся к эпохе верхнего (позднего) палеолита, начавшейся примерно за несколько десятков тысячелетий до н.э. так называемое ориньякское время(*Шелльский, ашэльский, мустьерский, ориньякский, солютрейский, мадленский этапы древнекаменного века (палеолита)* называются

так по местам первых находок.) Это было время уже сравнительной зрелости первобытно-общинного строя: человек этой эпохи по своей физической конституции ничем не отличался от современного человека, он уже владел речью и умел выделять довольно сложные орудия из камня, кости и рога. Он вел коллективную охоту на крупного зверя с помощью копья и дротиков. Роды объединились в племена, возникал матриархат.

Должно было пройти свыше 900 тысяч лет, отделяющих древнейших людей от человека современного типа, прежде чем рука и мозг созрели для художественного творчества.

Между тем изготовление примитивных каменных орудий восходит к гораздо более древним временам нижнего и среднего палеолита. Уже синантропы (останки которых были найдены близ Пекина) достигли достаточно высокой ступени в изготовлении каменных орудий и умели пользоваться огнем. Люди более позднего, неандертальского типа обрабатывали орудия более тщательно, принаравливая их к специальным целям. Только благодаря такой «школе», длившейся многие тысячелетия, выработались необходимая гибкость руки, верность глаза и способность обобщать видимое, выделяя в нем самые существенные и характерные черты, — то есть все те качества, которые проявились в замечательных рисунках пещеры Альтамира. Если бы человек не упражнял и не изощрял свою руку, обрабатывая ради добывания пищи такой трудно поддающийся обработке материал, как камень, он не смог бы научиться рисовать: не овладев созданием утилитарных форм, не мог бы создавать форму художественную. Если бы многие и многие поколения не сосредоточивали способность мышления на поимке зверя — основного источника жизни первобытного человека, — им не пришло бы в голову изображать этого зверя.

Итак, во-первых, «труд — старше искусства» (эта мысль была блестяще аргументирована Г. Плехановым в его «Письмах без адреса») и, во-вторых, искусство обязано своим возникновением труду. Но чем же был вызван переход от производства исключительно полезных, практически необходимых орудий труда к производству наряду с ними также и «бесполезных» изображений? Именно этот вопрос больше всего дебатировался и больше всего был запутан буржуазными учеными, стремившимися во что бы то ни стало применить к первобытному искусству тезис И. Канта о «бесцельности», «незаинтересованности», «самоценности» эстетического отношения к миру. Писавшие о первобытном искусстве К. Бюхер, К. Гросс, Э. Гроссе, Люке, Врёйль, В. Гаузенштейн и другие утверждали, что первобытные люди занимались «искусством для искусства», что первым и определяющим стимулом художественного творчества было врожденное человеку стремление к игре.

Теории «игры» в различных их разновидностях базировались на эстетике Канта и Шиллера, согласно которой главным признаком эстетического, художественного переживания является именно стремление к «свободной игре видимостью» — свободной от какой-либо практической цели, от логической и моральной оценки.

«Эстетическое творческое побуждение, — писал Фридрих Шиллер, — незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, веселое царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от

всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле»(*Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, стр. 291.*).

Это основное положение своей эстетики Шиллер применил к вопросу о возникновении искусства (задолго до открытий подлинных памятников палеолитического творчества), полагая, что «веселое царство игры» воздвигается уже на заре человеческого общества: «...теперь древний германец выискивает себе более блестящие звериные шкуры, более великолепные рога, более изящные сосуды, а житель Каледонии отыскивает самые красивые раковины для своих празднеств. Не довольствуясь тем, что в необходимое внесен излишек эстетичного, свободное побуждение к игре, наконец, совершенно порывает с оковами нужды, и красота сама по себе становится объектом стремлений человека. Он украшает себя. Свободное наслаждение зачисляется в его потребности, и бесполезное вскоре становится лучшей долей его радости»(*Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, стр. 289, 290.*). Однако эта точка зрения опровергается фактами.

Прежде всего совершенно невероятно, чтобы пещерные люди, проводившие свои дни в жесточайшей борьбе за существование, беспомощные перед лицом природных сил, противостоявших им как нечто чуждое и непонятное, постоянно страдавшие от необеспеченности источниками питания, могли уделять так много внимания и энергии «свободным наслаждениям». Тем более что «наслаждения» эти были очень трудоемкими: немало труда стоило высекать на камне крупные рельефные изображения, подобные скульптурному фризу в убежище под скалой Лё Рок де Сер (близ Ангулема, Франция). Наконец, многочисленные данные, в том числе данные этнографии, прямо указывают на то, что изображениям (так же как танцам и различного рода драматическим действиям) придавалось какое-то исключительно важное и сугубо практическое значение. С ними были связаны ритуальные обряды, имевшие целью обеспечить успех охоты; возможно, что им приносились жертвы, связанные с культом тотема, то есть зверя — покровителя племени. Сохранились рисунки, воспроизводящие инсценировку охоты, изображения людей в звериных масках, зверей, пронзенных стрелами и истекающих кровью.

Даже татуировка и обычай носить всякого рода украшения вызывались отнюдь не стремлением «к свободной игре видимостью» — они либо диктовались необходимостью устрашать врагов, либо предохраняли кожу от укусов насекомых, либо опять-таки играли роль священных амулетов или свидетельствовали о подвигах охотника, — например, ожерелье из медвежьих зубов могло свидетельствовать о том, что носящий его принимал участие в охоте на медведя. Кроме того, в изображениях на кусках оленьего рога, на небольших плитках следует видеть зачатки пиктографии(*Пиктография - первичная форма письма в виде изображений отдельных предметов.*), то есть средство общения. Плеханов в «Письмах без адреса» приводит рассказ одного путешественника о том, что «однажды он нашел на прибрежном песке одной из бразильских рек нарисованное туземцами изображение рыбы, принадлежавшей к одной из местных пород. Он приказал сопровождавшим его индейцам закинуть сеть, и те вытащили несколько штук рыбы той самой породы, которая изображена на песке. Ясно, что, делая это изображение, туземец хотел довести до сведения своих товарищей, что в данном месте водится такая-то рыба»(*Г. В. Плеханов. Искусство и литература, 1948, стр. 148.*). Очевидно, что таким же образом пользовались письмами рисунками и люди палеолита.

Имеется множество рассказов очевидцев об охотничьих танцах австралийских, африканских и других племен и об обрядах «убивания» нарисованных изображений зверя, причем в этих танцах и обрядах сочетаются элементы магического ритуала с упражнением в соответствующих действиях, то есть со своего рода репетицией, практической подготовкой к охоте. Ряд фактов свидетельствует о том, что и палеолитические изображения служили подобным целям. В пещере Монтеспан во Франции, в области северных Пиренеев были найдены многочисленные глиняные скульптуры зверей — львов, медведей, лошадей, — покрытые следами от ударов копьем, нанесенных, повидимому, во время какой-то магической церемонии(*См. описание, со слов Бегуэна, в книге А. С. Гущина «Происхождение искусства», Л.-М., 1937, стр. 88.*).

Неоспоримость и многочисленность подобных фактов заставили позднейших буржуазных исследователей пересмотреть «теорию игры» и выдвинуть в качестве дополнения к ней «магическую теорию». При этом теория игры не была отброшена: большинство буржуазных ученых продолжали утверждать, что, хотя произведения искусства и использовались как объекты магического действия, все же импульс к их созданию лежал во врожденной склонности к игре, к подражанию, к украшению.

Нужно указать на еще одну разновидность этой теории, утверждающую биологическую врожденность чувства прекрасного, свойственную якобы не только человеку, но и животным. Если идеализм Шиллера трактовал «свободную игру» как божественное свойство человеческого духа - именно человеческого, - то ученые, склонные к вульгарному позитивизму, усматривали это же свойство в мире животных и соответственно связывали истоки искусства с биологическими инстинктами самоукрашения. Основой для такого утверждения послужили некоторые наблюдения и высказывания Дарвина о явлениях полового подбора у животных. Дарвин, отмечая, что у некоторых пород птиц самцы привлекают самок яркостью оперенья, что, например, колибри украшают свои гнезда разноцветными и блестящими предметами и т. д., высказывал предположение, что животным не чужды эстетические эмоции.

Факты, установленные Дарвином и другими естествоиспытателями, сами по себе сомнению не подлежат. Но не подлежит сомнению и то, что выводить отсюда зарождение искусства человеческого общества так же неправомерно, как объяснять, например, причины путешествий и географических открытий, совершаемых людьми, тем инстинктом, который побуждает птиц к их сезонным перелетам. Сознательная деятельность человека противоположна инстинктивной, безотчетной деятельности животных. Известные цветовые, звуковые и другие раздражители действительно оказывают определенное влияние на биологическую сферу животных и, закрепляясь в процессе эволюции, приобретают значение безусловных рефлексов (причем лишь в некоторых, сравнительно редких случаях характер этих раздражителей совпадает с человеческими понятиями о красивом, о гармоничном).

Нельзя отрицать и того, что цвета, линии, так же как звуки и запахи, влияют и на организм человека — одни раздражающим, отталкивающим образом, другие, напротив, укрепляющим и способствующим правильному и активному его функционированию. Это так или иначе учитывается человеком в его художественной деятельности, но никоим образом не лежит в ее

основе. Побуждения, заставлявшие палеолитического человека чертить и высекать на стенах пещер фигуры зверей, конечно, не имеют ничего общего с инстинктивными побуждениями: это сознательный и целеустремленный творческий акт существа, уже давно порвавшего цепи слепого инстинкта и вступившего на путь овладения силами природы, — а следовательно, и осмысления этих сил.

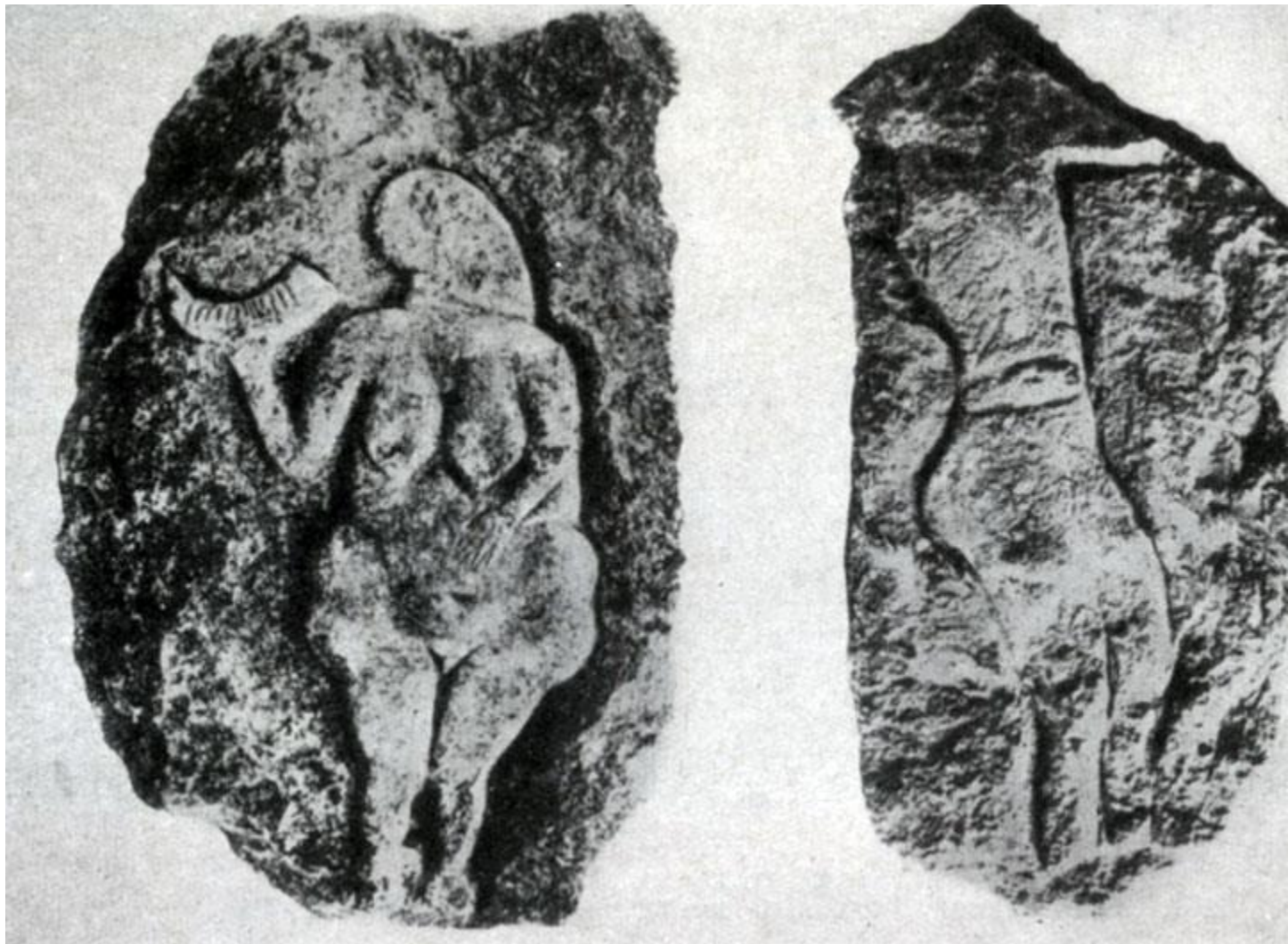
Маркс писал: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника, т. е. идеально. Работник отличается от пчелы не только тем, что изменяет форму того, что дано природой: в том, что дано природой, он осуществляет в то же время и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»(*К. Маркс, Капитал, т. I, 1951, стр. 185.*).

Чтобы быть в состоянии осуществлять сознательную цель, человек должен знать природный объект, с которым он имеет дело, должен постигнуть его закономерные свойства. Способность к знанию тоже появляется не сразу: она принадлежит к тем «дремлющим силам», которые развиваются в человеке в процессе его воздействия на природу. Как проявление этой способности возникает и искусство — возникает как раз тогда, когда самый труд уже отошел от «первых животноеобразных инстинктивных форм труда», «освободился от своей примитивной, инстинктивной формы»(*К. Маркс, Капитал, т. I, 1951, стр. 185.*). Искусство и, в частности, изобразительное искусство у своих истоков было одной из сторон труда, развившегося до определенной ступени сознательности.

Человек рисует зверя: тем самым он синтезирует свои наблюдения над ним; он все более уверенно воспроизводит его фигуру, повадки, движения, различные его состояния. Он формулирует свои знания в этом рисунке и закрепляет их. Одновременно он учится обобщать: в одном изображении оленя передаются особенности, наблюденные у целого ряда оленей. Это уже само по себе дает громадный толчок развитию мышления. Трудно переоценить прогрессивную роль художественного творчества в изменении сознания человека и его отношения к природе. Последняя теперь для него не так уж темна, не так зашифрована — мало-помалу, еще ощупью, он ее изучает.

Таким образом, первобытное изобразительное искусство — это одновременно и зародыши науки, точнее — первобытное знание. Понятно, что на той младенческой, примитивной ступени общественного развития эти формы познания и не могли еще расчлениваться, как они расчленились в позднейшие времена; они сначала выступали слитно. Это еще не было искусство в полном объеме этого понятия и не было знание в собственном смысле слова, а нечто такое, в чем неразъединимо сочетались первичные элементы того и другого.

В этой связи становится объяснимым, почему палеолитическое искусство уделяет так много внимания зверю и сравнительно мало - человеку. Оно направлено прежде всего на познание внешней природы. В то самое время, когда животных уже научились изображать замечательно реально и живо, человеческие фигуры изображаются почти всегда очень примитивно, попросту неумело, - если не считать некоторых редких исключений, как, например, рельефы из Лосселя .



1 6. Женщина с рогом. Охотник. Рельефы из Лосселя (Франция, департамент Дордонь). Известняк. Высота ок. 0,5 м. Верхний палеолит, Ориньякское время.

В палеолитическом искусстве еще нет того преимущественного интереса к миру человеческих взаимоотношений, который отличает искусство, отграничившее свою сферу от сферы науки. По памятникам первобытного искусства (по крайней мере — изобразительного) трудно узнать о жизни родовой общины что-либо помимо ее занятий охотой и связанных с этим магических обрядов; главное же место занимает самый объект охоты - зверь. Именно его изучение представляло главный практический интерес, поскольку он был основным источником существования, — и утилитарно-познавательный подход к занятиям живописью и скульптурой

сказывался в том, что изображали преимущественно животных, причем такие породы, добыча которых была особенно важна и вместе с тем трудна и опасна, а следовательно, требовала особенно тщательного изучения. Птицы, растения изображались редко.

Разумеется, люди палеолитической эпохи не могли еще правильно разбираться как в закономерностях окружающего их природного мира, так и в закономерностях своих собственных действий. Еще не было отчетливого сознания разницы между реальным и кажущимся: увиденное во сне, вероятно, представлялось такой же реальностью, как увиденное наяву. Из всего этого хаоса сказочных представлений возникала первобытная магия, которая была прямым следствием крайней неразвитости, крайней наивности и противоречивости сознания первобытного человека, смешивавшего материальное с духовным, приписывавшего по неведению материальное бытие нематериальным фактам сознания.

Рисуя фигуру животного, человек в известном смысле действительно «овладевал» животным, поскольку он познавал его, а познание — источник господства над природой. Жизненная необходимость образного познания и была причиной возникновения искусства. Но наш предок понимал это «овладение» в буквальном смысле и производил вокруг сделанного им рисунка магические обряды, чтобы обеспечить успех охоты. Он фантастически переосмысливал истинные, рациональные мотивы своих действий. Правда, весьма вероятно, что далеко не всегда изобразительное творчество имело ритуальное назначение; тут, очевидно, участвовали и другие побуждения, о которых уже говорилось выше: потребность в обмене сведениями и др. Но, во всяком случае, едва ли можно отрицать, что большинство живописных и скульптурных произведений служило и магическим целям.

Люди начали заниматься искусством намного раньше, чем у них сложилось понятие об искусстве, и намного раньше, чем они могли уяснить себе его действительное значение, действительную пользу.

Овладевая умением изображать видимый мир, люди также не сознавали подлинного общественного значения этого умения. Происходило нечто подобное позднему становлению наук, тоже постепенно высвобождавшихся из плена наивных фантастических представлений: средневековые алхимики стремились найти «философский камень» и тратили на это годы напряженного труда. Философского камня они так и не нашли, но зато приобрели ценнейший опыт в исследовании свойств металлов, кислот, солей и т. п., подготовивший последующее развитие химии.

Говоря о том, что первобытное искусство было одной из первоначальных форм познания, изучения окружающего мира, мы не должны полагать, что, следовательно, в нем не было ничего в собственном смысле слова эстетического. Эстетическое не есть нечто в корне противоположное полезному.

Уже трудовые процессы, связанные с изготовлением орудий и, как мы знаем, начавшиеся на много тысячелетий раньше, чем занятия рисованием и лепкой, в известной степени подготовили у человека способность эстетического суждения, научили его принципу целесообразности и

соответствия формы содержанию. Древнейшие орудия почти бесформенны: это куски камня, обтесанные с одной, а позже с двух сторон: они служили для разных целей: и для рытья, и для резания, и т. д. По мере того как идет специализация орудий по функциям (появляются остроконечники, скребки, резцы, иглы), они приобретают более определенную и сообразную, а тем самым и более изящную форму: в этом процессе осознается значение симметрии, пропорций, вырабатывается то чувство нужной меры, которое столь важно и в искусстве. И когда люди, стремившиеся усилить эффективность своего труда и научившиеся ценить и чувствовать жизненное значение целесообразной формы, подошли к передаче сложных форм живого мира, они сумели создать произведения, эстетически уже очень значимые и действенные.

Экономными, смелыми штрихами и большими пятнами красной, желтой и черной краски передавалась монолитная, могучая туша бизона. Изображение было полно жизни: в нем чувствовался трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущалась готовность зверя ринуться вперед, наклонив массивную голову, выставив рога и исподлобья глядя налитыми кровью глазами. Рисующий, вероятно, живо воссоздавал в своем воображении его тяжелый бег сквозь чащу, его бешеный рев и воинственные крики преследующей его толпы охотников.

В многочисленных изображениях оленей и ланей первобытные художники очень хорошо передавали стройность фигур этих животных, нервное изящество их силуэта и ту чуткую настороженность, которая сказывается в повороте головы, в наострившихся ушах, в изгибах тела, когда они прислушиваются, не грозит ли им опасность. С удивительной точностью изображая и грозного, мощного бизона и грациозную лань, люди не могли не усваивать и самих этих понятий — силы и грации, грубости и изящества, — хотя, может быть, и не умели еще их сформулировать. А несколько более позднее изображение слониhi, хоботом прикрывающей своего слоненка от нападения тигра, — разве оно не свидетельствует о том, что художника начинало интересовать нечто большее, чем внешний вид зверя, что он присматривался к самой жизни животных и ее различные проявления казались ему интересными и поучительными. Он подмечал в мире животных трогательные и выразительные моменты, проявление материнского инстинкта. Словом, эмоциональные переживания человека, несомненно, утончались и обогащались с помощью его художественной деятельности уже на этих ступенях ее развития.



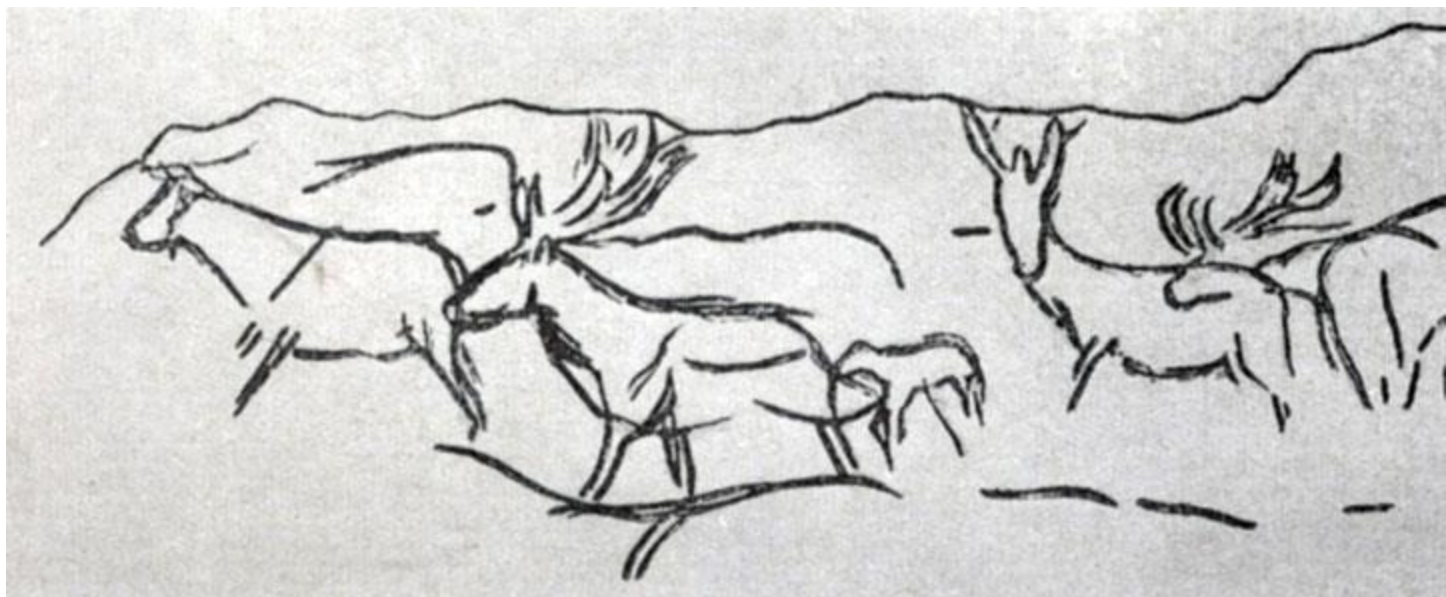
4. Живописные изображения на потолке Альтамирской пещеры (Испания, провинция Сантандер). Общий вид. Верхний палеолит, Мадленское время.

Мы не можем отказать палеолитическому изобразительному искусству и в зарождающейся способности компоновки. Правда, изображения на стенах пещер по большей части расположены беспорядочно, без должного соотнесения друг с другом и без попытки передать фон, окружение (например, живопись на потолке Альтамирской пещеры. Но там, где рисунки помещались в каком-либо естественном обрамлении (например, на оленьих рогах, на костяных орудиях, на так называемых «жезлах вождей» и т. д.), они вписывались в это обрамление довольно искусно. На жезлах, имеющих продолговатую форму, но достаточно широких, чаще всего вырезаются идущие вереницей, друг за другом, лошади или олени. На более узких — рыбы или даже змеи. Часто скульптурные изображения животных помещены на рукоятке ножа или какого-либо орудия, и в этих случаях им придаются такие позы, которые свойственны данному животному и вместе с тем приспособлены по форме к назначению рукоятки. Здесь, таким образом, зарождаются элементы будущего «прикладного искусства» с его неизбежной подчиненностью изобразительных начал практическому назначению предмета (илл. 2 а).



2 6. Стадо оленей. Резьба по кости орла из грота Мэри в Тэйжа (Франция, департамент Дордонь). Верхний палеолит.

Наконец, в эпоху верхнего палеолита встречаются, хотя и не часто, и многофигурные композиции, причем далеко не всегда они представляют собой примитивное «перечисление» отдельных фигур на плоскости. Есть изображения стада оленей, табуна лошадей, как некоего целого, где ощущение большой массы передается тем, что виден целый лес перспективно уменьшающихся рогов или вереница голов, а целиком нарисованы только некоторые фигуры животных, стоящих на первом плане или в стороне от стада. Еще более показательны такие композиции, как олени, переходящие через реку (резьба по кости из Лортэ или рисунок стада на камне из Лимейля, где фигуры идущих оленей пространственно объединены и вместе с тем каждая фигура обладает своими особенностями (См. анализ этого рисунка в книге А. С. Гущина «Происхождение искусства», стр. 68.). Эти и подобные композиции показывают уже довольно высокий уровень обобщающего мышления, развившегося в процессе труда и с помощью изобразительного творчества: люди уже осознают качественное различие между единственным и множественным, видя в последнем не только сумму единиц, но и новое качество, само обладающее известным единством.



З 6. Стадо оленей. Рисунок на камне из Лимейля (Франция, департамент Дордонь).

В выработке и развитии первоначальных форм орнамента, идущих параллельно с развитием собственно изобразительного творчества, также сказывалась способность обобщать - абстрагировать и выделять какие-то общие свойства и закономерности самых различных природных форм. Из наблюдения этих форм возникают понятия о круге, о линии прямой, волнообразной, зигзагообразной и, наконец, как уже отмечалось, о симметрии, ритмической повторяемости и т. п. Конечно, орнамент не является произвольной выдумкой человека: он, как и всякий вид искусства, основан на реальных прообразах. Прежде всего сама природа дает немало образцов орнамента, так сказать, «в чистом виде» и даже «геометрического» орнамента: узоры, покрывающие крылья многих пород бабочек, перья птиц (хвост павлина), чешуйчатая шкурка змеи, строение снежинок, кристаллов, раковин и пр. В строении чашечки цветка, в волнистых струях ручья, в самих растительных и животных организмах - во всем этом тоже, более или менее явственно, проступает «орнаментальная» структура, то есть определенное ритмическое чередование форм. Симметрия и ритм являются одним из внешних проявлений общих природных законов взаимосвязи и уравниваемости составных частей всякого организма (В замечательной книге Э- Геккеля «Красота форм в природе» (СПБ, 1907) приводится множество примеров таких «природных орнаментов»).

Как видно, создавая по образу и подобию природы орнаментальное искусство, человек и тут руководствовался потребностью в познании, в исследовании природных законов, хотя, конечно, не отдавал себе в этом ясного отчета.

Эпоха палеолита уже знает орнамент в виде параллельных волнистых линий, зубчиков, спиралей, которыми покрывались орудия. Возможно, что эти рисунки первоначально так же осмысливались, как изображения определенного предмета, вернее, части предмета, и воспринимались в качестве условного его обозначения. Как бы то ни было, особое ответвление изобразительного творчества -

орнаментальное намечается в наидревнейшие времена. Наибольшего развития оно достигает уже в неолитическую эпоху, с появлением гончарного производства. Неолитические глиняные сосуды украшались разнообразными узорами: концентрическими кругами, треугольниками, шахматными клетками и т. п.

Но в искусстве неолита и затем бронзового века наблюдаются новые, особые черты, отмечаемые всеми исследователями: не только совершенствование орнаментального искусства как такового, но и перенесение орнаментальных приемов на изображения фигур животных и людей и в связи с этим схематизация последних.

Если рассматривать произведения первобытного творчества в хронологической последовательности (что, конечно, можно сделать лишь очень приблизительно, поскольку установление точной хронологии невозможно), то бросается в глаза следующее. Самые ранние изображения животных (ориньякского времени) еще примитивны, сделаны одним лишь линейным контуром, без всякой проработки деталей, и по ним не всегда можно понять, какое именно животное изображено. Это явное следствие неумелости, неуверенности руки, пытающейся что-то изобразить, рто первые несовершенные опыты. В дальнейшем они совершенствуются, и мадленское время дает те прекрасные, можно сказать «классические», образцы первобытного реализма, которые уже упоминались. В конце палеолита, а также в неолитическую и бронзовую эпохи все чаще встречаются схематически упрощенные рисунки, где упрощенность идет уже не столько от неумения, сколько от известной нарочитости, намеренности.

Нарастающее разделение труда внутри первобытной общины, формирование родового строя с его уже более сложными отношениями людей друг к другу обусловили собой и расщепление того первоначального, наивного взгляда на мир, в котором проявляется и сила и слабость людей палеолита. В частности, первобытная магия, первоначально еще не оторвавшаяся от простого и непредвзятого восприятия вещей, как они есть, постепенно превращается в усложненную систему мифологических представлений, а затем и культов — систему, предполагающую наличие «второго мира», таинственного и не похожего на реальный мир. Кругозор человека расширяется, все большее количество явлений входит в поле его зрения, но вместе с этим множится и количество загадок, которые уже не могут разрешаться путем простых аналогий с наиболее близкими и понятными предметами. Человеческая мысль стремится углубиться в эти загадки, побуждаемая к этому опять-таки интересами материального развития, но на этом пути ее подстерегают опасности отрешения от реальной действительности.

В связи с усложнением культов обособляется и выделяется группа жрецов, колдунов, использующих искусство, которое в их руках утрачивает свой изначально реалистический характер. Оно и раньше, как мы знаем, служило объектом магических действий, но для палеолитического охотника ход размышлений сводился примерно к следующему: чем больше похож нарисованный зверь на настоящего, живого, тем достижимее цель. Когда изображение рассматривается уже не как «двойник» реального существа, а становится идолом, фетишем, воплощением загадочных темных сил, — тогда оно вовсе не должно носить реального характера,

оно, напротив, постепенно превращается в очень отдаленное, фантастически преображенное подобие того, что существует в повседневной действительности. Данные говорят за то, что у всех народов их специально культовые изображения чаще всего наиболее деформированы, наиболее удалены от реальности. На этом пути возникают чудовищные, устрашающие идола ацтеков, грозные истуканы полинезийцев и т. д.

Неправильно было бы сводить к этой линии культового искусства все вообще искусство периода родового строя. Тенденция к схематизации далеко не была всепоглощающей. Наряду с ней продолжала развиваться и реалистическая линия, но уже в несколько иных формах: главным образом она осуществляется в областях творчества, имеющих наименьшую связь с религией, то есть в прикладных искусствах, в ремеслах, отделение которых от земледелия уже создает предпосылки для товарного производства и знаменует переход от родового строя к классовому обществу. Это так называемая эпоха военной демократии, которую разные народы проходили в разные времена, характеризуется расцветом художественных ремесел: именно в них на данной стадии общественного развития воплощается прогресс художественного творчества. Понятно, однако, что сфера прикладных искусств всегда так или иначе ограничена практическим назначением вещи, поэтому в них не могли получить полное и всестороннее развитие все те возможности, которые в зачаточном виде таились уже в искусстве палеолита.

Искусство первобытно-общинного строя несет на себе печать мужественности, простоты и силы. В своих рамках оно реалистично и полно искренности. Не может быть и речи о «профессионализме» первобытного искусства. Конечно, это не значит, что живописью и скульптурой занимались поголовно все члены родовой общины. Возможно, что элементы личной одаренности уже играли известную роль в этих занятиях. Но они не давали никаких привилегий: то, что делал художник, было естественным проявлением всего коллектива, это делалось для всех и от лица всех.

Но содержание этого искусства еще бедно, кругозор его замкнут, сама его цельность покоится на неразвитости общественного сознания. Дальнейший прогресс искусства мог осуществляться только ценой утраты этой первоначальной цельности, что мы и видим уже на поздних этапах первобытно-общинной формации. По сравнению с искусством верхнего палеолита они знаменуют известный упадок художественной деятельности, однако это упадок лишь относительный. Схематизируя изображение, первобытный художник учится обобщать, абстрагировать понятия прямой или кривой линии, окружности и т. п., приобретает навыки сознательного построения, рационального распределения элементов рисунка на плоскости. Без этих подспудно накапливаемых навыков был бы невозможен переход к тем новым художественным ценностям, какие создаются в искусстве древних рабовладельческих обществ. Можно сказать, что в период неолита окончательно складываются понятия о ритме и композиции. Таким образом, художественное творчество поздних стадий родового строя является, с одной стороны, закономерным симптомом его разложения, с другой — переходной ступенью к искусству рабовладельческой формации.

Основные этапы развития первобытного искусства

В.Шлеев

Первобытное искусство, то есть искусство эпохи первобытно-общинного строя, развивалось в течение очень длительного времени, и в некоторых частях света - в Австралии и Океании, во многих областях Африки и Америки - оно существовало вплоть до нового времени. В Европе и Азии его возникновение восходит к ледниковому периоду, когда большая часть Европы была покрыта льдом и там, где теперь находятся южная Франция и Испания, расстилалась тундра. В 4 - 1 тысячелетиях до н.э. первобытно-общинный строй сначала в северной Африке и Передней Азии, а затем и в южной и восточной Азии и в южной Европе постепенно сменился рабовладельческим.

Древнейшие этапы развития первобытной культуры, когда впервые появляется и искусство, относятся к палеолиту, причем искусство, как уже говорилось, появилось лишь в позднем (или верхнем) палеолите, в ориньяко-солютрейское время, то есть за 40 - 20 тысячелетий до н.э. Оно достигло большого расцвета в мадленское время (20 - 12 тысячелетия до н.э. Более поздние этапы развития первобытной культуры относятся уже к мезолиту (среднекаменному веку), неолиту (новому каменному веку) и ко времени распространения первых металлических орудий (медно-бронзовому веку).

Примерами первых произведений первобытного искусства являются схематические контурные рисунки звериных голов на известняковых плитах, найденные в пещерах Ла-Ферраси (Франция).

Эти древнейшие изображения чрезвычайно примитивны и условны. Но в них, без сомнения, можно видеть зачатки тех представлений в сознании первобытных людей, которые были связаны с охотой и охотничьей магией.

С появлением оседлости, продолжая использовать для обитания навесы скал, гроты и пещеры, люди начали устраивать и долговременные поселения - стоянки, состоявшие из нескольких жилищ. Так называемый «большой дом» родовой общины из поселения Костенки I, около Воронежа, был значительных размеров (35x16 м) и имел, повидимому, кровлю из жердей.

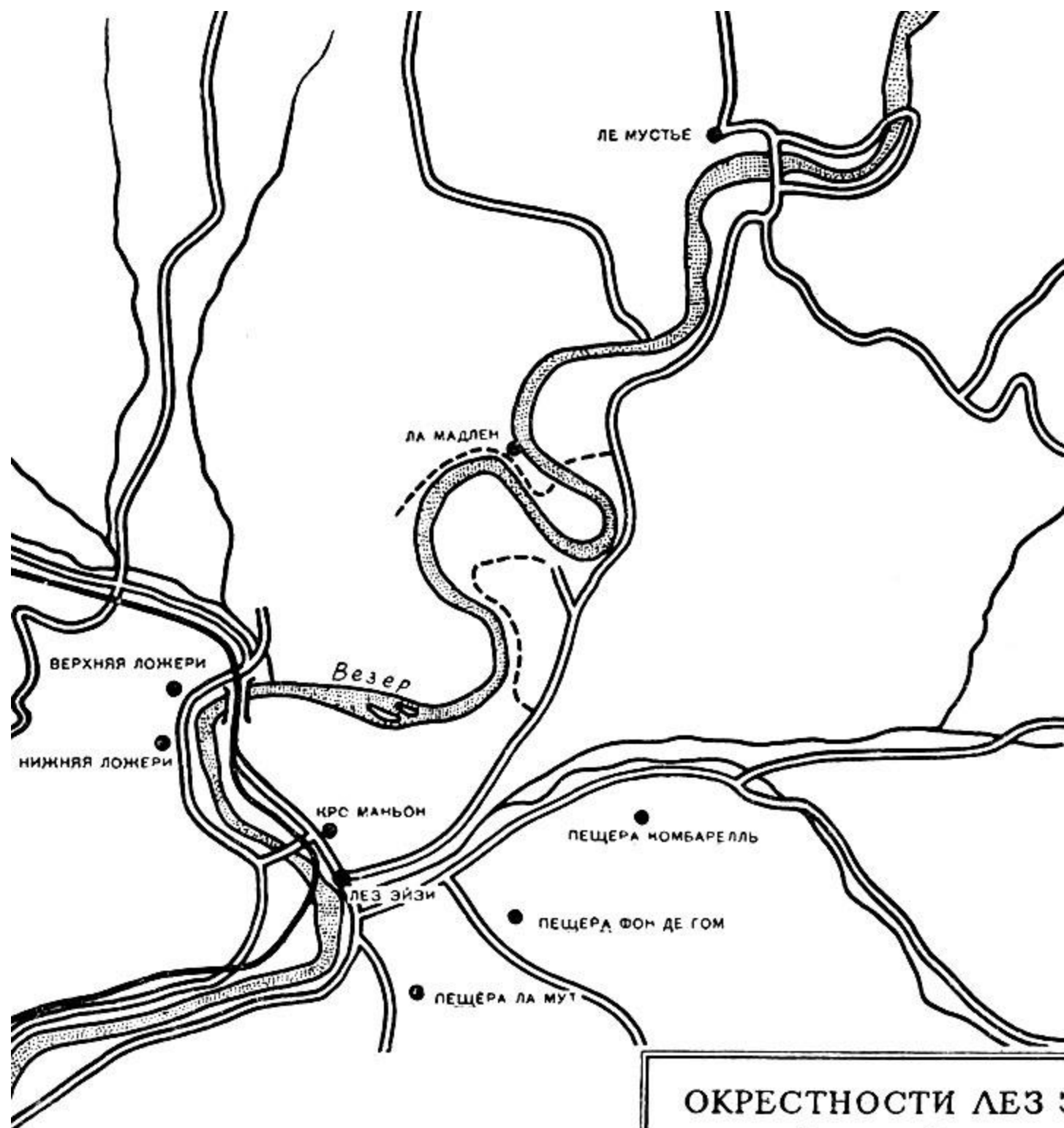
Именно в такого рода жилищах, в ряде поселений охотников на мамонта и дикую лошадь, относящихся к ориньяко-солютрейскому времени, обнаружены вырезанные из кости, рога или мягкого камня небольшие по размерам (5 - 10 см) скульптурные фигурки, изображающие женщин. Большинство найденных статуэток изображает обнаженную стоящую женскую фигуру; в них ясно видно стремление первобытного художника передать черты женщины-матери (подчеркнуты грудь, огромный живот, широкие бедра).

Сравнительно верно передавая общие пропорции фигуры, первобытные скульпторы обычно изображали руки этих статуэток тонкими, маленькими, чаще всего сложенными на груди или животе, черты лица не изображали вовсе, хотя довольно тщательно передавали детали прически, татуировки и т. п.



Палеолит в Западной Европе

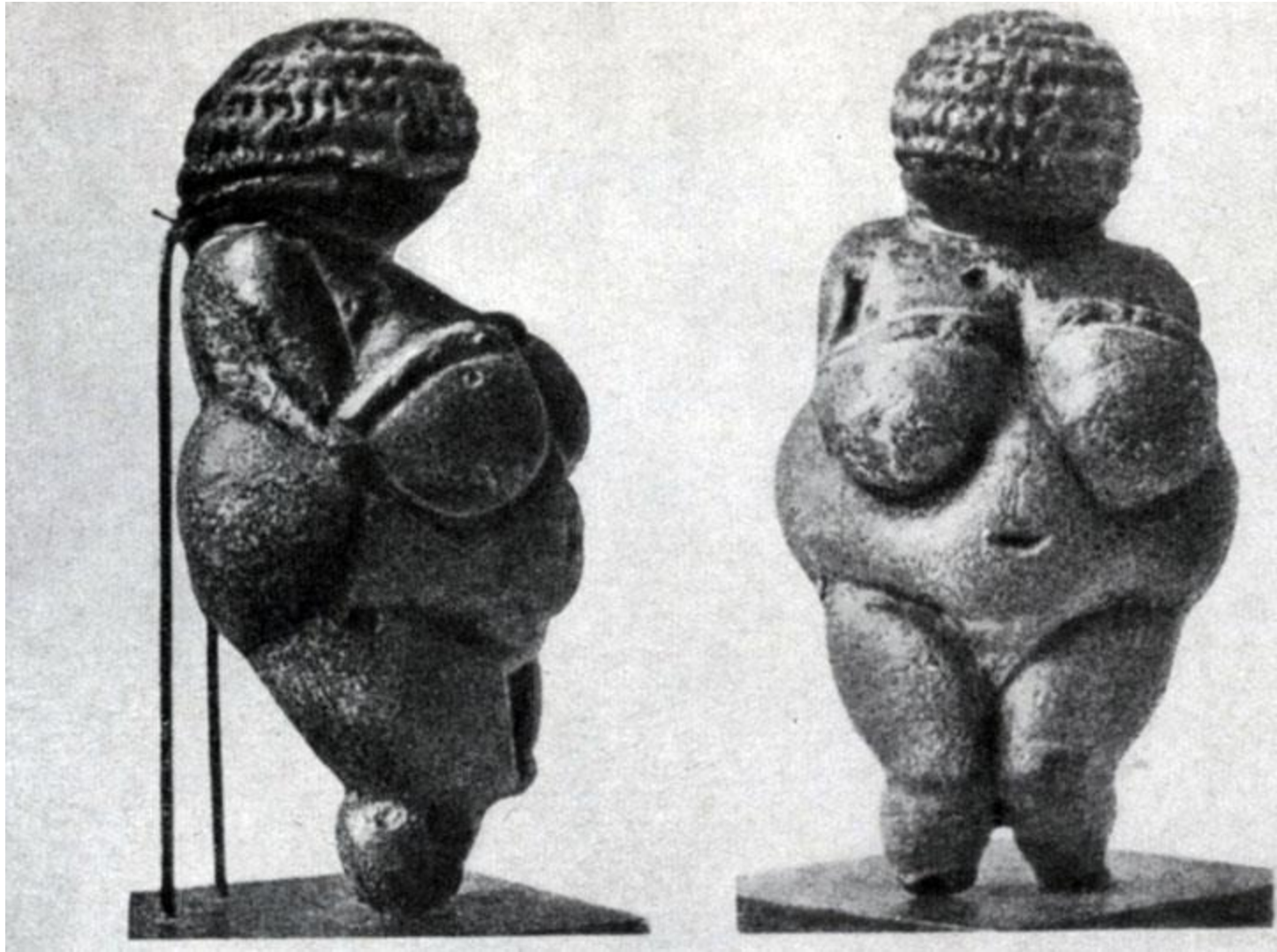
Хорошие образцы подобных статуэток найдены и в Западной Европе (статуэтки из Виллендорфа в Австрии, из Ментоны и Леспюга в южной Франции и др.), и в Советском Союзе — в палеолитических стоянках V деревень Костенки и Гагарино на Дону, Авдеево под Курском и др. Более схематически выполнены относящиеся к переходному солютрейско-мадленскому времени статуэтки восточной Сибири из стоянок Мальта и Буреть.



ОКРЕСТНОСТИ ЛЕЗ ЭЙЗИ
Южная Франция

Окрестности Лез Эйзи

Для понимания роли и места человеческих изображений в жизни первобытной родовой общины особенно интересны высеченные на плитах известняка рельефы из стоянки Лоссель во Франции. На одной из этих плит изображен охотник, бросающий копье, на трех других плитах - женщины, своим обликом напоминающие статуэтки из Виллендорфа, Костенок или Гагарина, и, наконец, на пятой плите - зверь, на которого охотятся. Охотник дан в живом и естественном движении, женские фигуры и, в частности, их руки изображены анатомически более правильно, чем в статуэтках. На одной из плит, лучше сохранившейся, женщина держит в руке, согнутой в локте и поднятой вверх, бычий (турий) рог. С. Замятнин выдвинул правдоподобную гипотезу, что в данном случае изображена сцена колдовства, связанного с приготовлением к охоте, в котором женщина играла важную роль.



*1 а. Женская статуэтка из Виллендорфа (Австрия). Известняк.
Верхний палеолит, Ориньякское время. Вена.
Естественноисторический музей.*

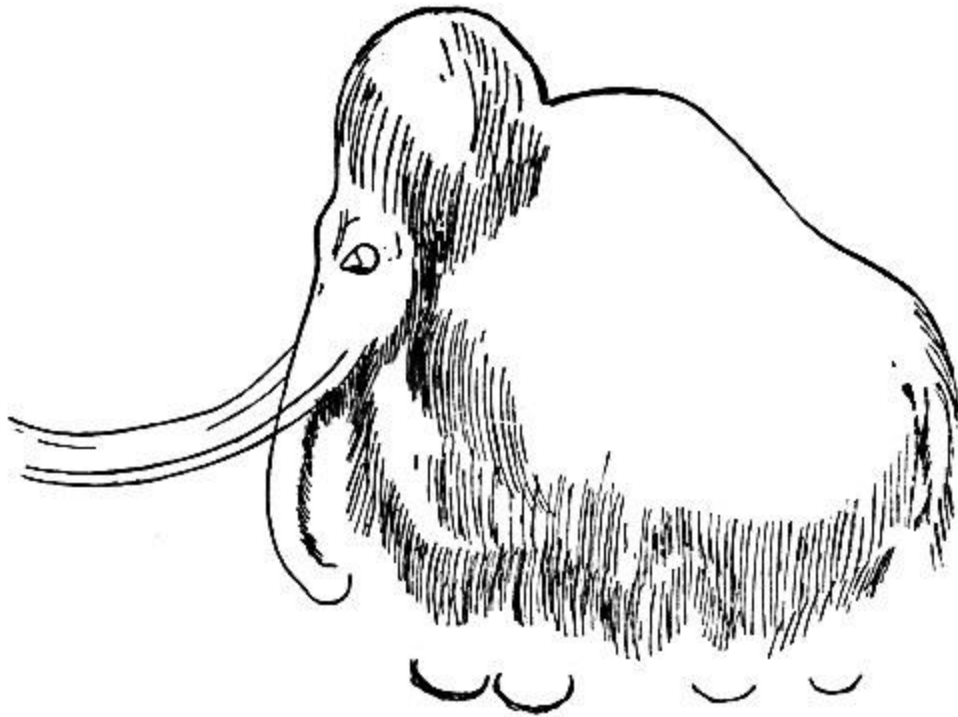
Судя по тому, что статуэтки такого рода были найдены внутри жилища, они имели большое значение в жизни первобытных людей. Они свидетельствуют и о той большой общественной роли, которая принадлежала женщине в период матриархата.

Гораздо чаще первобытные художники обращались к изображению животных. Наиболее древние из этих изображений еще очень схематичны. Таковы, например, вырезанные из мягкого камня или из слоновой кости

небольшие и очень упрощенные статуэтки зверей — мамонта, пещерного медведя, пещерного льва (из стоянки Костенки I), а также и выполненные одноцветной контурной линией рисунки животных на стенах ряда пещер Франции и Испании (Ниндаль, Ла Мут, Кастильо). Обычно эти контурные изображения нанесены на камень резьбой или прочерчены по сырой глине. Как в скульптуре, так и в живописи в этот период передаются только самые главные особенности животных: общая форма тела и головы, наиболее заметные внешние приметы.

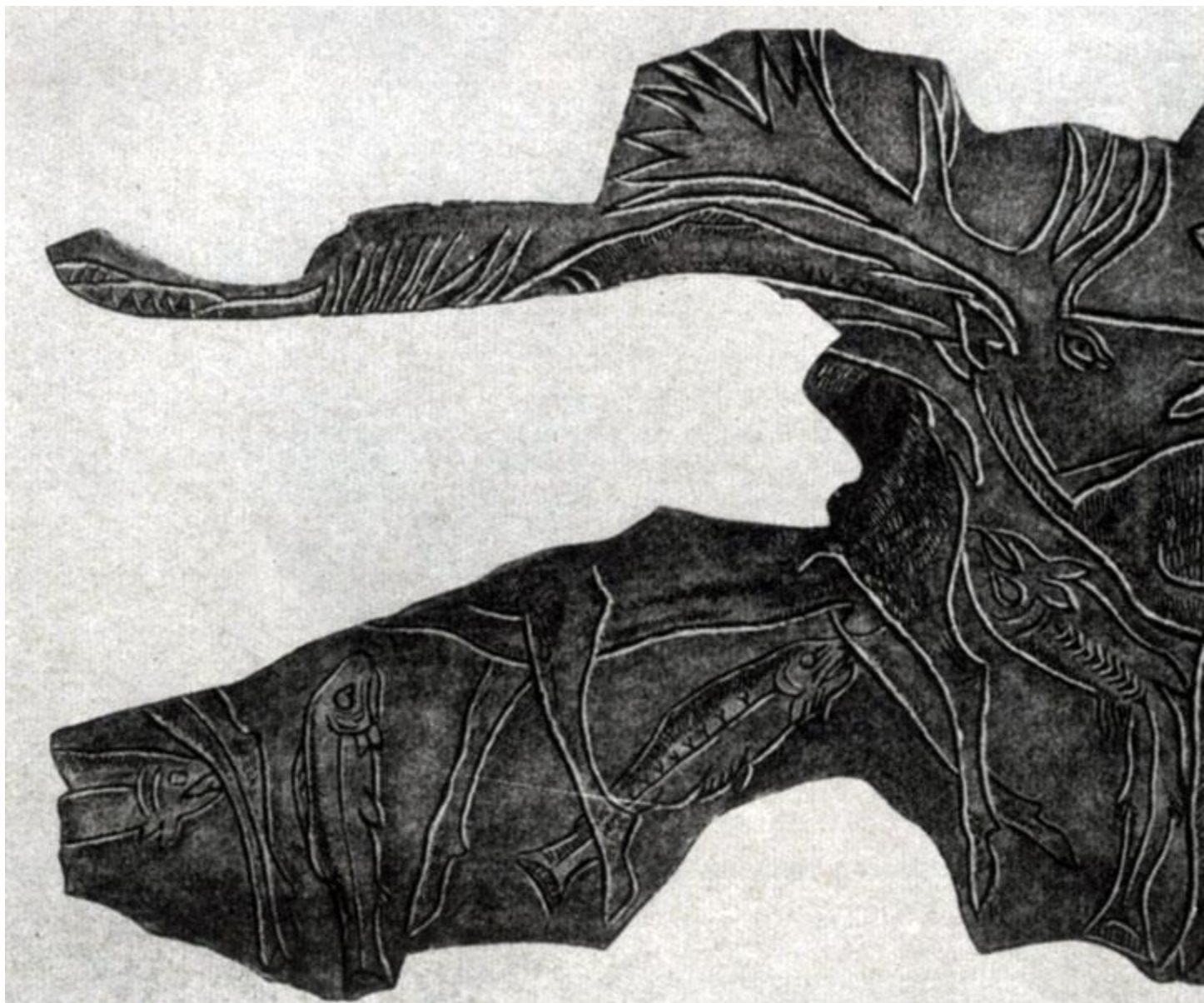
На основе таких первоначальных, примитивных опытов постепенно выработалось мастерство, ярко проявившееся в искусстве мадленского времени.

Первобытные художники овладели техникой обработки кости и рога, изобрели более совершенные средства передачи форм окружающей действительности (преимущественно животного мира). В мадленском искусстве выразилось более глубокое понимание и восприятие жизни. Замечательные стенные росписи этого времени были найдены с 80 - 90-х гг. 19 века в пещерах южной Франции (Фон де Гом, Ласко, Монтиньяк, Комбарелль, пещера Трех братьев, Нио и др.) и северной Испании (пещера Аль-тамира). Возможно, что к палеолиту относятся контурные рисунки животных, правда, более примитивные по характеру исполнения, обнаруженные в Сибири на берегах Лены около д. Шишкино. Наряду с живописью, исполненной обычно красной, желтой и черной красками, среди произведений мадленского искусства встречаются рисунки, вырезанные на камне, кости и роге, барельефные изображения, а иногда и круглая скульптура. Охота играла чрезвычайно важную роль в жизни первобытно-родовой общины, и поэтому изображения зверей занимали столь значительное место в искусстве. Среди них можно видеть разнообразных европейских животных того времени: бизона, северного и благородного оленей, шерстистого носорога, мамонта, пещерного льва, медведя, дикую свинью и т. п.; реже встречаются различные птицы, рыбы и змеи. Чрезвычайно редко изображались растения.



Мамонт. Пещера Фон де Гом

Образ зверя в творчестве первобытных людей мадленского времени по сравнению с предшествующим периодом приобрел гораздо более конкретные и жизненно правдивые черты. Первобытное искусство теперь пришло к ясному пониманию строения и формы тела, к умению правильно передать не только пропорции, но и движение животных, быстрый бег, сильные повороты и ракурсы.



2 а. Олени, переплывающие реку. Резьба по оленьему рогу в развернутом виде). Из пещеры Лортэ (Франция, департамент Верхние Пиренеи). Верхний палеолит. Музей в Сен Жермен-ан-Лэ.

Замечательная живость и большая убедительность в передаче движения отличают, например, рисунок, процарапанный на кости, найденный в гроте Лортэ (Франция), где изображены олени, переправляющиеся через реку. Художник с большой наблюдательностью передал движение, сумел выразить чувство настороженности в повернутой назад

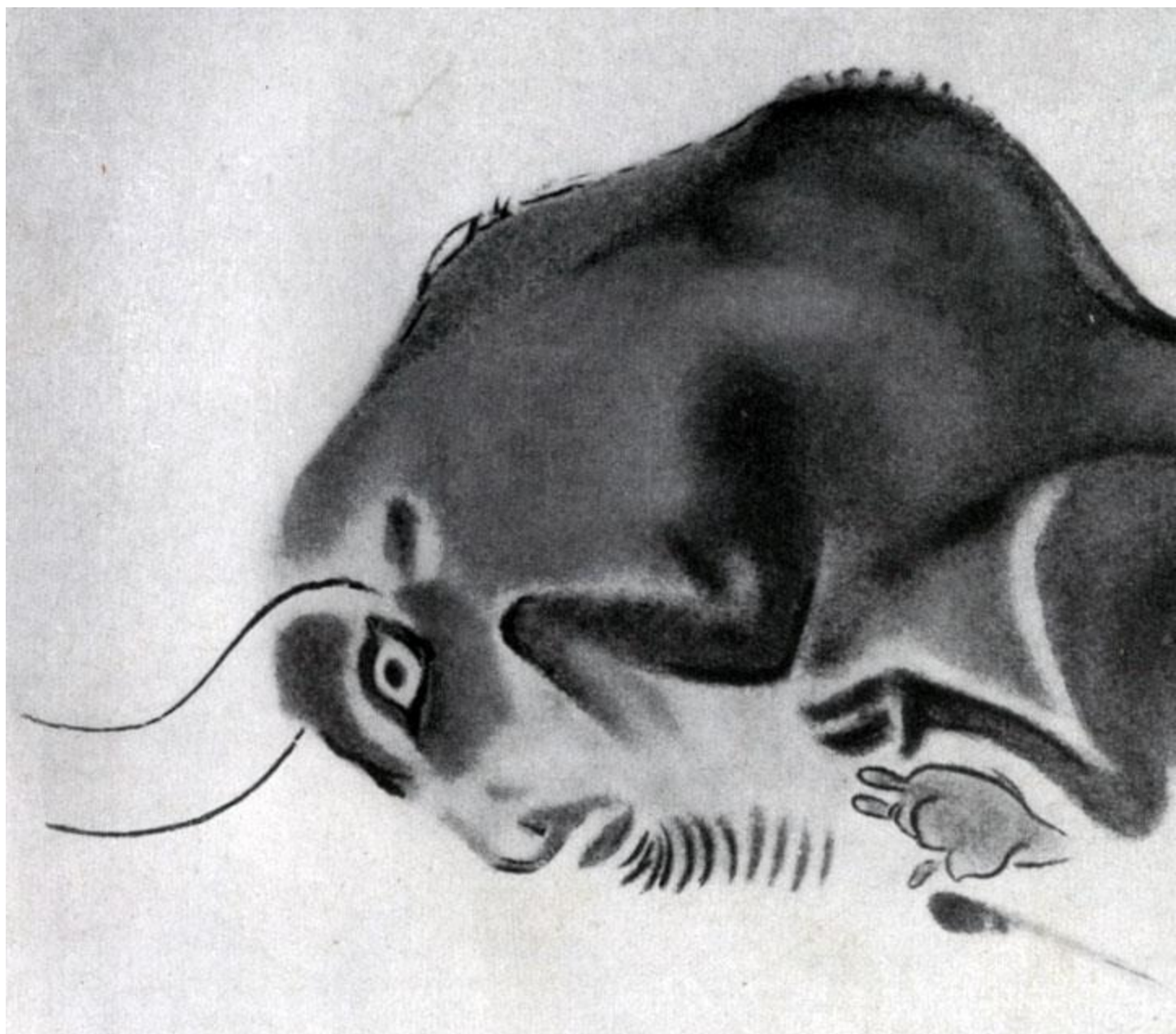
голове оленя. Река обозначена им условно, только изображением лососей, плавающих между ног оленей.

Прекрасно передают характер животных, своеобразие их повадок, выразительность движений и такие первоклассные памятники, как гравированные на камне рисунки бизона и оленя из Верхней Ложери (Франция), мамонта и медведя из пещеры Комбарелль и многие другие.

Наибольшим художественным совершенством среди памятников искусства мадленского времени отличаются прославленные пещерные росписи Франции и Испании.

Наиболее древними и здесь являются контурные рисунки, изображающие красной или черной краской профиль животного. Вслед за контурным рисунком появилась штриховка поверхности тела отдельными линиями, передающими шерсть. В дальнейшем фигуры стали сплошь закрашиваться одной краской с попытками объемной моделировки. Вершиной палеолитической живописи являются изображения животных, выполненные двумя или тремя красками с различной степенью тональной насыщенности. В этих больших (около 1,5 м) -фигурах нередко использованы выступы и неровности скал.

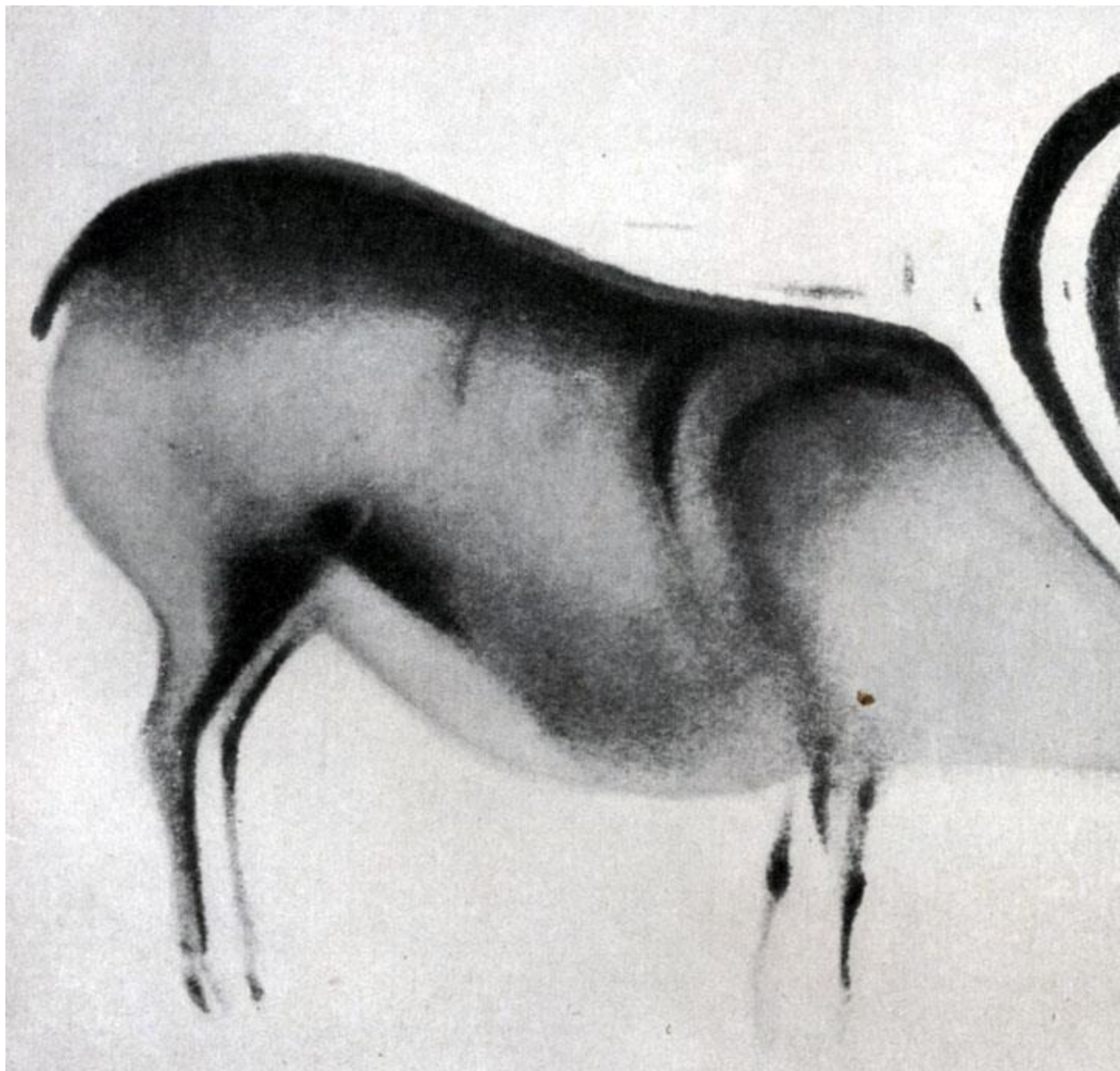
Повседневные наблюдения за зверем, изучение его повадок помогли первобытным художникам создать изумительно яркие художественные произведения. Меткость наблюдения и мастерская передача характерных движений и поз, четкая ясность рисунка, умение передать своеобразие облика и состояния животного — всем этим отмечены лучшие из памятников мадленской живописи. Таковы неподражаемые по силе жизненной правды" изображения раненых бизонов в Альтамирской пещере, ревущего бизона в той же пещере, пасущегося северного оленя, медлительного и спокойного, в пещере Фон де Гом бегущего кабана (в Альтамире).



5. Раненый бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере.



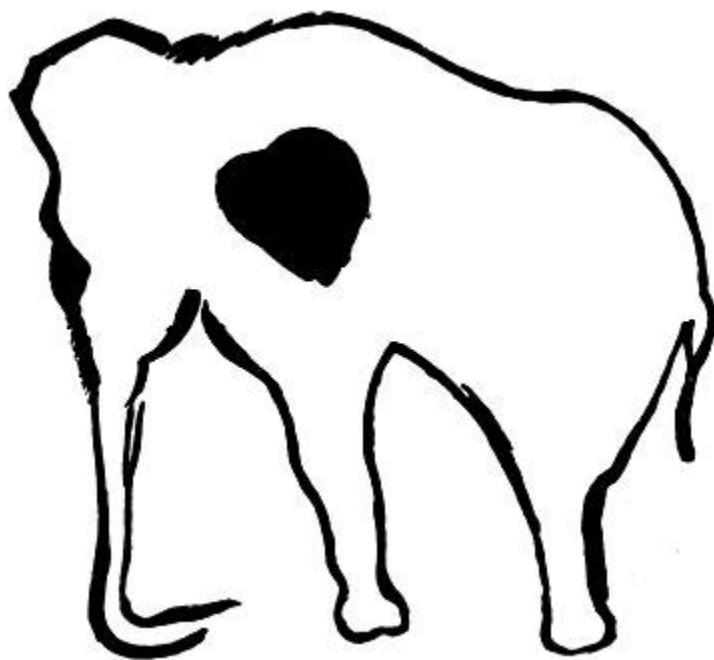
6. Ревущий бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере.



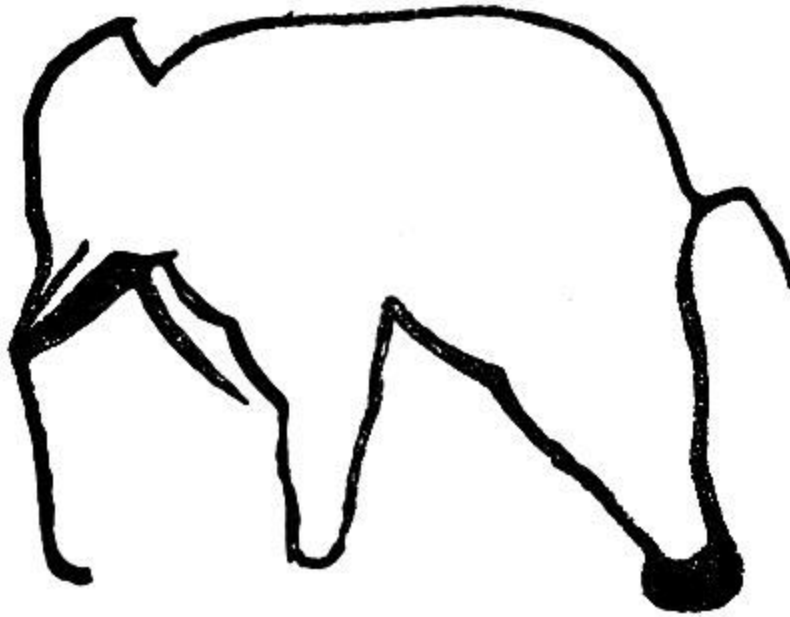
7. Пасущийся северный олень. Живописное изображение в пещере Фон де Гом (Франция, департамент Дордонь). Верхний палеолит, Мадленское время.



Носорог. Пещера фон де Гом



Слон. Пещера Пиндадь



Слон.Пещера Кастильо

В росписях пещер мадленского Времени встречаются преимущественно единичные изображения животных. Они очень правдивы, но чаще всего никак не связаны одно с другим. Иногда, не считаясь с уже сделанным ранее изображением, прямо по нему исполняли другое; точка зрения зрителя тоже не принималась в расчет, и отдельные изображения по отношению к горизонтальному уровню находились в самых неожиданных положениях.

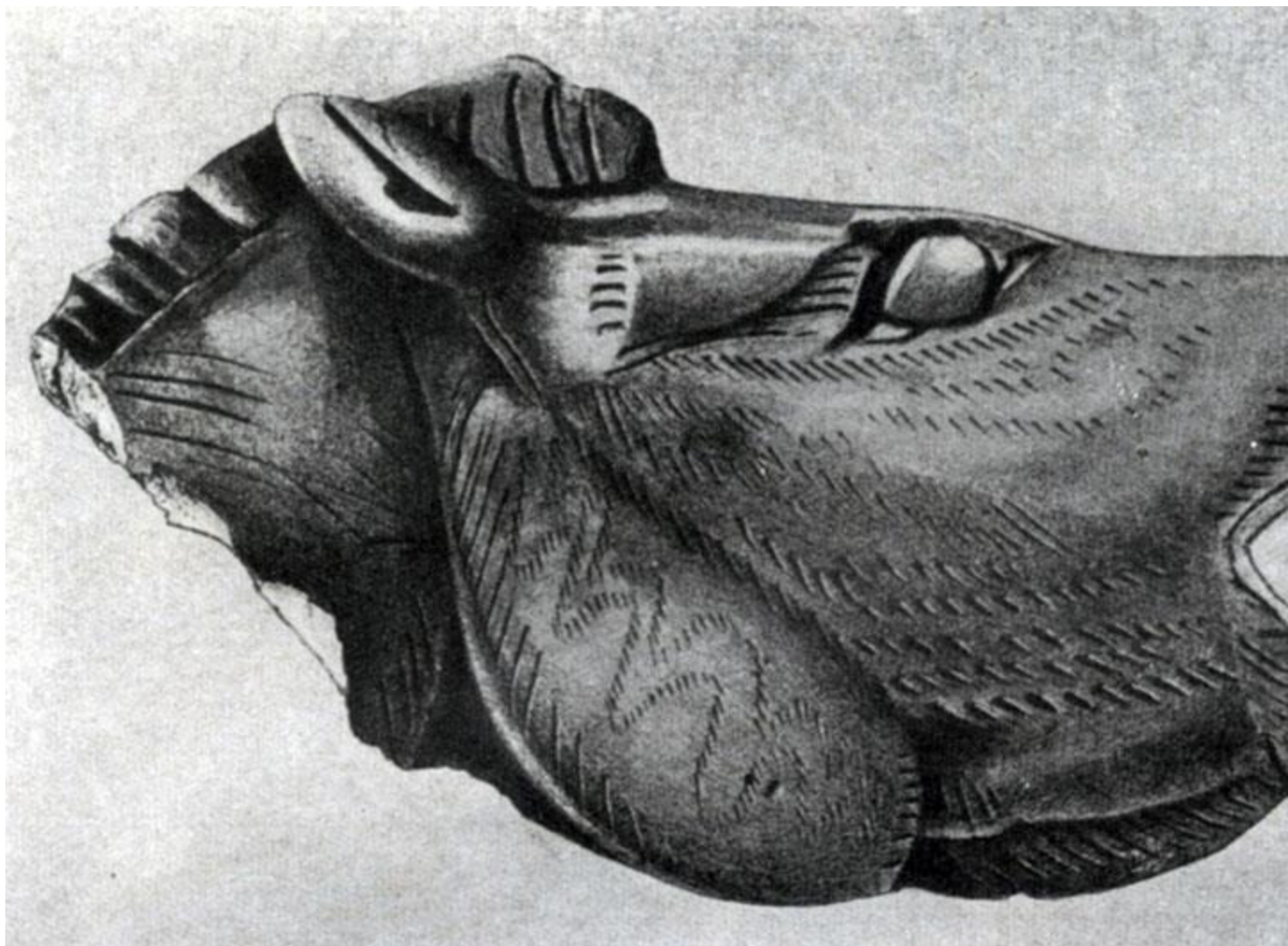
Но уже в предшествующее время, как об этом свидетельствуют рельефы из Лосселя, первобытные люди пытались изобразительными средствами передать некоторые, имевшие особо важное значение, сцены своей жизни. Эти зачатки более сложных решений получают дальнейшее развитие в мадленское время. На кусках кости и рога, на камнях появляются изображения не только отдельных животных, но иногда и целого стада. Так, например, на костяной пластинке из грота Мэрии в Тэйжа вырезан рисунок стада оленей, где выделены только передние фигуры животных, за которыми следует схематическое изображение всего остального стада в виде условных рогов и прямых палочек ног, но замыкающие фигуры опять переданы

полностью. Другой характер носит изображение группы оленей на камне из Лимейля , где художник передал особенности и повадки каждого оленя. О том, ставил ли здесь художник своей целью изображение стада, или это просто изображения отдельных не связанных друг с другом фигур, мнения ученых расходятся(Франция; илл. 2 6, Франция; илл. 3 6)

Люди в мадленских росписях не изображаются, за исключением редчайших случаев (рисунок на куске рога из Верхней Ложери или на стене пещеры Трех братьев), где показаны не только животные, но и люди, замаскированные под животных для обрядового танца или охоты.

Наряду с развитием росписей и рисунков на кости и камне в мадленское время идет дальнейшее развитие скульптуры из камня, кости и глины, а также, возможно, и из дерева. И в скульптуре, изображая животных, первобытные люди достигли большого мастерства.

Одним из замечательных образцов скульптуры мадленского времени является найденная в пещере Мае д'Азиль (Франция) выполненная из кости голова лошади. С большой правдивостью построены пропорции короткой лошадиной головы, ясно ощущается порывистое движение, прекрасно использованы насечки для передачи шерсти.



3 а. Голова лошади из пещеры Мас д'Азиль (Франция, департамент Арьеж). Рог северного оленя. Длина 5,7 см. Верхний палеолит. Собр. Э. Пьетт (Франция).

Чрезвычайно интересны также открытые в глубине пещер северных Пиренеев (пещеры Тюк д'Одубер и Монтеспан) вылепленные из глины изображения бизонов, медведей, львов и лошадей. Эти скульптуры, выполненные с большим сходством, иногда даже, повидимому, покрывались шкурами и имели не скульптурные, а приставленные настоящие головы (фигура медвежонка из пещеры Монтеспан).

Наряду с круглой скульптурой в это время исполнялись и изображения зверей в рельефе. Примером может служить

скульптурный фриз из отдельных камней на площадке убежища Лё Рок (Франция). Высеченные на камнях фигуры лошадей бизонов, козлов, человека с маской на голове, повидимому, так же как и подобные живописные и графические изображения, создавались ради успеха охоты на диких зверей. На магический смысл некоторых памятников первобытного искусства, возможно, указывают и изображения воткнутых в фигуры животных копий и дротиков, летящих камней, ран на теле и т. п. (например, изображение бизона в пещере Нио, медведя в пещере Трех братьев и т. п.). С помощью подобных приемов первобытный человек надеялся легче овладеть зверем, подвести его под удары своего оружия.

Новый этап развития первобытного искусства, отражающий глубокие изменения в представлениях человека об окружающей действительности, связан с периодами мезолита, неолита и энеолита (медный век). От присвоения готовых продуктов природы первобытное общество в это время переходит к более сложным формам труда.

Наряду с охотой и рыболовством, продолжавшими сохранять свое значение, особенно для лесных и сравнительно холодных по климату стран, все большее и большее значение стали приобретать земледелие и скотоводство. Совершенно естественно, что теперь, когда человек начал переделывать природу в своих целях, он вступил и в значительно более сложные отношения с окружающей его жизнью.

С этим временем связано изобретение лука и стрел, затем — глиняной посуды, а также появление новых типов и усовершенствование техники изготовления каменных орудий. Позднее наряду с господствующими каменными орудиями появляются отдельные предметы из металла (преимущественно из меди).

В это время человек овладевал все более разнообразными строительными материалами, учился, применяясь к различным условиям, возводить новые типы жилищ. Совершенствование

строительного дела подготовляло сложение архитектуры как искусства.



Неолит и бронзовый век в Западной Европе



Палеолит, неолит и бронзовый век на территории СССР

В северной и средней лесной полосе Европы наряду с продолжавшими существовать поселками из землянок стали возникать селения, построенные на настиле из жердей на берегах озер. Как правило, поселения этой эпохи в лесной полосе (селища) не имели защитных укреплений. На озерах и болотах центральной Европы, а также и на Урале существовали так называемые свайные поселения, представлявшие группы хижин рыболовецких племен, сооруженные на бревенчатом помосте, покоившемся на сваях, вбитых в дно озера или болота (например, свайный поселок близ Робенгаузена в Швейцарии или Горбуновский торфяник на Урале). Стены прямоугольных хижин обычно были также бревенчатые или плетенные из веток с глиняной обмазкой. С берегом свайные поселения были связаны мостками или при помощи лодок и плотов.

По среднему и нижнему течению Днепра, по Днестру и в западной Украине в 3 - 2 тысячелетиях до н.э. была распространена характерная для периода Энеолита так называемая Трипольская культура. Основными занятиями населения были здесь земледелие и скотоводство. Особенностью планировки трипольских поселений (родовых поселков) было расположение домов по концентрическим кругам или овалам. Входы были обращены к центру поселения, где находилось открытое пространство, служившее загонem для скота (поселение у с. Халепье, близ Киева и др.). Прямоугольные дома с полом из глиняных плиток имели прямоугольные двери и круглые окна, как видно по сохранившимся глиняным моделям трипольских жилищ; стены делались из плетня, обмазанного глиной, и внутри украшались росписью; в середине иногда находился крестообразный жертвенник из глины, украшенный орнаментом.

С очень раннего времени у земледельческих и скотоводческих племен в Передней и Средней Азии, Закавказье, Иране стали строиться сооружения из высушенного на солнце кирпича (сырца). До нас дошли холмы, образовавшиеся из остатков глиняных построек (холм

Анау в Средней Азии, Шреш-блур в Армении и др.), прямоугольных или круглых по своему плану.

Очень большие изменения в этот период произошли и в изобразительном искусстве. Постепенно усложнявшиеся представления человека об окружающей его природе заставили искать объяснений связи явлений. Непосредственная яркость восприятия времени палеолита была утрачена, но в то же время первобытный человек этой новой эпохи научился более глубоко воспринимать действительность в ее взаимосвязях и многообразии. В искусстве нарастает схематизация изображений и одновременно повествовательная сложность, приводящая к попыткам передать действие, событие. Образцами нового искусства могут служить полные стремительного движения в подавляющем большинстве одноцветные (черные или белые) наскальные росписи в Вальторте в Испании, в северной и южной Африке, недавно открытые схематические сцены охоты в Узбекистане (в ущелье Зараут-сай), а также встречающиеся во многих местах рисунки, вырезанные на скалах, известные под именем петроглифов (каменные письмена). Наряду с изображением животных в искусстве этого времени все более значительную роль начинает играть изображение людей в сценах охоты или военных столкновений. Деятельность людей, коллектива древних охотников становится теперь центральной темой искусства. Новые задачи потребовали и новых форм художественного решения - более развитой композиции, сюжетного соподчинения отдельных фигур, некоторых пока еще довольно примитивных приемов передачи пространства.

На скалах в Карелии, по берегам Белого моря и Онежского озера найдено много так называемых петроглифов. В очень условной форме они повествуют об охоте древних обитателей Севера на разнообразных животных и птиц. Карельские петроглифы относятся к различным эпохам; самые древние из них, невидимому, относятся ко 2 тысячелетию до н.э. Хотя техника резьбы по твердому камню наложила свой отпечаток на характер этих рисунков, обычно дающих только очень схематичные силуэты людей, животных и предметов, но,

видимо, и целью художников этого времени была лишь крайне упрощенная передача некоторых наиболее общих признаков. Отдельные фигуры в большинстве случаев объединены в сложные композиции, и эта композиционная сложность отличает петроглифы от художественных созданий палеолита.

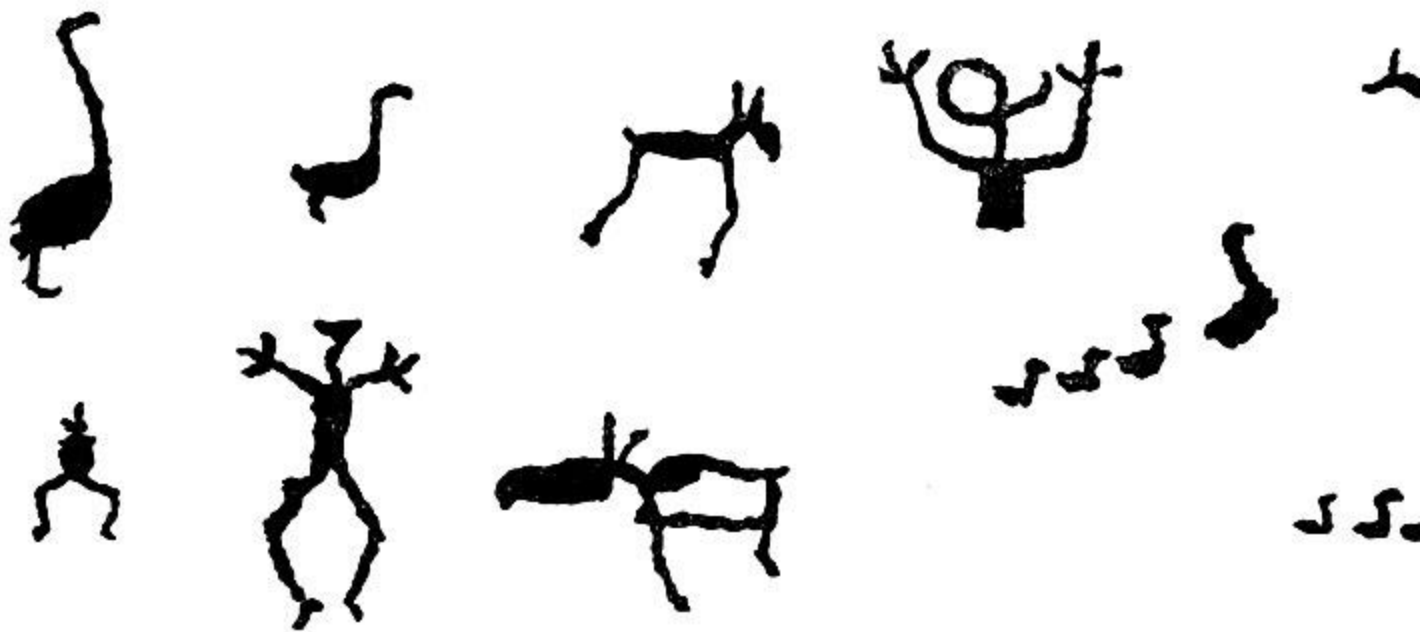
Очень важным новым явлением в искусстве рассматриваемого периода было широкое развитие орнамента. В геометрических узорах, покрывающих глиняные сосуды и другие предметы, рождались и складывались навыки построения ритмической упорядоченной орнаментальной композиции и вместе с тем возникала особая область художественной деятельности - прикладное искусство. Отдельные археологические находки, а также данные этнографии позволяют утверждать, что в происхождении орнамента решающую роль - играла трудовая деятельность. Не лишены основания предположения о том, что некоторые типы и виды орнамента в своей основе были связаны с условной схематической передачей явлений действительности. Вместе с тем орнамент на некоторых типах глиняных сосудов появился первоначально как следы от плетенья, обмазанного глиной. В дальнейшем этот естественный орнамент сменился искусственно наносимым, причем ему приписывалось определенное действие (например, считалось, что он придает крепость изготовленному сосуду).

Примером орнаментированных керамических изделий могут служить триполь-ские сосуды. Здесь встречаются самые разнообразные формы: большие и широкие плоскодонные кувшины с узким горлом, глубокие миски, двойные сосуды, похожие по форме на бинокль. Встречаются сосуды с процарапанным и с одноцветным орнаментом, сделанным черной или красной краской. Наиболее распространены и художественно интересны изделия с многоцветной росписью белой, черной и красной краской. Орнамент покрывает здесь всю поверхность параллельными цветными полосами, двойной спиралью, оббегающей весь сосуд, концентрическими кругами и т. п.. Иногда вместе с орнаментом встречаются также сильно

схематизированные изображения людей и различных животных или фантастических существ.

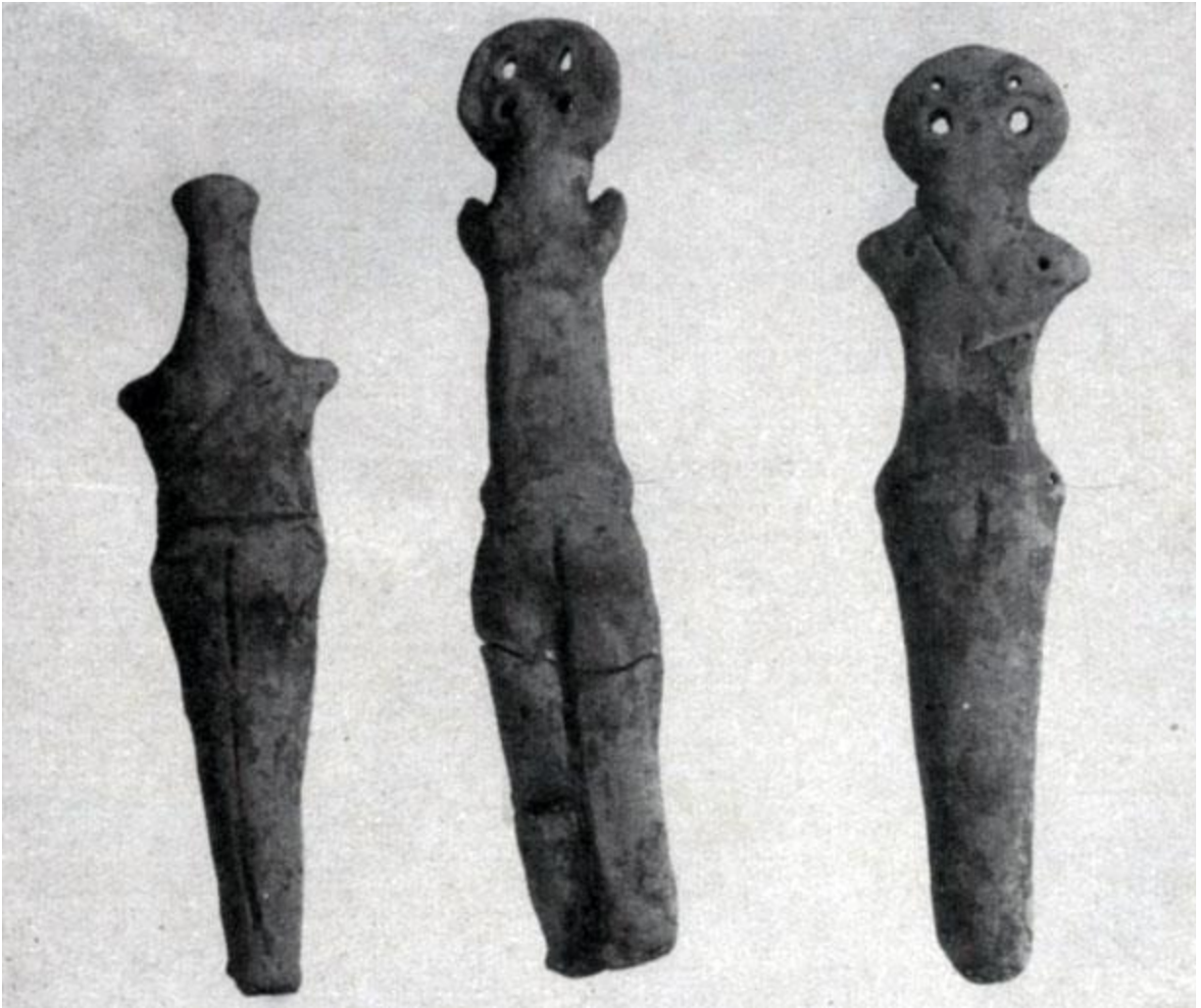


8 а. Расписной глиняный сосуд из поселения Трипольской культуры (Украинская ССР). Энеолит. 3 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей.



Петроглифы Карелии

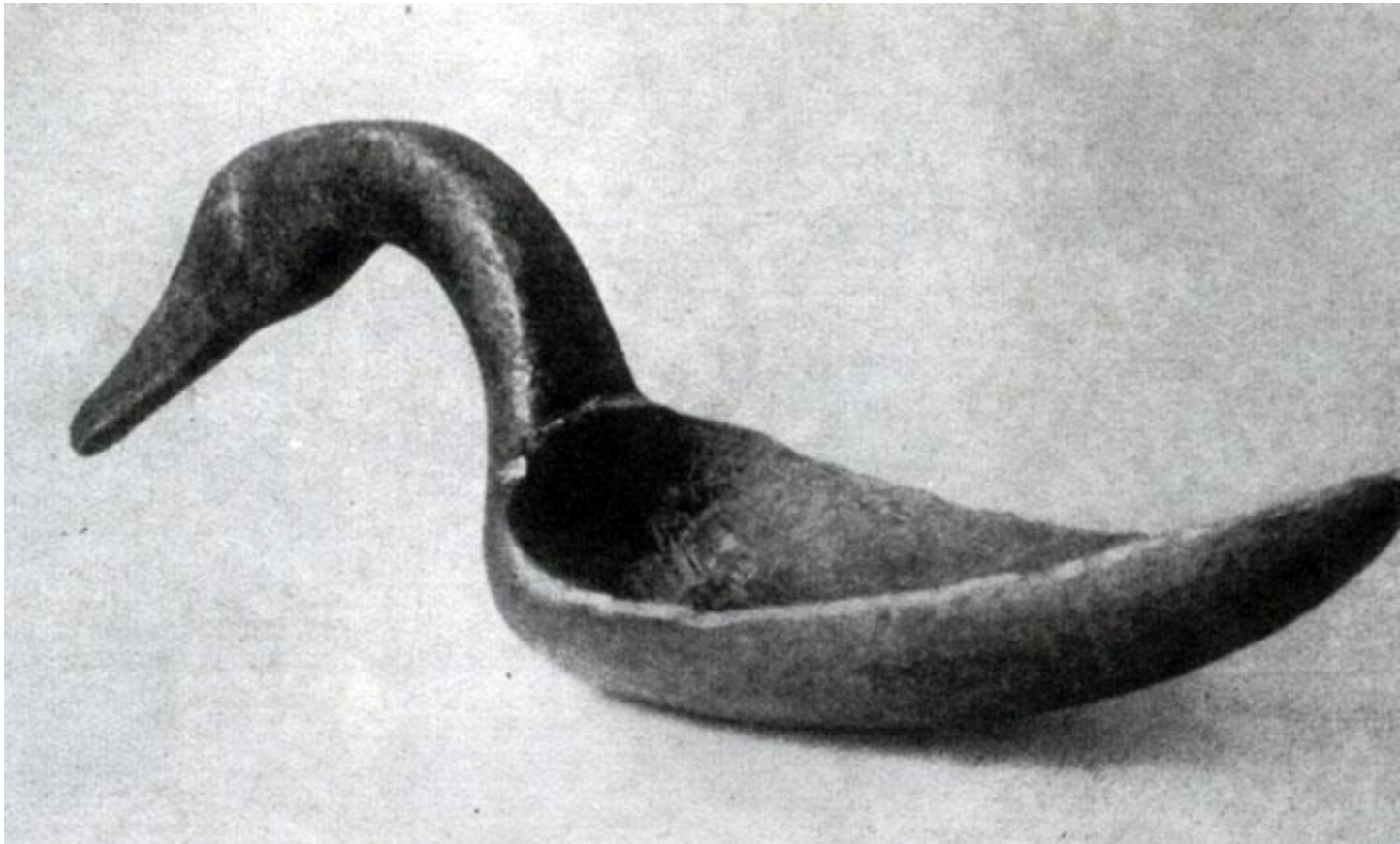
Можно думать, что орнаменты трипольских сосудов были связаны с земледельческим и скотоводческим трудом, быть может, с почитанием солнца и воды как сил, помогающих успеху этого труда. Это подтверждается и тем, что сходные с трипольскими многоцветные орнаменты на сосудах (так называемая крашенная керамика) были найдены у земледельческих племен того времени на широкой территории от Средиземноморья, Передней Азии и Ирана вплоть до Китая (об этом см. в соответствующих главах).



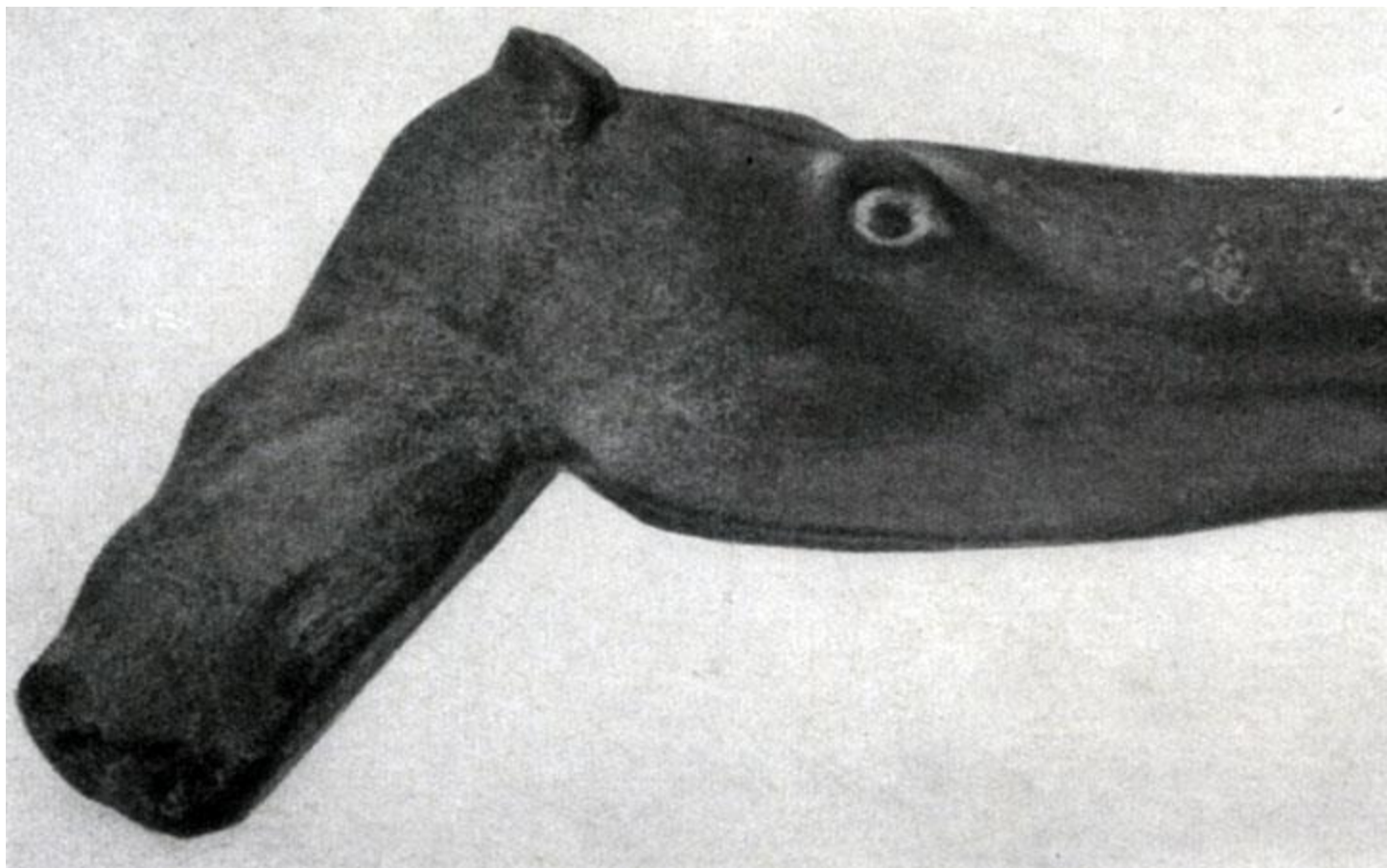
8 6. Женские глиняные статуэтки из поселения Трипольской культуры (Украинская ССР). Энеолит. 3 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей.

В трипольских поселениях были распространены глиняные статуэтки людей и животных, широко встречающиеся и в других местах (в Малой Азии, Закавказье, Иране и т. д.). Среди трипольских находок преобладают схематизированные женские статуэтки, имевшиеся почти в каждом жилище. Вылепленные из глины, иногда покрытые росписью, статуэтки изображают стоящую или сидящую обнаженную женскую фигуру с распущенными волосами, с горбатым носом. В отличие от палеолитических трипольские статуэтки гораздо более условно передают пропорции и формы тела. Эти статуэтки были, возможно, связаны с культом богини земли.

От трипольской культуры земледельцев явно отличалась культура охотников и рыболовов, населявших Урал и Сибирь. В Горбуновском торфянике на Урале в толще торфа были найдены остатки свайного сооружения конца 2 - начала 1 тысячелетия до н.э., представлявшего собой, повидимому, какой-то культовый центр. Торф довольно хорошо сохранил вытесанные из дерева фигуры антропоморфных идолов и остатки приносимых им даров: деревянной и глиняной посуды, оружия, орудий и т. п.



9 6. Деревянный ковш в виде лебедя из Горбуновского торфяника (близ Нижнего Тагила). Длина 17 см. 3—2 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей.



11 6. Голова лося из Шигирского торфяника (близ г. Невьянска, Свердловской обл.). Рог. Длина 15,2 см. 3—2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Особенной выразительностью и жизненной правдивостью отличаются деревянные сосуды и ложки в виде лебедей, гусей, болотной курочки. В изгибе шеи, в лаконичной, но удивительно верной передаче головы и клюва, в форме самого сосуда, воспроизводящей тело птицы, резчик-художник сумел с большим изяществом показать характерные особенности каждой из птиц. Вместе с этими выдающимися по своей жизненной яркости памятниками в уральских торфяниках найдены и немногим им уступающие деревянные головы лося и медведя, служившие, вероятно, рукоятками орудий, а также и статуэтки лося. Эти изображения зверей и птиц отличаются от палеолитических памятников и, напротив, сближаются с рядом памятников неолита (как, например, шлифованные каменные топоры с головами животных) не только простотой

формы, сохраняющей жизненную правдивость, но и органической связью скульптуры с предметом, имеющим утилитарное назначение.



11 а. Голова мраморной статуэтки с Кикладских островов (остров Аморгос). Ок. 2000 г. до н. э. Париж. Лувр.

От таких изображений животных резко отличаются схематично вытесанные антропоморфные идолы. Бросающиеся в глаза отличия примитивной трактовки человеческой фигуры

от очень живой передачи животных не следует относить только за счет большей или меньшей талантливости исполнителя, а необходимо ставить в связь с культовым назначением подобных изображений. К этому времени укрепляются связи искусства с первобытной религией — анимизмом (одухотворением сил природы), культом предков и другими формами фантастического объяснения явлений окружающей жизни, которые накладывали на художественное творчество свою печать.

Последний этап истории первобытного общества характеризуется рядом новых явлений в искусстве. Дальнейшее развитие производства, введение новых форм хозяйства и новых металлических орудий труда медленно, но глубоко изменяло отношение человека к окружающей его действительности.

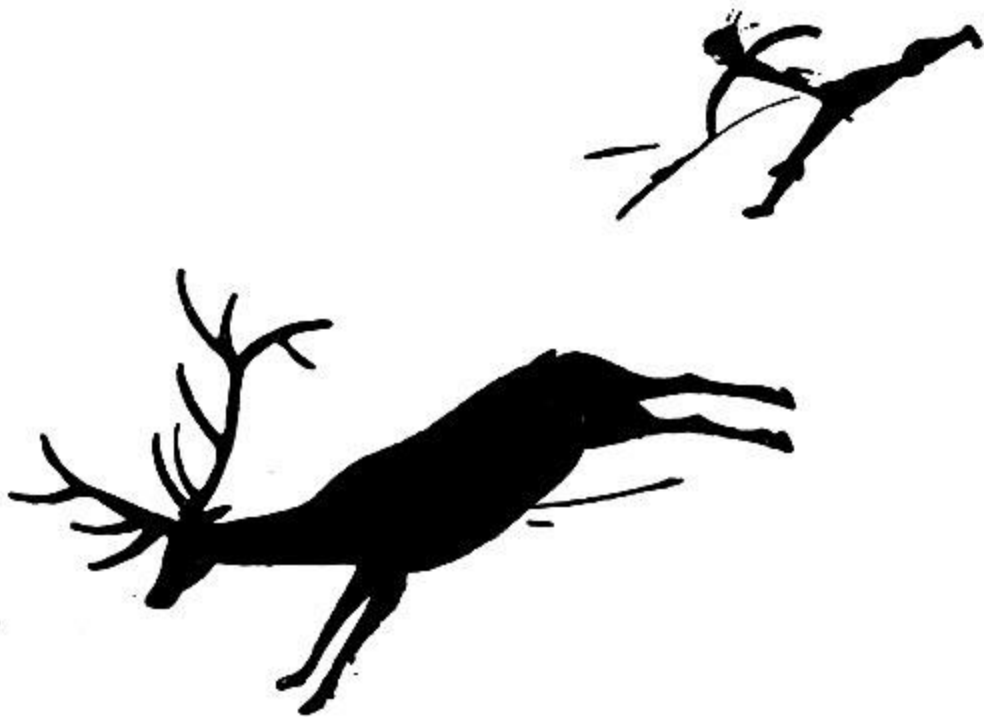
Основной общественной ячейкой в это время становится племя, объединявшее несколько родов. Главной отраслью хозяйства у ряда племен становится сначала приручение, а затем и разведение скота, уход за ним.

Пастушеские племена выделяются среди других племен. Происходит, по словам Ф. Энгельса, «первое крупное общественное разделение труда», впервые делавшее возможным регулярный обмен и заложившее основы имущественного расслоения как внутри племени, так и между отдельными племенами. Человечество пришло к последнему этапу в развитии первобытно-общинного строя, к патриархально-родовому обществу. Большое значение среди новых орудий труда приобрели ткацкий станок и в особенности широко распространившиеся в связи с изобретением плавки руды металлические орудия (орудия из меди, бронзы и, наконец, железа). Разнообразие и совершенствование производства приводили к тому, что все производственные процессы не могли уже, как прежде, выполняться одним лицом и требовали определенной специализации.

«Произошло второе крупное разделение труда: ремесло отделилось от земледелия», - указывает Ф. Энгельс.

Когда в долинах больших рек — Нила, Евфрата и Тигра, Инда, Хуанхэ - в 4 - 3 тысячелетиях до н.э. возникли первые рабовладельческие государства, то общественная и культурная жизнь этих государств стала источником сильнейшего воздействия на соседние племена, жившие еще в условиях первобытно-общинного строя. Это внесло особые черты в культуру и искусство племен, существовавших одновременно с государственными образованиями классового общества.

К концу существования первобытного общества появился новый, ранее невиданный тип архитектурных сооружений — крепости. «Недаром высятся грозные стены вокруг новых укрепленных городов: в их рвах зияет могила родового строя, а их башни упираются уже в цивилизацию»(Ф. Энгельс, *Происхождение семьи, частной собственности и государства, 1952, стр. 170.*). Особенно характерны так называемые циклопические крепости, стены которых складывались из огромных грубо отесанных глыб камня. Циклопические крепости сохранились во многих местах Европы (Франция, Сардиния, Пиренейский и Балканский полуострова и др.); а также в Закавказье. В средней, лесной полосе Европы со второй половины 1 тысячелетия до н.э. распространились поселения — «городища», укрепленные земляными валами, бревенчатыми оградами и рвами.



Охота на оленя. Вальторта

Наряду с оборонительными сооружениями на поздних этапах развития первобытного общества широкое развитие получили сооружения совсем иного рода, так называемые мегалитические (то есть выстроенные из громадных камней) постройки — менгиры, дольмены, кромлехи. Целые аллеи вертикально стоящих больших камней — менгиров — встречаются в Закавказье и в Западной Европе по побережью Средиземного моря и Атлантического океана (например, знаменитая аллея менгиров у Карнака в Бретани). Дольмены широко распространены в Западной Европе, в северной Африке, Иране, Индии, в Крыму и на Кавказе; они представляют собой гробницы, построенные из поставленных стоямя огромных камней, перекрытых сверху одной или двумя каменными плитами. Сооружения такого характера иногда находятся внутри погребальных курганов — например, дольмен в кургане у станицы Новосвободной (на Кубани), имеющий две камеры — одну для погребения, другую, видимо, для религиозных церемоний.



12 а. Аллея менгиров в Карнаке (Бретань). Начало эпохи бронзы.



12 б. Дольмен в Крюкюно (Бретань). Начало Эпохи бронзы.



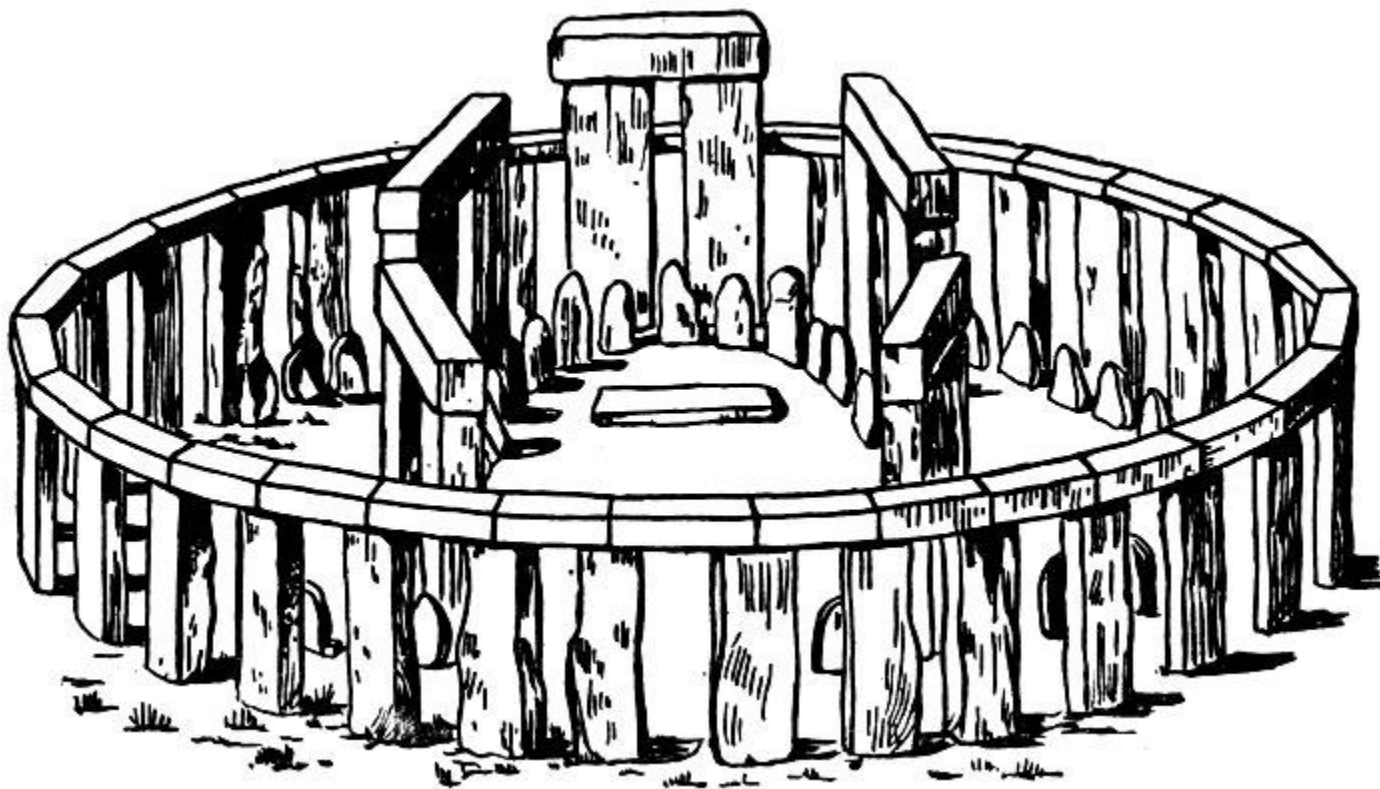
*13. Стоунхендж близ Солсбери (южная Англия). Эпоха бронзы.
Начало 2 тыс. до н. э.*

Наиболее сложными мегалитическими постройками являются кромлехи. Примерами такого типа сооружений являются святилища Эвбери и Стоунхендж в южной Англии. В Стоунхендже центральная площадка с большой каменной

плитой (быть может, служившей жертвенником) окружена четырьмя концентрическими рядами вертикально поставленных камней. Внутреннее кольцо (в форме незамкнутого овала) и третье от середины состояли из сравнительно небольших менгиров. Второй же и четвертый, внешний, круги образованы рядами равномерно расставленных гигантских каменных глыб. Тридцать каменных столбов внешнего круга (из которых шестнадцать стоят и поныне) связаны горизонтально лежащими на них каменными перекладинами; таким же образом попарно соединены десять громадных тщательно отесанных камней второго от середины круга, высящегося на 7 м над окружающей равниной к северу от города Солсбери. Перекладины (весом почти в 7 тонн) были подняты наверх с помощью земляных насыпей, следы которых сохранились. Необычайно большие размеры сооружения, привоз издалека огромных глыб синего камня (для внешней ограды Стоунхенджа), ориентировка на летнее солнцестояние, следы жертвоприношений.— все говорит о том, что этой постройке придавалось очень важное значение. Скорее всего она являлась святилищем солнца. В архитектурной форме Стоунхенджа заключено продуманное решение сложной пространственной задачи. Здесь налицо ясная планировка, четко выступает и определяется роль несущих и несомых частей. Стоунхендж, как и другие мегалитические сооружения, несомненно, уже имел целью художественное воздействие на зрителей, заставляя их преклоняться и благоговеть перед столь внушительно и торжественно представленным грандиозным величием солнечного культа.

Мегалитические постройки воздвигались трудом всей первобытной общины. Однако для их сооружения, несомненно, требовалась уже довольно сложная общественная организация. Некоторые другие архитектурные памятники бронзового века свидетельствуют о наступающем распаде некогда единого первобытного общества, как, например, специальные погребальные сооружения — большие камеры, устраивавшиеся в курганных погребениях племенных вождей. Древнейшими памятниками этого рода являются так называемые царские гробницы Египта в Негаде (4 тысячелетие

до н.э.). К более поздним погребениям племенных вождей относится, например, Майкопский курган на северном Кавказе (конец 3 — начало 2 тысячелетия до н.э.); дно его камеры, углубленной в землю более чем на 1,5 м, было выложено галькой и устлано циновками, а стены облицованы деревом.



Стонхендж. Реконструкция.

Деревянными перегородками могила была разделена на три части: в самой большой, южной части находилось погребение вождя племени, а в других, невидимому, погребение его жен (а, возможно, уже и рабов). Сверху могила была перекрыта деревянным настилом и засыпана землей. Этот тип погребальных сооружений появился во 2 тысячелетии до н.э. и в Грузии (Триалети) и в Армении.

Менее значительными в этот период были успехи скульптуры. Собственно, менгиры — вертикально стоящие одиночные камни — были не столько архитектурными сооружениями, сколько далекими предшественниками

позднейших памятников монументальной скульптуры. Встречающиеся во многих местах земного шара, подобные памятники, по всей вероятности, были связаны с культом мертвых или с культом предков. Грубо высеченные каменные менгиристообразные статуи, крайне схематично изображающие человека, большей частью женщину, распространены во Франции и некоторых других странах Западной Европы, в Крыму и т. д.

К такому же типу монументальной каменной скульптуры относятся и распространенные в Минусинской котловине (южная Сибирь) каменные изваяния, представляющие собой стелы, в нижней части или посередине которых невысоким рельефом или графической резьбой изображено повернутое в фас человеческое лицо. Человеческие черты сочетаются в этих изображениях с чертами животных и с символическими орнаментальными мотивами. Вероятно, эти стелы представляют олицетворения родовых предков. Некоторые из этих стел завершаются головой животного (верблюда, барана), соединяя в одном изображении звериный и человеческий облик.

Дальнейшее развитие получили в этот период художественные ремесла.



10 а. Серебряный сосуд из Майкопского кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



10 б. Золотая фигурка быка со стоек балдахины из Майкопского кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



10 в. Золотая фигурка быка со стоек балдахины из Майкопского кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

*кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э.
Ленинград. Эрмитаж.*

Среди предметов, найденных в погребении в Майкопском кургане, выделяются сделанные из золота украшения погребального или парадного балдахина: фигурки быков с нижних концов стоек, бляхи в виде львов и быков, которые, видимо, были расположены на полотнище в четыре ряда и образовывали фризообразную композицию; их одинаковый вид и одинаковое направление движения создавали монотонность композиционного строя, столь распространенную в искусстве государств Древнего Востока и в данном случае, видимо, оказавшую влияние на майкопских мастеров. К этим золотым бляхам близки изображения зверей на серебряных майкопских сосудах, на одном из которых животные представлены на фоне горного пейзажа. Органическое включение в композицию элементов пейзажа — гор, деревьев, рек и озера — является свидетельством появления и развития в искусстве новых черт, незнакомых предшествующему периоду.

К замечательным примерам художественного ремесла этого периода относятся бронзовые ножи со скульптурными фигурами животных на рукоятке, найденные в Горьковской области, на Урале, в южной Сибири, в Китае. Фигурки, а иногда только головки животных на этих ножах при всей упрощенности представляются выразительными и живыми. Как и минусинские стелы, эти вещи, связанные в своем происхождении и с искусством Древнего Китая и с местными традициями культуры древнейшего населения Сибири, сыграли значительную роль в формировании «звериного стиля» (то есть орнаментальных мотивов с фигурами зверей) в искусстве древней Сибири и Алтая.

В некоторых предметах художественного ремесла, украшенных скульптурой, нашел свое отражение культ неба и солнца, — например, в бронзовой «солнечной колеснице» из Трудхольма: лошадь (довольно схематично изображенная) везет на повозке большой золоченый диск, вероятно,

обозначающий солнце. Все внимание художника было, видимо, поглощено богатой линейно-геометрической орнаментацией диска.

В Западной Европе долго задержались поздние формы первобытного искусства. Таковы, например, памятники так называемого гальштадтского периода (10 - 5 вв. до н.э.): глиняные сосуды, покрытые геометрической орнаментальной росписью, с маленькими схематическими скульптурными фигурами людей, лошадей, птиц; бронзовые сосуды в виде ведер (ситулы), покрытые несколькими поясами очень условно переданных бытовых и военных сцен, как, например, ситула из Вача, Искусство первобытного общества в поздний период своего развития близко подошло к разработке сюжетной композиции, отражающей мифологические представления и реальную жизнь людей.

Но настоящее развитие и углубление этой важнейшей задачи искусства стало возможным лишь в классовом, рабовладельческом обществе. В разное время процесс распада первобытно-общинных отношений у значительной части племен и народов южной Европы, Азии, северной Африки привел к образованию ряда государств, и хотя на значительных территориях в более северных областях Европы и Азии сохранялся еще в течение многих столетий первобытно-общинный строй, но и общественные отношения и культура таких племен (скифов, сарматов, галлов, германцев, славян) испытывали на себе сильное воздействие культуры рабовладельческих обществ.

Искусство передней Азии (И.Лосева)

Введение

Постепенное развитие производительных сил и связанные с этим первые успехи разделения труда создали в рамках первобытного общества необходимые условия для перехода к рабовладельческому строю — к первой классовой, антагонистической общественной формации в истории

человечества. Рабство возникло на основе роста экономического неравенства, на основе зарождения частной собственности. Первоначально рабство существовало в недрах первобытно-общинного способа производства; раб принадлежал или всей общине, или представителям родовой знати. Постепенно масса обращенных в рабство увеличивалась, их эксплуатация росла. Переход средств производства в руки меньшинства привел к подчинению большинства меньшинству. Возник рабовладельческий строй, основой которого была собственность рабовладельца на средства производства и на работника производства — раба. Принудительный труд рабов стал основной формой общественного труда. Общество раскололось на два враждебных друг другу класса: господствующий класс рабовладельцев и угнетенный класс бесправных рабов. Значительная прослойка свободного трудящегося населения — земледельцев и ремесленников — по своему положению приближалась к рабам. С возникновением рабовладельческого строя появилось государство — политическая организация господствующего класса, призванная подавлять сопротивление классов эксплуатируемых.

Рабовладельческий строй был исторически необходимым и имел по сравнению с предыдущей эпохой прогрессивное значение в развитии человеческого общества, послужив основой дальнейшего роста производительных сил и культуры.

Эксплуатация рабов не только позволила выделить значительные материальные ресурсы для проведения огромного строительства, что характерно для обществ древности, но породила разделение и противоположность труда физического, исполнявшегося основной массой народа, и умственного, ставшего привилегией немногих свободных. В условиях, когда человеческий труд был мало производителен, без такого разделения не могли возникнуть искусства и науки.

И действительно, именно в рабовладельческих государствах древности развились литература, театр, музыка, пережили

свой первый высокий расцвет архитектура, скульптура, живопись и прикладные искусства.

Естественно, что в рабовладельческих государствах искусство было поставлено на службу интересов господствовавших классов. Оно было тесно связано с религией, освящавшей классовый, рабовладельческий строй. И все же, несмотря на эти ограниченные условия своего развития, искусство достигло в древности значительных успехов в художественном познании мира и в первую очередь в изображении самого человека. При этом в тех обществах Древнего мира, где была сильна экономическая и политическая активность трудящейся части свободного населения, искусство и культура носили в значительной степени народный характер и достигли особенно высокого эстетического совершенства.

Рабовладельческие общества возникали в различных географических и исторических условиях. Поэтому естественно, что каждое из них отличалось существенными особенностями своей экономики и культуры. Но при всем историческом разнообразии классовых обществ древности для них были характерны две основные формы, два основных пути развития рабовладельческих отношений. Для одного из них - восточного - характерно медленное развитие рабовладения, приниженное положение не только рабов, но и большей части свободных. Для другого - античного - сравнительно быстрое преодоление примитивных форм эксплуатации и замена их развитыми рабовладельческими, широкая общественная активность массы свободных и более демократические формы государства.

В плодородных долинах Нила, Тигра и Евфрата, по берегам Аму-Дарьи, Инда и Хуанхэ раньше, чем в других областях земного шара, развитие производительных сил общества привело к сложению классового, рабовладельческого строя. Государства, во главе которых стояла рабовладельческая аристократия, возникли в Египте и почти одновременно в

Передней Азии в конце 4 тысячелетия до н.э. затем в Китае и Индии, а позднее в Закавказье и Средней Азии.

Рабовладельческий строй у большинства народов Древнего Востока имел ряд специфических особенностей. Уже в глубокой древности у многих народов Востока можно установить «общее соотношение между оседлостью одной части их и продолжающимся кочевничеством другой части», что отмечается «у всех восточных племен» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1948, стр. 73.*).

Для Древнего Востока, как уже указано, характерно очень медленное развитие рабовладения. Принимая большие масштабы преимущественно в хозяйствах, обслуживавших царя и храмы, рабовладение в хозяйствах отдельных свободных часто в течение длительного времени имело ограниченное развитие в отличие от античного общества, где оно проникало во все сферы хозяйственной жизни. Существенной особенностью в общественном строе народов Древнего Востока было длительное сохранение сельской общины и общинной собственности. Значительная часть земель фактически принадлежала общинам. Община играла важную роль в создании искусственного орошения, необходимого для земледелия в силу климатических и почвенных условий. Пережитки общинного строя долго существовали на Востоке; в Египте они сохранялись вплоть до эллинизма, а в Индии еще значительно дольше. «Восточный деспотизм и господство сменявших друг друга Завоевателей-кочевников в течение тысячелетий ничего не могли поделать с этими древними общинами»(*Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, 1951, стр. 151.*). Несмотря на известное развитие обмена, производство в странах Древнего Востока в основном не было рассчитано на рынок, и натуральное хозяйство преобладало.

В политическом отношении для древневосточных государств характерна неограниченная деспотическая власть царя. Здесь не было условий для возникновения рабовладельческой демократии, появившейся позднее в Древней Греции. Восточные деспоты в интересах рабовладельческого класса

вели захватническую политику. История Древнего Востока заполнена бесчисленными войнами за овладение землей и рабами. Эти войны приносили огромные бедствия народам. Под властью отдельных монархов иногда оказывались очень большие территории, но такие государства, включавшие различные племена и народы, жившие своей обособленной экономической и культурной жизнью, большей частью были непрочны и легко распадались.

В древневосточных деспотиях царь, объединяя сельские общины, являлся верховным собственником всей земли; в этом заключалась экономическая основа государственной власти. «Отдельный человек при этой форме собственности никогда не становится собственником, а является только владельцем, он, по сути дела, сам — собственность, раб того, в ком олицетворено единство общины» (К. Маркс, *Формы, предшествующие капиталистическому производству*, 1940, стр. 26.). Такие экономические отношения людей неизбежно порождали взгляд на человека, как на безвольного царского раба.

В идеологии древневосточных обществ огромную роль играли религии, поставленные на службу деспотии. Царская власть была обожествлена, и боги объявлены покровителями земного монарха. Древневосточные религии, в которых колоссальное значение имела обрядовая сторона и меньшее — этико-дидактическая, устрашали простых людей, подавляли их волю. Жречество создало культ полновластных и жестоких богов, подвергло сознательной переработке мифы и представления, сложившиеся еще в условиях первобытно-общинного строя.

Литература и изобразительное искусство стали идеологическим оружием господствовавших классов. Их идейное содержание в основном определялось требованием прославлять власть богов и царей. Взгляд на человека как на собственность царя и наличие примитивно-религиозных представлений о мире препятствовали широкому развитию гуманистического начала в идеологии и делали ограниченным раскрытие образа человека в искусстве. Тем не менее

искусство, как и вся культура древневосточных обществ, по сравнению с доклассовой эпохой представляет важный шаг вперед в развитии духовной жизни человечества. Возникла письменность, и были разработаны разные ее системы (иероглифы, клинопись и др.); появились зачатки научных знаний в области математики, астрономии, медицины; зародились элементы философских воззрений. Создались и получили значительное развитие художественная литература и искусство, характеризующие важный этап художественного познания мира человеком.

Эстетическое отношение человека к действительности было еще во многом примитивно и тесно связано с обожествлением сил природы и животных. Однако очень важное, исторически прогрессивное значение искусства Древнего Востока и в особенности Древнего Египта заключено в том, что в нем центральное место занял образ человека. И, хотя этот образ очень часто был связан с прославлением деспота или с преклонением перед мифическими существами и имел целью внушать чувство страха и повиновения, все же в произведениях древневосточного искусства уже нашло выражение представление о значительности и величии человека, отразились существенные черты реальной жизни и народные мифы о вселенной. Как народность, так и реализм в искусстве Древнего Востока имели ограниченный, недостаточно развитый характер, но именно они составляли жизненную основу художественного творчества. Египетские пирамиды, зиккураты Двуречья, дворцы и храмы не только возвеличивали небесных и земных владык, но являлись свидетельством высокой художественной одаренности древних народов, достижением их гигантского коллективного труда. Объективно художественные образы этих памятников утверждали первые шаги человечества, подчинявшего себе силы природы, хотя непосредственно их содержание служило интересам господствовавших классов.

В рабовладельческих обществах Древнего Востока получили развитие скульптура и живопись, существовавшие в большинстве случаев в синтезе с монументальным зодчеством,

а также прикладное искусство. Синтез изобразительных искусств, в котором доминирующее значение имела архитектура, был особенностью и вместе с тем существенным достижением художественной культуры древневосточных народов.

Характерной чертой изобразительного искусства Древнего Востока явилась выработка канонов — обязательных норм построения художественного изображения. Создание канонов, с одной стороны, объяснялось относительной медленностью исторического и художественного развития, необходимостью закреплять достижения в изображении человеческого тела и найденные композиционные решения. В странах Древнего Востока хотя и выдвинулся ряд значительных художественных индивидуальностей, но все же искусство в целом было связано законами ремесленного производства. Образы, созданные выдающимися художниками, передавались ремесленникам для повторения. С другой стороны, древневосточные религии с их строгой обрядностью превращали раз выработанную иконографию божества, а равно и царя - в канон, отступление от которого рассматривалось как святотатство.

Хотя каноны в дальнейшем и тормозили развитие искусства, но на ранних этапах они способствовали сложению и совершенствованию мастерства древневосточных художников. Было выработано и получило развитие определенное понимание пластической формы, композиции, ритма. Художники научились изображать события в их связи и единстве. Значительный технический прогресс в искусстве характеризуют серьезные успехи в овладении материалом архитектуры, скульптуры и живописи.

Многочисленные народы Древнего Востока создали искусство, хотя и сходное в общих принципиальных чертах, но очень различное у каждого из народов по своим исходным формам, путям развития и художественным достижениям. Традиции искусства народов Древнего Востока сохранялись в течение многих веков и имели важное значение для

художественного развития многих народов Азии и Европы в последующее время.

Одним из наиболее ранних искусств Древнего Востока было искусство народов западной или, иначе, Передней Азии.

Разнообразная по природным условиям, открытая и доступная со всех сторон территория Передней Азии была ареной борьбы многочисленных племен, народов и государств. На протяжении трех тысяч лет, сменяя друг друга, здесь создавались, а затем гибли различные раннерабовладельческие деспотии. В Передней Азии находятся долины рек Тигра и Евфрата, или Двуречье, где в 3 — 1 тысячелетиях до н.э. возникли сначала древнейшие шумеро-аккадские государства, а затем Вавилон, Митанни и Ассирия. Во 2 тысячелетии до н.э. на территории Малой Азии, а позднее и северной Сирии существовало государство хеттов. На северо-востоке, занимая Армянское нагорье, находилось государство Урарту, в первой половине 1 тысячелетия игравшее крупную роль в Передней Азии и особенно в истории Закавказья. На западе от Двуречья в 1 тысячелетии на некоторое время возвысились Палестина, Финикия и Сирия. На востоке, занимая территорию Иранского плато, находились древние государства - Элам, а затем Мидия и Персия (Иран).

Памятники архитектуры и искусства древних народов Передней Азии дошли до нас в небольшом количестве. В этом сказался ряд причин: мало благоприятные природные условия Передней Азии, влажная почва, способствовавшая разрушению скрытых в ее недрах памятников, преимущественное употребление в Передней Азии сырцового кирпича в качестве строительного материала архитектурных построек, а также частое уничтожение в древности многих произведений искусств в результате опустошительных войн и набегов.

Сравнительно ограниченное количество сохранившихся памятников искусства и письменных источников во многих

случаях не дает возможности исчерпывающе объяснить все явления искусства и вполне ясно представить некоторые, особенно более ранние периоды его развития. Все же имеется достаточно данных, чтобы показать как пути развития искусства стран древней Передней Азии с 4 по 1 тысячелетие до н.э., так и то большое значение, которое имело искусство стран Передней Азии для развития художественной культуры многих народов Востока.

Древнейшая культура племен и народов Двуречья (4 - начало 3 тысячелетия до н.э.)

Наиболее древней и лучше всего изученной культурой Передней Азии является культура племен и народов Двуречья (Месопотамии). К 4 - началу 3 тысячелетия до н.э. восходит ранний этап ее развития, связанный с первобытно-общинным строем и зарождением классового общества. В этом раннем времени различаются периоды Обейда, Урука и Джемдет - Наср, получившие названия от местностей, где были сделаны основные археологические находки.

Период Обейда (начало 4 тысячелетия до н.э.) отличается переходом от охоты и рыболовства к земледелию и скотоводству, а к концу периода - переходом от камня к металлу. Из археологических находок, датируемых периодом Обейда, самой характерной является крашеная керамика; сосуды сделаны от руки из тонкой желтовато-зеленой глины, покрыты раскрашенным геометрическим узором большей частью коричневатого-красного цвета и схематическими изображениями людей, птиц, зверей и растительных мотивов. Подобная керамика была обнаружена почти на всем Ближнем Востоке от Финикии и Сирии до Ирана, а также в Средней Азии (Анау) и в Сузах (Иранское плато). Изящество форм керамики из Суз сочетается с чистотой отделки; основные формы сосудов — плоские чаши или сосуды в виде кубка.



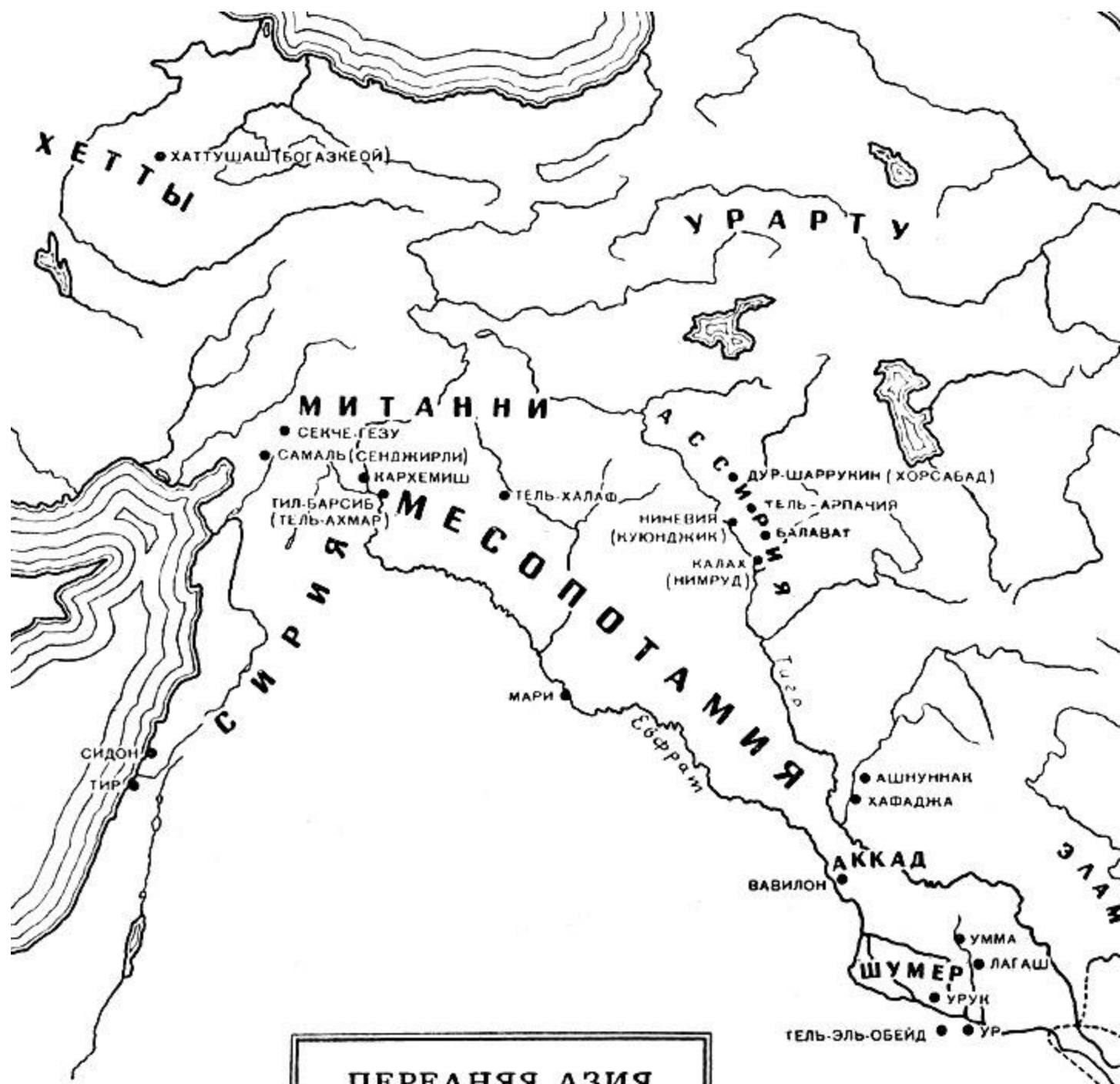
9 а. Расписной сосуд из могильника близ Суз (Элам) с изображениями козла, собак и фламинго. Энеолит. 3 тыс. до н. э. Париж. Лувр.

Строительное искусство периода Обейда было еще чрезвычайно примитивно. Население жило в плетеных хижинах, круглых или (повидимому, позднее) прямоугольных, с покрытиями, образованными согнутыми вверх стеблями, перевязанными пучком; для теплоты и прочности такие хижины обмазывались глиной. Дома эти известны по целому ряду изображений на посвятельных сосудах, печатях и рельефах. Скульптура существовала лишь в виде крайне примитивных глиняных статуэток.

В период Урука (середина 4 тысячелетия до н.э.) появился новый вид керамики: сосуды сделаны уже на гончарном круге, обычно из красной глины, орнаментация гораздо более скромная, чем в предшествующий период, — в большинстве случаев это процарапанный узор. Сосуды этой поры снабжены ручками и длинными носиками. Подобная керамика встречается и в Сузах.

В это время появилась монументальная архитектура. В Уруке найдены остатки нескольких храмов, среди которых особый интерес вызывает высокая сырцовая платформа, служившая основанием так называемому «Белому храму» (название дано по белой обмазке его стен). Здесь закладываются уже все те принципы, которые в дальнейшем будут характеризовать зодчество Передней Азии. Стены платформы не гладкие: возможно, что разделка стен повторяла внешность примитивных хижин, сделанных из вязок тростника и имевших благодаря этому ломаную линию профиля. Сама идея высокой платформы, служащей основанием храму, впоследствии (в 3 тысячелетии до н.э.) найдет свое дальнейшее развитие в зиккурате — культовом, прихрамовом сооружении, а также в дворцовом строительстве.

Существенный интерес представляет также и другой храм, открытый в Уруке, выполненный в совершенно ином духе. Эта монументальная постройка со стенами, обработанными в виде полуколонн, возведена на каменном основании. Здание украшено пестрой мозаикой из разноцветных шляпок глиняных гвоздей, вставленных в сырцовую стену здания. Шляпки образуют ковровый рисунок, возможно, имитирующий плетеный узор цыновки, украшавшей раньше стены тростниковых хижин. Это древнейший образец применения полихромной инкрустации в монументальном зодчестве Двуречья.



ПЕРЕДНЯЯ АЗИЯ
*Современные названия
 даны в скобках*

Передняя Азия

Новшеством этого периода были также печати, употреблявшиеся сначала как амулеты или талисманы, а затем и как знаки собственности. Наибольшим достижением было изобретение письменности, возникшей из пиктографического письма. Особенно хорошо период Урука представлен на юге Месопотамии.

Период Джемдет-Наср (конец 4 - начало 3 тысячелетия до н.э.) свидетельствует о прогрессе во всех областях экономической, политической и культурной жизни. Земледелие, связанное с ирригацией (искусственным орошением), и скотоводство получили свое дальнейшее развитие. Разделение труда и рост техники повлекли за собой развитие ремесел. Широко развивается межплеменной обмен, он охватывает все Двуречье, связывает его с Эламом, западным Ираном, северной Сирией и другими странами. Одновременно происходит быстрый процесс имущественного и общественного расслоения в общинах Двуречья, связанный с появлением рабского труда.

В этот период происходит подъем искусства, особенно хорошо представленного глиптикой, то есть резными камнями (печатами или амулетами), изображения на которых являются миниатюрными рельефами. Свобода композиции, введение элементов пейзажа, живость и относительная правдивость изображений, особенно человека (что является редкостью не только для этой поры, но и для всего искусства Передней Азии в целом), заставляют предположить большую творческую свободу и уже большое техническое совершенство искусства.



15 а. Цилиндрическая печать. Период Джемдет-Наср. Около 3000 г. до н. э.

В то же время появившийся в этот период скульптурный рельеф еще очень неумел и примитивен (так называемые «персонажи с перьями» и др.). Фигуры неловки и угловаты. Однако и здесь уже можно констатировать черты, которые будут канонизированы в искусстве более позднего времени. Так, устанавливается определенное изображение человеческой фигуры на плоскости: ноги и голова повернуты в профиль, туловище развернуто в фас. Такая же определенность и в трактовке лица с огромным глазом и большим носом, а позже также руки, поднятой до уровня рта, что и впредь будет символизировать предстояние перед божеством, и т. п.



15 6. Ваза с изображением культовых сцен из Урука. Алебастр.

*Период Джемдет-Наср. Около 3000 г.тыс. до н. э. Багдад.
Иракский музей.*

Периоду Джемдет-Наср известны уже многофигурные композиции. Лучшим образцом является алебастровая ваза из Урука (музей Багдада). Ее искусно вырезанные изображения свидетельствуют о зачатках повествовательной композиции, развертывающейся фризобразно, по поясам. Этот принцип рельефных композиций Древнего Шумера, пройдя через века, найдет отклик в искусстве всех стран Передней Азии.

Развивается круглая скульптура, лучшим памятником которой является женская головка из Урука. Величественная и спокойная, выполненная в широкой обобщенной манере, передающей строгие и суровые черты лица с большими, некогда инкрустированными глазами, она кажется намного опередившей свое время.



14. Голова богини из белого храма в Уруке. Алебастр. Период Джемдет-Наср. Около 3000 г.тыс. до н. э. Багдад. Иракский музей.

Для керамики периода Джемдет-Наср характерны широкие кувшины с ручками, покрытые одноцветным или многоцветным геометрическим орнаментом.

Искусство этого времени отличается многообразным применением цвета. Полихромия появляется в керамике, в монументальной скульптуре — в виде инкрустации глаз (и, возможно, других деталей), в монументальной декорации — в виде коврового орнамента из цветных шляпок глиняных гвоздей, или декоративной мозаики из цветных камней, или цветной росписи, украшающей стены.

Искусство Шумера (27-25 вв. до н.э.)

В начале 3 тысячелетия до н.э. рост классовых противоречий привел к образованию в Двуречье первых небольших рабовладельческих государств, в которых были еще очень сильны пережитки первобытно-общинного строя. Первоначально такими государствами стали отдельные города (с прилегающими сельскими поселениями), обычно расположенные в местах древних храмовых центров. Между ними шли непрекращавшиеся войны за обладание главными ирригационными каналами, за захват лучших земель, рабов и скота.

Раньше других на юге Двуречья возникли шумерийские города-государства Ур, Урук, Лагаш и др. В дальнейшем экономические причины вызвали тенденцию к объединению в более крупные государственные образования, что обычно совершалось при помощи военной силы. Во второй половине 3 тысячелетия на севере возвысился Аккад, правитель которого, Саргон I, объединил под своей властью большую часть Двуречья, создав единое и могущественное Шумеро-Аккадское царство. Царская власть, представлявшая интересы

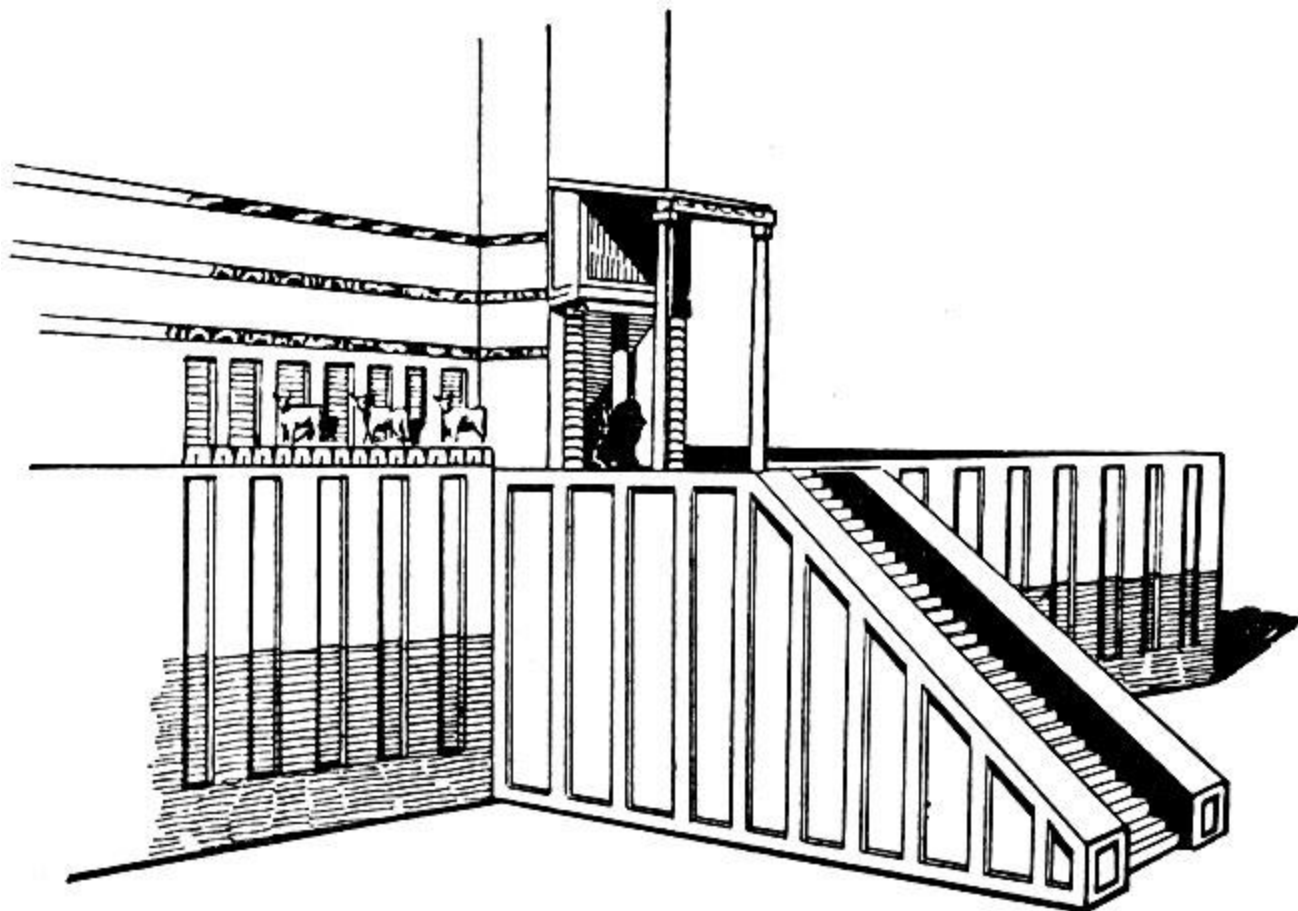
рабовладельческой верхушки, в особенности со времени Аккада, стала деспотической. Жречество, являвшееся одной из опор древневосточной деспотии, разработало сложный культ богов, обожествило власть царя. Большую роль в религии народов Двуречья играло поклонение силам природы и пережитки культа животных. Боги изображались в виде людей, зверей и фантастических существ сверхъестественной силы: крылатых львов, быков и т. п.

В этот период закрепляются основные черты, характерные для искусства Двуречья раннерабовладельческой эпохи. Ведущую роль играла архитектура дворцовых построек и храмов, украшенных произведениями скульптуры и живописи. Обусловленное военным характером шумерийских государств, зодчество носило крепостной характер, о чем свидетельствуют остатки многочисленных городских сооружений и оборонительные стены, снабженные башнями и хорошо укрепленными воротами.

Основным строительным материалом построек Двуречья служил кирпич-сырец, значительно реже обожженный кирпич. Конструктивной особенностью монументального зодчества было идущее от 4 тысячелетия до н.э. применение искусственно возведенных платформ, что объясняется, возможно, необходимостью изолировать здание от сырости почвы, увлажняемой разливами, и вместе с тем, вероятно, желанием сделать здание видимым со всех сторон. Другой характерной чертой, основанной на столь же древней традиции, была ломаная линия стены, образуемая выступами. Окна, когда они делались, помещались в верхней части стены и имели вид узких щелей. Здания освещались также через дверной проем и отверстие в крыше. Покрытия в основном были плоские, но известен был и свод. Обнаруженные раскопками на юге Шумера жилые здания имели внутренний открытый двор, вокруг которого группировались крытые помещения. Эта планировка, соответствовавшая климатическим условиям страны, легла в основу и дворцовых построек южного Двуречья. В северной части Шумера обнаружены дома, которые вместо открытого двора имели

центральную комнату с перекрытием. Жилые дома иногда были и двухэтажными, с глухими стенами на улицу, как это часто бывает и поныне в восточных городах.

О древнем храмовом зодчестве шумерийских городов 3 тысячелетия до н.э. дают представление развалины храма в Эль-Обейде (2600 г. до н.э.); посвященного богине плодородия Нин-Хурсаг. Согласно реконструкции (впрочем, не бесспорной), храм стоял на высокой платформе (площадью 32х25 м), сложенной из плотно утрамбованной глины. Стены платформы и святилища в соответствии с древнешумерийской традицией были расчленены вертикальными выступами, но, кроме того, подпорные стены платформы были обмазаны в нижней части черным битумом, а сверху побелены и таким образом членились также и по горизонтали. Создавался ритм вертикальных и горизонтальных сечений, повторявшийся и на стенах святилища, но в несколько иной интерпретации. Здесь вертикальное членение стены пререзывалось по горизонтали лентами фризов.

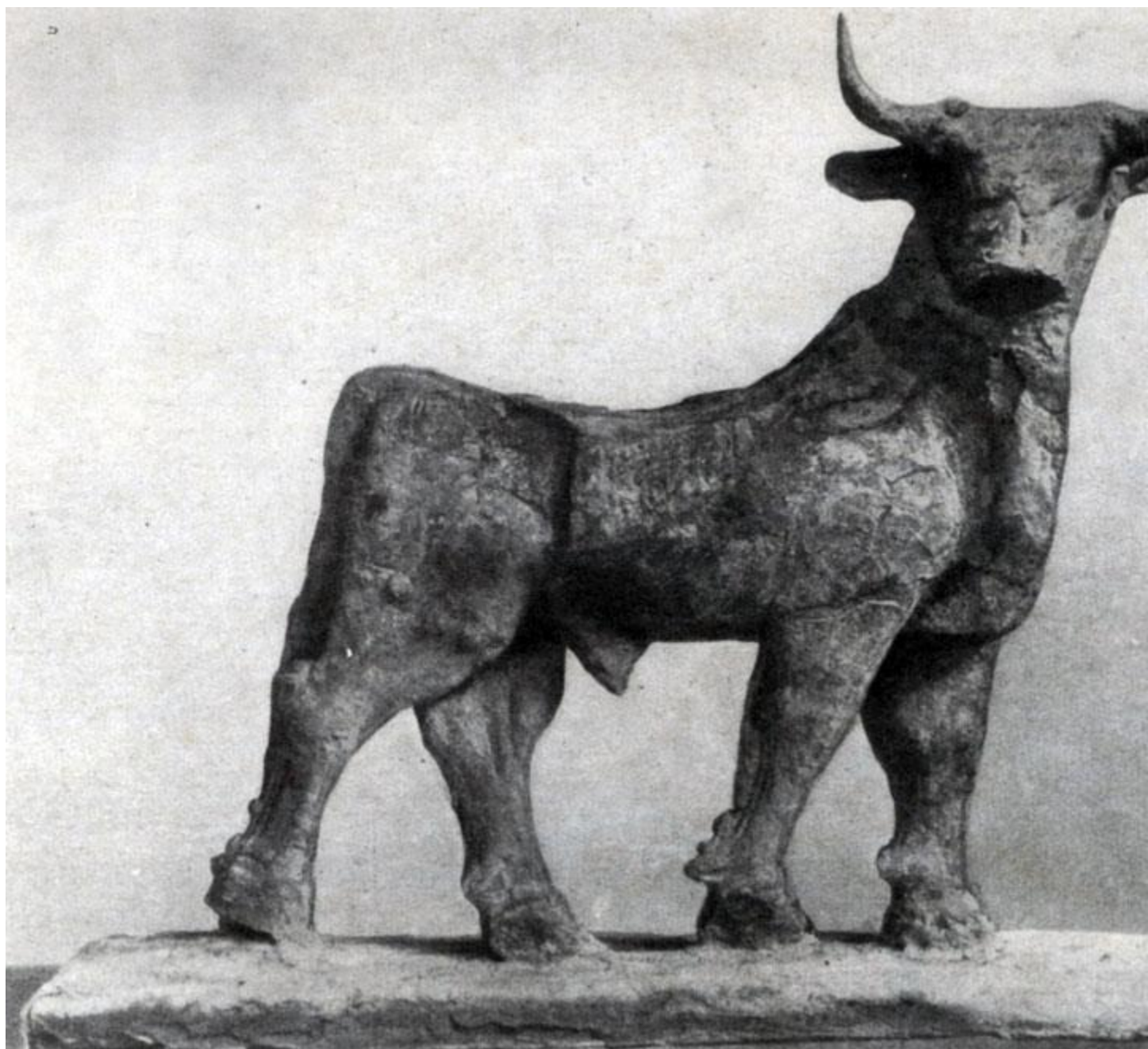


Храм в Эль-Обейде. Реконструкция.

Впервые в украшении здания были применены круглая скульптура и рельеф. Статуи львов по бокам входа (древнейшая привратная скульптура) были выполнены, как и все другие скульптурные украшения Эль-Обейда, из дерева, покрытого по слою битума медными прочеканенными листами. Инкрустированные глаза и высунутые языки, сделанные из цветных камней, придавали этим изваяниям яркий красочный облик.

Вдоль стены, в нишах между выступами стояли очень выразительные медные фигурки идущих быков. Выше поверхность стены украшали три фриз, находившиеся на некотором расстоянии один от другого: горельефный с выполненными из меди изображениями лежащих бычков и два с плоским мозаичным рельефом, выложенным из белого

перламутра на черных шиферных пластинках. Таким образом создавалась цветовая гамма, перекликавшаяся с окраской платформ. На одном из фризов были довольно наглядно изображены сцены хозяйственной жизни, возможно, имевшие культовое значение, на другом - шествующие вереницей священные птицы и животные.



16 а. Статуэтка быка из Эль-Обейда. Медь. Около 2600 г. до н. э. Филадельфия. Музей.



16 б. Часть фриз храма из Эль-Обейда со сценами сельской жизни. Мозаика из шифера и известняка на медном листе. Около 2600 г. до н. э. Багдад. Иракский музей.

Техника инкрустации была применена и при выполнении колонок на фасаде. Одни из них были украшены цветными камнями, перламутром и раковинами, другие - металлическими пластинками, прикрепленными к деревянному основанию гвоздями с расцвеченными шляпками.

С несомненным мастерством исполнен помещенный над входом в святилище медный горельеф, переходящий местами в круглую скульптуру; на нем изображен львиноголовый орел, когтящий оленей. Эта композиция, повторяющаяся с небольшими вариантами на целом ряде памятников середины 3 тысячелетия до н.э. (на серебряной вазе правителя

Энтемены, вотивных пластинках из камня и битума и др.), была, видимо, эмблемой бога Нин-Гирсу. Особенностью рельефа является вполне четкая, симметрическая геральдическая композиция, которая в дальнейшем стала одним из характерных признаков переднеазиатского рельефа.



*176. Орел, когтящий оленей. Рельеф из Эль-Обейда. Медь.
Около 2600 г. до н. э. Лондон. Британский музей.*

Шумерийцами был создан зиккурат — своеобразный тип культовых построек, в течение тысячелетий занимавший видное место в архитектуре городов Передней Азии. Зиккурат возводился при храме главного местного божества и представлял высокую ступенчатую башню, сложенную из кирпича-сырца; на вершине зиккурата помещалось небольшое сооружение, венчавшее здание, - так называемое «жилище бога».

Лучше других сохранился много раз перестраивавшийся зиккурат в Урете воздвигнутый в 22 - 21 веках до н.э. (реконструкция). Он состоял из трех массивных башен, сооруженных одна над другой и образующих широкие, возможно, озелененные террасы, соединявшиеся лестницами. Нижняя часть имела прямоугольное основание 65х43 м, стены доходили до 13м высоты. Общая высота здания достигала в свое время 21 м (что равняется пятиэтажному зданию наших дней). Внутреннего пространства в зиккурате обычно не было или оно было сведено к минимуму, к одной небольшой комнате. Башни зиккурата Ура были разных цветов: нижняя - черная, обмазанная битумом, средняя - красная (естественного цвета обожженного кирпича), верхняя — белая. На верхней террасе, где помещалось «жилище бога», происходили религиозные мистерии; оно же, возможно, служило одновременно обсерваторией жрецам-звездочетам. Монументальность, которая достигалась массивностью, простотой форм и объемов, а также ясностью пропорций, создавала впечатление величия и мощи и являлась отличительной чертой архитектуры зиккурата. Своей монументальностью зиккурат напоминает пирамиды Египта.

Пластика середины 3 тысячелетия до н.э. характеризуется преобладанием мелкой скульптуры, главным образом культового назначения; исполнение ее еще достаточно примитивно.

Несмотря на довольно значительное разнообразие, которое представляют собой памятники скульптуры различных местных центров Древнего Шумера, можно выделить две основные группы - одну, связанную с югом, другую - с севером страны.



18. Статуэтка из Ура. Около 2500 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

Для крайнего юга Двуречья (города Ур, Лагаш и др.) характерна почти полная нерасчлененность каменного блока и очень суммарная трактовка деталей. Преобладают приземистые фигуры с почти отсутствующей шеей, с клювообразным носом и большими глазами. Пропорции тела не соблюдены. Скульптурные памятники северной части южного Двуречья (города Ашнунак, Хафадж и др.) отличаются более вытянутыми пропорциями, большей проработкой деталей, стремлением к натуралистически точной передаче внешних особенностей модели, хотя и с сильно преувеличенными глазными впадинами и непомерно большими носами.

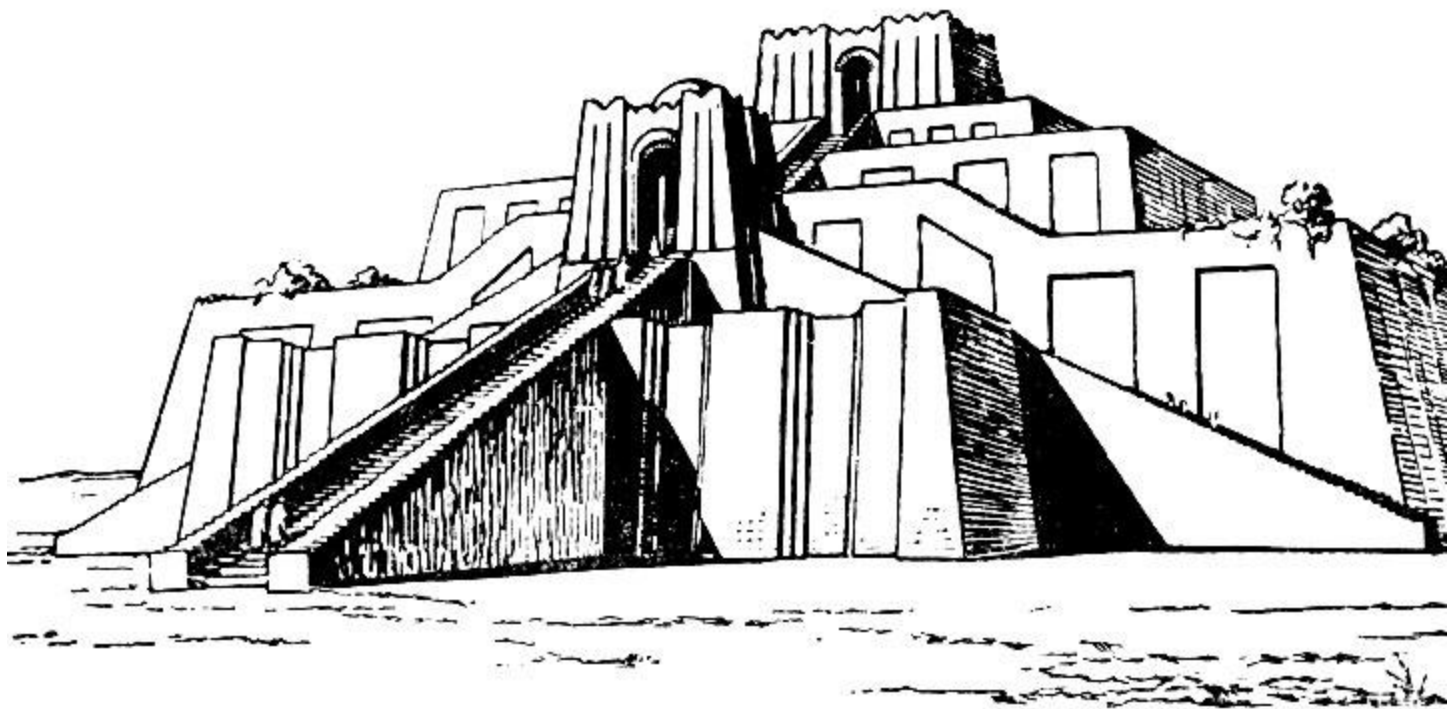
Шумерийская скульптура по-своему выразительна. Особенно наглядно она передает униженное раболепие или умиленное благочестие, столь свойственное главным образом статуям молящихся, которые знатные шумерийцы посвящали своим богам. Существовали определенные, установившиеся с глубокой древности позы и жесты, которые постоянно можно видеть и в рельефах и в круглой скульптуре.

Большим совершенством в Древнем Шумере отличалась металлопластика и другие виды художественного ремесла. Об этом свидетельствует хорошо сохранившийся погребальный инвентарь так называемых «царских гробниц» 27 - 26 вв. до н.э., открытых в Уре. Находки в гробницах говорят о классовой дифференциации в Уре этой поры и о развитом культе мертвых, связанном с обычаем человеческих жертвоприношений, имевших здесь массовый характер. Роскошная утварь гробниц мастерски выполнена из драгоценных металлов (золота и серебра) и различных камней (алебастр, ляпис-лазурь, обсидиан и др.). Среди находок «царских гробниц» выделяются золотой шлем тончайшей работы из гробницы правителя Мескаламдуга, воспроизводящий парик с мельчайшими деталями затейливой прически. Очень хорош золотой кинжал с ножнами тонкой

филигранной работы из той же гробницы и другие предметы, поражающие разнообразием форм и изяществом отделки. Особенной высоты достигает искусство золотых дел мастеров в изображении животных, о чем можно судить по прекрасно выполненной голове быка, украшавшей, видимо, деку арфы. Обобщенно, но очень верно передал художник мощную, полную жизни голову быка; хорошо подчеркнуты раздутые, как бы трепещущие ноздри животного. Голова инкрустирована: глаза, борода и шерсть на темени сделаны из ляпис-лазури, белки глаз из раковин. Изображение, повидимому, связано с культом животных и с образом бога Наннара, которого представляли, судя по описаниям клинописных текстов, в виде «сильного быка с лазурной бородой».



17 а. Голова быка с арфы из царской гробницы в Уре. Золото и лазурит. 26 в. до н. э. Филадельфия. Университет.

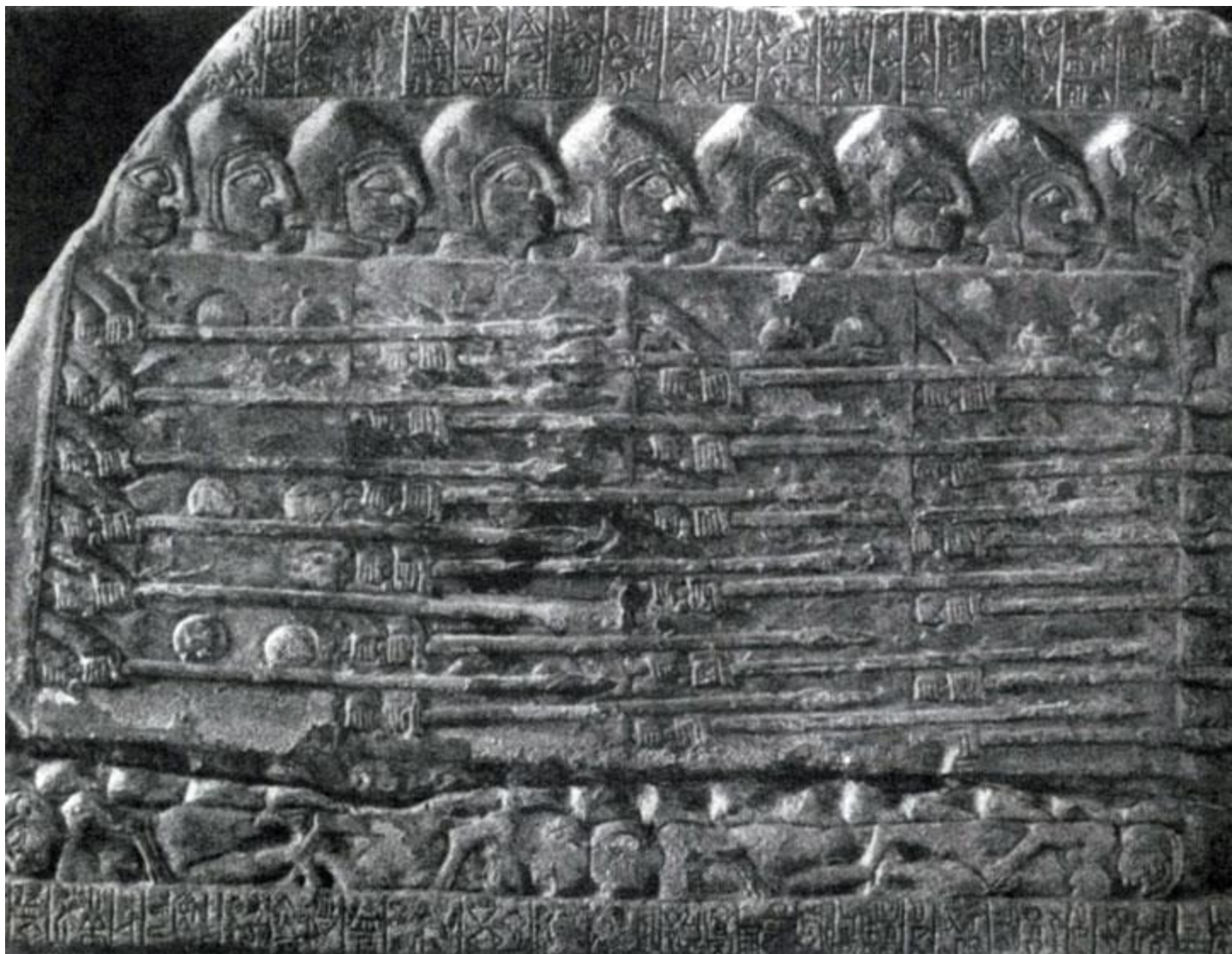


Зиккурат в Уре. Реконструкция.

В гробницах Ура найдены также образцы мозаичного искусства, среди которых лучшим является так называемый «штандарт» (как его назвали археологи): две продолговатые прямоугольные пластинки, укрепленные в наклонном положении наподобие крутой двускатной крыши, сделанные из дерева, покрытого слоем асфальта с кусочками ляпис-лазури (фон) и раковинами (фигуры). Эта мозаика из ляпис-лазури, раковин и сердолика образует красочный орнамент. Разделенные на ярусы согласно уже сложившейся к этому времени традиции в шумерийских рельефных композициях, эти пластинки передают картины битв и сражений, повествуют о триумфе войска города Ура, о захваченных рабах и дани, о ликовании победителей. Тематика этого «штандарта», призванного прославить военную деятельность правителей, отражает военный характер государства.



19 а. Стела Эаннатума («Стела коршунов») из Лагаша. Лицевая сторона. Бог Нин-Гирсу, держащий сеть с пленниками. Известняк. Время I династии Ура. 25 в. до н. э. Париж. Лувр.



19 6. Стела Эаннатума. Обратная сторона. Эаннатум во главе своего войска.

Лучшим образцом скульптурного рельефа Шумера является стела Эаннатума, получившая название «Стелы Коршунов». Памятник выполнен в честь победы Эаннатума правителя города Лагаша (25 в. до н.э.) над соседним городом Уммой. Стела сохранилась в обломках, однако они дают возможность определить основные принципы древнего шумерийского монументального рельефа. Изображение разделено горизонтальными линиями на пояса, по которым и строится композиция. Отдельные, часто разновременные эпизоды разворачиваются в этих поясах и создают наглядное

повествование о событиях. Обычно головы всех изображенных находятся на одном уровне. Исключением являются изображения царя и бога, фигуры которых делались всегда в значительно большем масштабе. Таким приемом подчеркивалась разница в социальном положении изображенных и выделялась ведущая фигура композиции. Человеческие фигуры — все совершенно одинаковы, они статичны, их разворот на плоскости условен: голова и ноги повернуты в профиль, в то время как глаза и плечи даны в фас. Возможно, что такая трактовка объясняется (как и в египетских изображениях) стремлением показать человеческую фигуру так, чтобы она воспринималась особенно наглядно. На лицевой стороне «Стелы Коршунов» изображена большая фигура верховного бога города Лагаша, держащего сеть, в которую пойманы враги Эаннатума. На обороте стелы Эаннатума изображен во главе своего грозного войска, шествующего по трупам поверженных врагов. На одном из обломков стелы летящие коршуны уносят отрубленные головы вражеских воинов. Надпись на стеле раскрывает содержание изображений, описывая победу лагашского войска и сообщая, что побежденные жители Уммы обязались платить дань богам Лагаша.

Большую ценность для истории искусства народов Передней Азии имеют памятники глиптики, то есть резные камни — печати и амулеты. Они часто заполняют пробелы, вызванные отсутствием памятников монументального искусства, и позволяют полнее представить художественное развитие искусства Двуречья. Изображения на печатях-цилиндрах Передней Азии (Обычной формой печатей Передней Азии является цилиндрическая, на округлой поверхности которой художники легко размещали многофигурные композиции.). отличаются нередко большим мастерством исполнения. Выполненные из различных пород камней, более мягких для первой половины 3 тысячелетия до н.э. и более твердых (халцедон, сердолик, гематит и др.) для конца 3, а также 2 и 1 тысячелетий до н.э. чрезвычайно примитивными инструментами, эти маленькие произведения искусства являются иногда подлинными шедеврами.

Печати-цилиндры, относящиеся ко времени Шумера, весьма разнообразны. Излюбленными сюжетами являются мифологические, чаще всего связанные с очень популярным в Передней Азии эпосом о Гильгамеше - герое непобедимой силы и непревзойденной смелости. Встречаются печати с изображениями на темы мифа о потопе, о полете героя Этаны на орле к небу за «травой рождения» и др. Для печатей-цилиндров Шумера характерна условная, схематичная передача фигур людей и животных, орнаментальность композиции и стремление заполнить изображением всю поверхность цилиндра. Как и в монументальных рельефах, художники строго придерживаются расположения фигур, при котором все головы помещаются на одном уровне, отчего животные часто представлены стоящими на задних лапах. Часто встречающийся на цилиндрах мотив борьбы Гильгамеша с хищными животными, наносившими вред домашнему скоту, отражает жизненные интересы древних скотоводов Двуречья. Тема борьбы героя с животными была очень распространена в глиптике Передней Азии и в последующее время.

Искусство Аккада (24 - 23 вв. до н.э.)

В 24 в. до н.э. возвысился семитский город Аккад, объединивший под своей властью большую часть Двуречья. Борьба за объединение страны всколыхнула широкие массы населения и имела исторически прогрессивное значение, позволив организовать общую ирригационную сеть, необходимую для развития хозяйства Двуречья.



20. Победная стела Нарамсина из Суз. Красный песчаник. Около 23 в. до н. э. Париж. Лувр.

В искусстве Аккадского царства (24 - 23 вв. до н.э.) получили развитие реалистические тенденции. Одним из лучших произведений этого времени является победная стела царя Нарамсина. Стела Нарамсина высотой 2 м выполнена из красного песчаника. Она повествует о победе Нарамсина над горными племенами. Новым качеством и важным стилистическим отличием этой стелы от более ранних памятников являются единство и ясность композиции, что особенно сильно чувствуется при сопоставлении этого памятника с рассмотренной выше, аналогичной по теме стелой Эаннатума. Нет больше «поясов», разделявших изображение. Удачно используя прием диагонального построения, художник показывает восхождение войск на гору. Умелое расположение фигур по всему полю рельефа создает впечатление движения и пространства. Появился пейзаж, являющийся объединяющим мотивом композиции. Волнообразными линиями показаны скалы, несколько деревьев дают представление о лесистой местности.

Реалистические тенденции сказались и в трактовке человеческих фигур, причем в первую очередь это относится к Нарамсину. Короткая туника (являющаяся новым типом одежды) оставляет обнаженным свободно переданное сильное мускулистое тело.

Хорошо моделированы руки, ноги, плечи, пропорции тела — гораздо правильнее, чем в древних шумерийских изображениях. Умело противопоставлены в композиции молящее о пощаде спускающееся с горы разбитое войско неприятеля и полные энергии воины Нарамсина, поднимающиеся на гору. Очень верно передана поза смертельно раненного воина, опрокинувшегося навзничь от удара копья, пронзившего ему шею. Ничего подобного искусство Двуречья раньше не знало. Новой чертой является и передача объема фигур в рельефе. Каноничными остаются, однако, разворот плеч при профильном изображении головы и

ног, а также условная разномасштабность фигур царя и воинов.



*21 а. Так называемая голова Саргона Древнего из Ниневии.
Медь. 23 в. до н. э. Багдад. Иракский музей.*

Новые черты приобретает и круглая скульптура, примером которой является найденная в Ниневии скульптурная голова из меди, условно называемая головой Саргона I - основателя аккадской династии. Резкая, суровая реалистическая сила в передаче лица, которому приданы живые, выразительные черты, тщательно выполненный богатый шлем, напоминающий «парик» Мескаламдуга, смелость и вместе с тем тонкость исполнения сближают это произведение с творчеством аккадских мастеров, создавших стелу Нарамсина.



21 6. Водопой. Цилиндрическая печать из Аккада. Середина 23 в. до н. э. Собр. де Клерк (Франция).

В печатях времени Аккада одним из основных сюжетов остается Гильгамеш и его подвиги. Те же черты, которые отчетливо выступили в монументальном рельефе, определяют характер и этих миниатюрных рельефов. Не отказываясь от симметричного расположения фигур, мастера Аккада вносят большую четкость и ясность в композицию, стремятся естественнее передать движение. Тела людей и животных моделированы объемно, подчеркнута мускулатура. В композицию введены элементы пейзажа.

Искусство Шумера (23 - 21 вв. до н.э.)

Во второй половине 3 тысячелетия до н.э. (23 - 22 вв.) произошло нашествие в Двуречье горного племени гутиев, завоевавшего Аккадское государство. Власть царей гутиев продолжалась в Двуречье около столетия. Меньше других пострадали от завоевания южные города Шумера. Новый расцвет, основанный на расширении внешней торговли, переживают некоторые древние центры, особенно Лагаш, правитель которого, Гудеа, повидимому, сохранял некоторую самостоятельность. Общение с другими народами, знакомство с их культурой имели большое значение для развития искусства этой поры. Об этом свидетельствуют и памятники искусства и памятники письменности — клинописные тексты, являющиеся лучшими образцами литературного стиля древних шумерийцев. Гудеа особенно прославился своей строительной деятельностью и заботой о восстановлении древних сооружений. Однако архитектурных памятников от этого времени дошло до наших дней очень мало. О высоком уровне художественной культуры времени Гудеа лучше всего свидетельствует монументальная скульптура. Сохранились статуи Гудеа, замечательные по технике исполнения. Большинство из них были посвящены божеству и стояли в храмах. Этим в значительной мере объясняются традиционная статичность и черты канонической условности. Вместе с тем в статуях Гудеа отчетливо видны большие изменения в шумерийском искусстве, которое восприняло многие прогрессивные черты искусства времени Аккада.



24 6. Статуи сидящего Гудеа. Диорит. 22 в. до н. э. Париж. Лувр.

Лучшая из дошедших до нас статуй Гудеа изображает его сидящим. В этой скульптуре очень ярко проявляется сочетание обычной для шумеро-аккад-ского искусства нерасчлененности каменного блока с новой особенностью - тонкой моделировкой обнаженного тела и первой, хотя и робкой попыткой наметить складки одежды. Нижняя часть фигуры образует с сиденьем единый каменный блок, и одежда, напоминающая гладкий футляр, под которым совершенно не чувствуется тела, является лишь хорошим полем для надписей. Совершенно отлична трактовка верхней части статуи. Хорошо моделированы крепкие плечи, грудь и руки Гудеа. Мягкая ткань, переброшенная через плечо, чуть намечающимися складками ложится у локтя и у кисти руки, которая чувствуется под тканью. Передача обнаженного тела и складок одежды свидетельствует о гораздо более развитом пластическом чувстве, чем то было раньше, и о значительном мастерстве скульпторов.



22. Голова статуи Гудеа из Лагаша. Диорит. 22в. до н. э. Париж. Лувр.

Особенно замечательны головы статуй Гудеа. В трактовке лица появляется стремление к передаче портретных черт. Подчеркнуты выдающиеся скулы, густые брови, четырехугольный подбородок с ямочкой посередине. Однако в целом облик сильного и волевого лица молодого Гудеа передан обобщенно.

После изгнания гутиев в 2132 г. до н.э. владычество над Двуречьем переходит к городу Уру, где в это время правит III династия Ура. Ур выступает в роли нового, после Аккада, объединителя страны, образуя мощное Шумеро-аккадское государство, претендующее на мировое господство.



23. Женская голова из Ура. Мрамор. Время III династии Ура. 31—22 вв. до н. э. Филадельфия. Музей.

Вероятно, на рубеже правления Гудеа и времени правления III династии Ура было создано такое прекрасное произведение искусства, как женская головка из белого мрамора с глазами, инкрустированными ляпис-лазурью, где ясно видно стремление скульптора к изяществу, к пластичной и мягкой передаче форм, а также налицо и несомненные черты реализма в трактовке глаз и волос. Полное нежной прелести лицо с выразительным взглядом голубых глаз является первоклассным образцом шумерийского искусства. Наиболее многочисленные памятники времени III династии Ура — печати-цилиндры — показывают, как в связи с усилением деспотии, развитием иерархии и установлением строго определенного пантеона божеств вырабатываются общеобязательные каноны в искусстве, прославлявшем божественную власть царя. В дальнейшем (что найдет свое наиболее яркое выражение в вавилонской глиптике) происходит сужение тематики и ремесленное следование готовым образцам. В стандартных композициях повторяется один и тот же мотив — поклонение божеству.

Искусство Вавилона (19 - 12 вв. до н.э.)

Выдвижение города Вавилона в 19 в. до н.э., объединившего под своей властью шумеро-аккадские государства, было связано с завоеванием Двуречья аморитами. В Вавилонском царстве происходит укрепление и дальнейшее развитие рабовладельческого уклада.

Культура Вавилона, впитавшая в себя древние традиции, достигла большой высоты. В это время совершенствуется шумерийская письменность, получившая распространение во всей Передней Азии. Большой интерес представляет вавилонская литература, особенно эпическая поэма о герое

Гильгамеше. Развиваются научные знания, хотя и подчиненные религии, но накопившие важные практические сведения (в частности, в области астрономии).

Памятников изобразительного искусства Древнего Вавилона до нас дошло очень мало. Судя по ним, вавилонские художники не создали ничего принципиально нового, усвоив лишь в некоторой мере приемы искусства времени Гудеа и III династии Ура.



26 а. Хаммурапи перед богом Шамашем. Рельеф стелы законов Хаммурапи из Суз. Диорит. Первая половина 18 в. до н. э. Париж. Лувр.

Лучшим из сохранившихся произведений вавилонского искусства является рельеф, венчающий свод законов царя Хаммурапи (1792 - 1750 гг. до н.э.) - знаменитый законодательный сборник, представляющий собой важнейший источник для изучения хозяйственного и общественного строя Вавилона. Рельеф этот высечен в верхней части диоритового столба, сплошь покрытого клинописным текстом, и изображает царя Хаммурапи, принимающего законы от бога солнца и правосудия Шамаша. Изображение царя в непосредственном общении с главным богом, вручающим земному владыке символы власти, имело очень важное для древневосточных деспотий содержание. Сцена такого вручения, или «инвеституры», наглядно выражала идею божественного происхождения царской власти. Возникшие еще в предшествующее время, эти сцены и много позднее, через две тысячи лет, в сасанидском искусстве все еще будут являться сюжетами большинства наскальных рельефов. На стеле Хаммурапи бог представлен сидящим на троне; царь стоит, принимая жезл и магический круг - символы власти. Фигура царя меньше фигуры бога, изображение преисполнено канонической скованности и торжественности.

Ко времени Хаммурапи относятся памятники государства Мари, которое находилось на Евфрате, выше Вавилона. Раскопками города Мари открыты остатки храма и дворца. Дворец представлял собой довольно большое здание, включавшее 138 помещений, занимавших площадь в 1,5 га. Принцип планировки его обычен для дворцового зодчества Двуречья: закрытые помещения были сгруппированы вокруг открытых дворов. Крепостной характер дворца определялся опоясывавшей его широкой стеной с контрфорсами и башнеобразными выступами. Интересной особенностью было наличие, как предполагают, дворцовой школы, расположенной между жилой и парадной частью дворца. Обнаруженные во дворце стенные росписи (сцены сбора фиников, культовые и триумфальные сцены) — это единственные дошедшие до нас памятники древневавилонской живописи. Схематичные по композиции, они интересны сравнительным богатством красок.



24 а. Статуэтка Ибн-ила из Мари. Алебастр. Около 2500 г. до н. э. Париж. Лувр.

В Мари найдены и статуэтки, несмотря на непропорциональность и скованность очень выразительно передающие набожную сосредоточенность.

Вскоре после смерти Хаммурапи Вавилон подвергся завоеванию касситами, которые правили там в течение почти шестисот лет (18 - 12 вв. до н.э.). Искусство этого периода мало интересно. Сохранились пограничные межевые камни кудуру с рельефами, обычно повторяющими композицию стелы Хаммурапи. В скульптуре еще длительное время продолжали жить традиции Вавилона. Своеобразной чертой, присущей касситскому времени, было введение в архитектуру в качестве декоративного элемента монументальной глиняной скульптуры (храм Караиндаша в Уруке, вторая половина 15 в. до н.э.).

Искусство хеттов и митанни (18 - 8 вв. до н.э.)

Второе тысячелетие до н.э. является интересным, но еще относительно мало изученным периодом в истории Передней Азии.

В это время приходят в движение степные скотоводческие племена, а также и народы горной части Передней Азии. Важную роль в истории сыграло Хеттское государство. Обычно именем хеттов называют конгломерат народов, основавших во 2 тысячелетии до н.э. могущественное государство в Малой Азии.

Хеттское государство было рабовладельческой монархией, в общественной жизни которой еще сильно сказывались пережитки первобытно-общинного строя.

Государство хеттов было неоднородно по составу. Областью собственно хеттов являлась долина реки Галис в Малой Азии, где государство процветало с 18 до начала 12 в. до н.э.- времени падения Хеттского царства. В 12 - 8 вв. до н.э. в ряде

княжеств на территории северной Сирии произошло новое возрождение Хеттского государства.

Искусство хеттов не едино. Различают малоазийское искусство хеттов (памятники Хаттушаша, Язылы - Кая), датируемое 18 — 12 вв. до н.э., и искусство хеттов северной Сирии, представленное памятниками городов Самалья, Кархемиша и других, датируемое 12 - 8 вв. до н.э. Своеобразием многих северносирийских хеттских городов было применение эллиптической или круглой планировки (Самаль, Кархемиш) с внутренним членением города крепостными стенами в целях усиления обороноспособности. Впервые в архитектуре Передней Азии хеттами была применена так называемая циклопическая кладка (Хаттушаш, 2 тысячелетие до н.э.). Характерной для хеттской архитектуры была и отдельно стоящая колонна с каменной базой. Оригинальной особенностью этой хеттской базы была трактовка ее в виде одного из двух животных (обычно львов или сфинксов), выполненных в технике высокого рельефа. Интересен также новый тип здания, так называемый «битхилани», - крытый вход перед дворцом, состоявший из портика с двумя колоннами, фланкированного двумя четырехугольными башнями.

В украшении хеттских дворцов и храмов получила развитие порталъная скульптура монументального характера. Огромные фигуры львов и сфинксов, высеченные из каменных блоков по сторонам ворот и входов (Хаттушаш, Секче-Гезу), предвосхищают порталъную пластику ассирийцев. Эти рычащие чудовища, тела которых выполнены в рельефе, а протомы (передняя часть туловища) в технике круглой скульптуры, должны были, вероятно, производить устрашающее впечатление. Трактваны они схематично и тяжеловесно. В ином духе исполнена фигура «царя» или бога Тешуба на внутренней стороне так называемых «царских ворот» Хаттушаша, трактованная значительно более мягко и пропорционально.



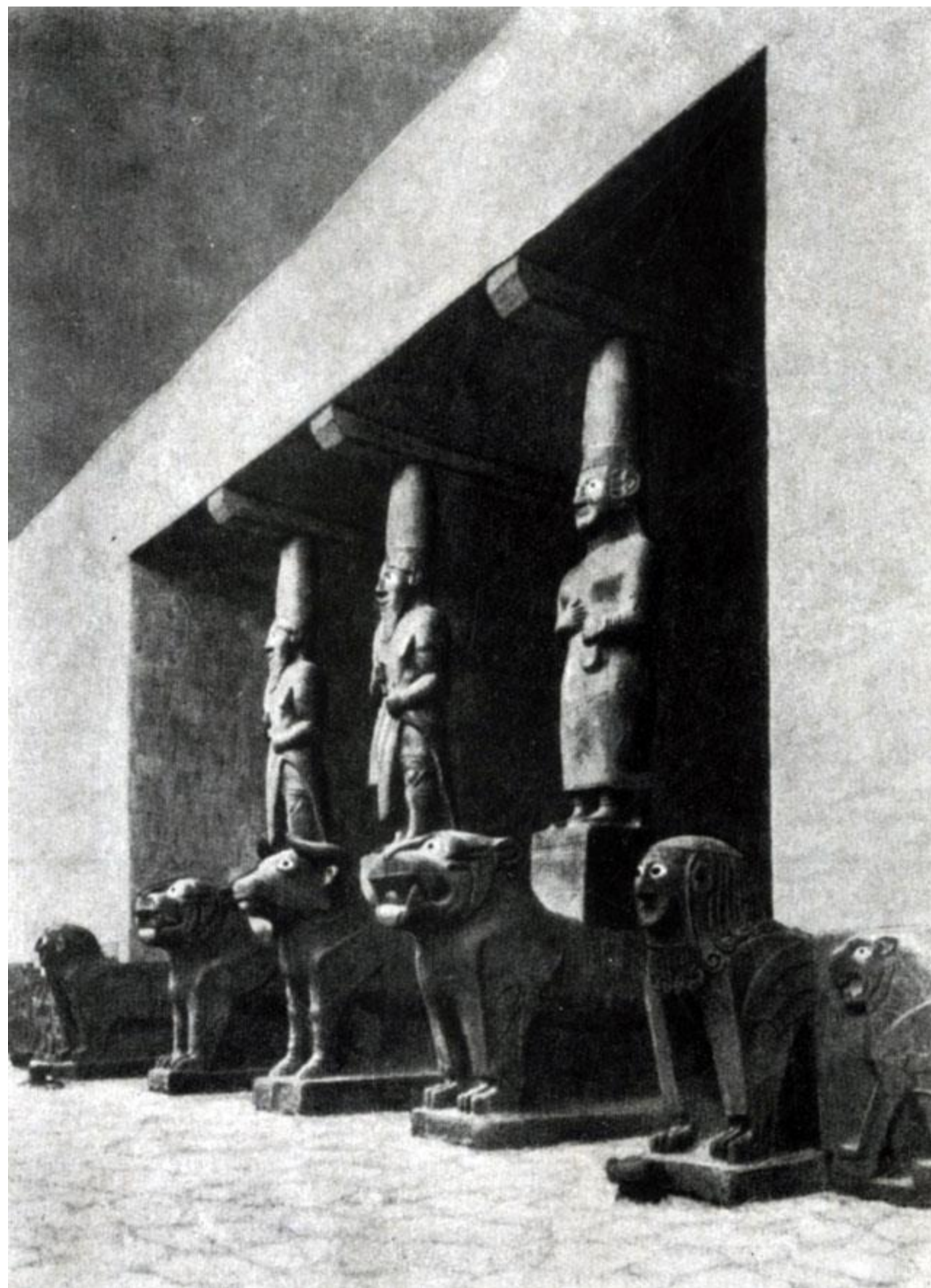
*26 б. Идущие воины. Хеттский наскальный рельеф в Язылы-Кая.
13 в. до н. э.*

К наиболее важным памятникам хеттской скульптуры относятся рельефы в Язылы-Кая (13 в. до н.э.). На скалах, образующих стены открытого сверху святилища, были высечены изображения двух процессий, двигающихся навстречу друг другу. Изображения находятся в нескольких помещениях, но связаны в единый ансамбль. В центральном помещении разворачивается главная часть рельефного фриза с изображением шествующих с двух сторон второстепенных богов и идущих за ними быстрым шагом воинов. Размеры изображенных увеличиваются по мере их приближения к центру, где в наиболее крупном масштабе даны основные персонажи — мужское и женское божества, — а также юный бог, сопровождающий богиню. Верховный бог изображен

стоящим на головах двух людей, судя по одежде — жрецов. Богиня и юный бог помещены на пантерах. В рельефах Язылы-Кая, при общей условности композиции, есть несомненное стремление к передаче ритма движения (особенно в изображении воинов), к торжественной приподнятости центральной сцены.

Влияние хеттского искусства можно проследить на ряде памятников других народов Малой Азии и Закавказья, а также Ассирии. К искусству хеттов близко искусство Митанни - хурритского государства, основанного в 17 в. до н.э. в северном Двуречье — в центре торгового пути, соединяющего южное Двуречье с Ливаном, финикийские города с Малой Азией, а также Ассирию с берегом Средиземного моря. Наивысший расцвет государства Митанни падает на 16 - 14 вв. до н.э. В это время Митанни тесно связано экономически и политически с Египтом. Социальный строй государства Митанни еще плохо изучен. Известно лишь, что во главе его стояли цари, опиравшиеся на военную аристократию. Этнический состав государства был неоднороден: оно состояло из различных племен, не связанных единой экономикой.

Наиболее интересным памятником позднемитаннийского искусства является дворцовый комплекс царя Капара в Тель Халафе (11 - 9 вв. до н.э.). Зодчество здесь тесно связано с монументальной скульптурой, имевшей, в отличие от сооружений Двуречья, не только декоративное, но и архитектурно-конструктивное значение.



*25 6. Статуи портала из Тель-Халафа (Митанни). Базальт. 11—9
вв. до н. э. Берлин.*



25 а. Статуя Напир-Асу, царицы Элама, из Суз. Бронза. 15—12 вв. до н. э. Париж. Лувр.

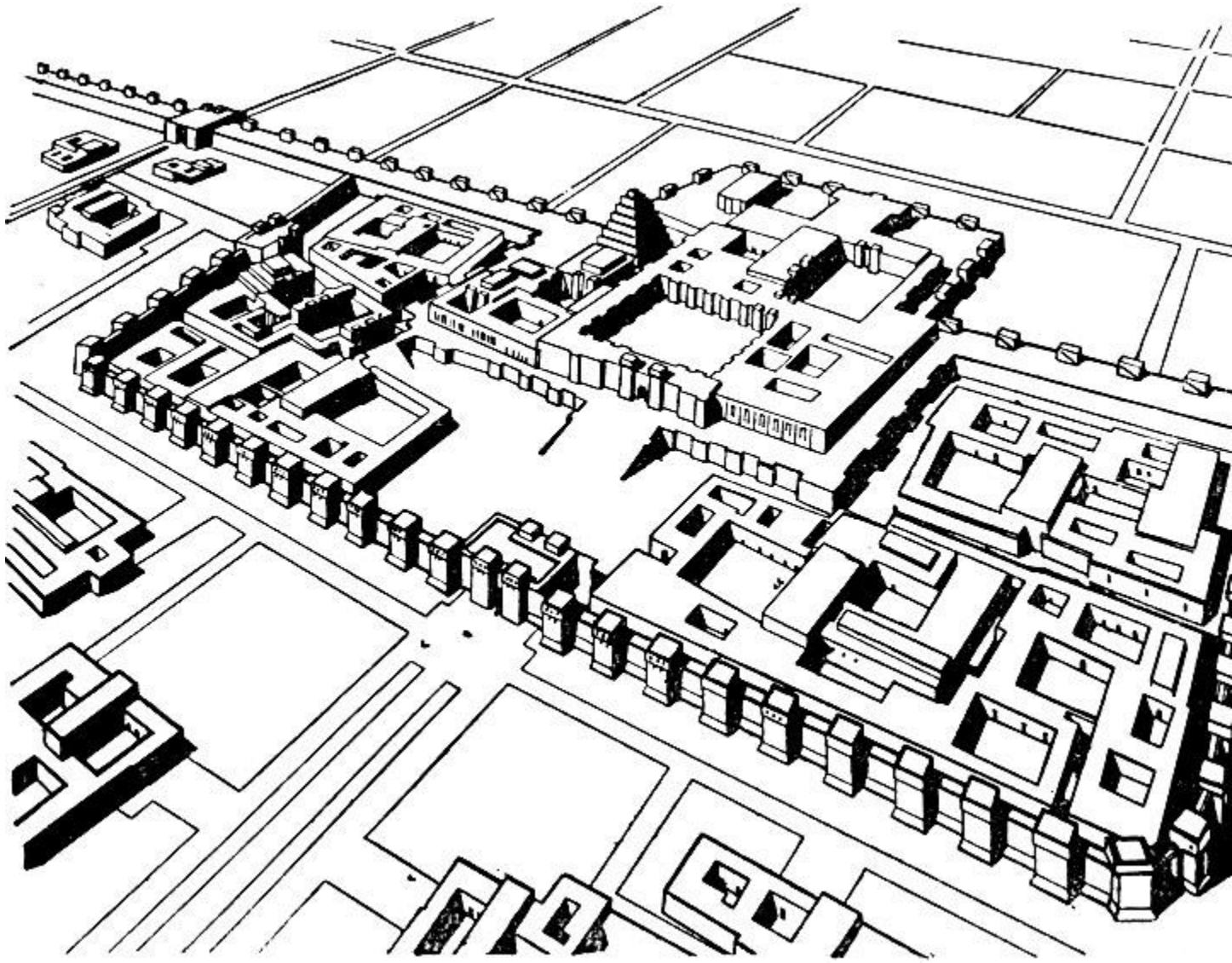
Статуи богов, стоявших на животных, поддерживали перекрытие входа в святилище. Фигуры, выполненные из темносерого камня, с глазами, инкрустированными кусочками белых раковин, чрезвычайно своеобразны. Статичные, приземистые, они имеют непропорционально большие головы в высоких уборах и производят величественное и устрашающее впечатление. Теми же чертами отличаются и рельефы, покрывающие наружные стороны больших каменных блоков (ортостатов), составлявшие фриз в нижней части стены святилища. По характеру исполнения памятники искусства Митанни очень близки хеттским. Много общего, особенно в строительных приемах, есть и с зодчеством государства Урарту.

Искусство Ассирии (9 - 7 вв. до н.э.)

Крупнейшую роль в истории Древнего Востока в первой половине 1 тысячелетия до н.э. сыграла Ассирия. Истоки ассирийского искусства восходят к 3 тысячелетию (Древний Ашшур), но высшее свое развитие оно получило только в 1 тысячелетии до н.э., от которого сохранилось и самое большое количество памятников.

В это время Ассирия стала крупной военно-деспотической рабовладельческой державой, претендовавшей на господство на всем Древнем Востоке. Владычество Ассирии, которая вела большие грабительские войны, распространялось на Западную Азию от Ирана по Средиземному морю и доходило до столицы Египта — Фив. 9 - 7 вв. до н.э. - время наивысшего подъема ассирийского искусства, впитавшего и по-новому претворившего многое из найденного в предыдущее время. В широком масштабе в этот период осуществляются культурные взаимосвязи Ассирии с другими странами. Около 7 в. до н.э. ассирийцы непосредственно соприкасаются с греками. Последние через Ассирию восприняли многие культурные

достижения Древнего Востока; в свою очередь ассирийцы познакомились с новым, неизвестным им ранее миром.



Дворец Саргона II в Дур-Шаррукине. Реконструкция.

Социально-экономический строй Ассирии основывался на жестокой эксплуатации и порабощении огромной массы населения. Вся полнота власти (и гражданской и жреческой) сосредоточивалась в руках ассирийских царей; от искусства требовалось прославление военных походов и воспевание царской доблести. Это нашло свое наиболее последовательное выражение в изображениях на рельефах ассирийских дворцов. В отличие от более древнего искусства Двуречья и

искусства Египта ассирийское искусство носило по преимуществу светский характер, несмотря на существовавшую в Ассирии связь искусства с религией, типичную для всех древневосточных культур. В зодчестве, продолжавшем оставаться ведущим видом искусства, преобладала не культовая, а крепостная и дворцовая архитектура. Лучше других изучен архитектурный комплекс дворца Саргона II в Дур-Шаррукине (ныне Хорсабад). Он сооружен в 8 в. до н.э., одновременно с городом, построенным по определенному плану в виде квадрата с прямоугольной сеткой улиц. Город и дворец были окружены крепостной стеной. Интересной особенностью планировки было сооружение дворца на линии городской крепостной стены таким образом, что одна его часть оказывалась в черте города, а другая выходила за его пределы. К дворцу со стороны города примыкал ряд зданий, составлявших официальную и священную зону, включавшую храм и другие сооружения. Весь этот комплекс, включая и дворец, был в свою очередь обнесен крепостной стеной, образуя цитадель, отделенную от города и защищенную таким образом не только от внешних врагов, но и от внутренних, на случай восстания в городе.

Дворец возвышался на искусственно возведенной насыпи, сооружение которой потребовало 1 300 000 кубометров наносной земли и применения огромного количества рабского труда. Насыпь состояла из двух расположенных рядом в виде буквы Т террас высотой в 14 м и занимала площадь в 10 га. Своей планировкой дворец восходил к обычному в Двуречье жилому дому, но был, конечно, во много раз больше. Вокруг многочисленных открытых дворов, соединенных между собой, группировались закрытые помещения, причем каждый двор с прилегающими помещениями образовывал как бы отдельную изолированную ячейку, могущую иметь и оборонное значение в случае нападения. Особенностью дворца была асимметричность общей планировки. Тем не менее дворец отчетливо делился на три части: приемную, чрезвычайно богато украшенную, жилую, связанную с обслуживающими помещениями, и храмовую, в состав которой входили храмы и зиккурат.

В отличие от древнего зиккурата Ура хорсабадский состоял из семи ярусов. Нижний ярус имел 13х13 м в основании и 6м в высоту, последующие, уменьшаясь в размерах, завершались небольшой часовней. Можно предположить, хотя зиккурат дошел до нас в развалинах, что общая высота здания равнялась примерно десятиэтажному дому. Благодаря декоративной обработке стены, имевшей вертикальные выступы, и линии пандуса, украшенного парапетом, масса здания приобретала известную легкость, не нарушая общего монументального характера архитектуры.



*27 а. Женщина с козой. Хеттский рельеф в Кархемише. Базальт.
7 в. до н. э.*

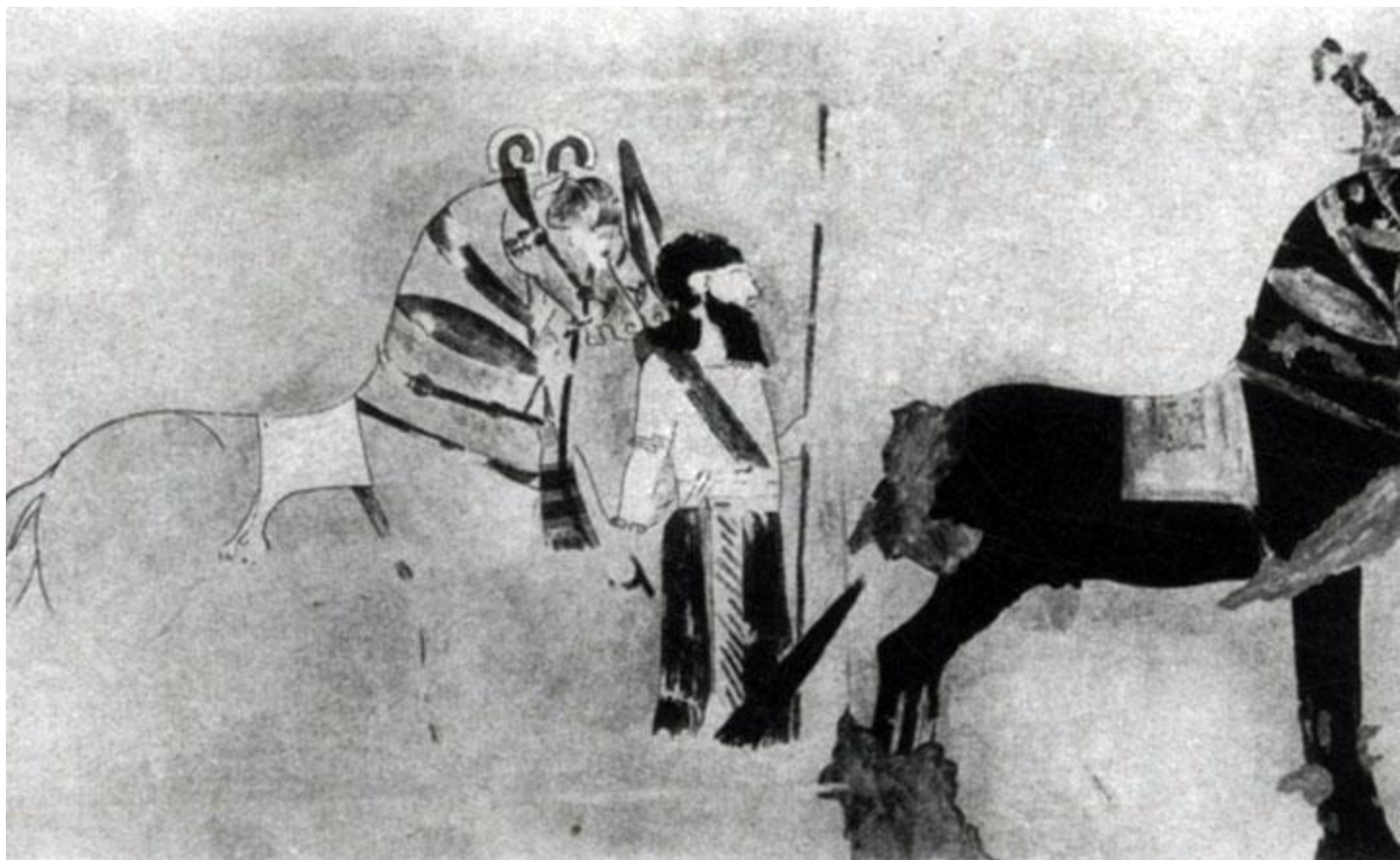


27 6. Хеттский рельеф из Секче-Гезу Около 7 в. до н. э.



28. Шеду (статуя фантастического крылатого быка) из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. Алебастр. Вторая половина 8 в. до н. э. Париж. Лувр.

Дворцовый ансамбль возвышался над расположенным внизу городом. Главный вход обращенного к городу фасада Хорсабадского дворца был фланкирован двумя большими выступающими из стен башнями, где находилось помещение для стражи. По сторонам каждого входа, обрамляя его, были изваяны огромные каменные фигуры (размером 3 - 4 м) фантастических крылатых быков или львов с человеческими головами. Эти чудовища - «шеду» клинописных текстов считались покровителями дворцовых сооружений. Фигуры выполнены в технике очень высокого рельефа, переходящего в круглую скульптуру. Моделируя их, скульптор использовал богатство светотеневых эффектов. Характерно, что скульптор хотел показать чудовище одновременно и в покое и в движении. Для этого ему пришлось добавить лишнюю ногу, и таким образом получилось, что смотрящий на фигуру в фас видел ее стоящей, а обозревающий ее в профиль - идущей. По сторонам от «шеду» вдоль по фасаду здания располагалась фризом цепь монументальных рельефных изображений. Исполинские фигуры непобедимого героя месопотамского эпоса Гильгамеша, душащего одной рукой льва, чередовались с изображениями крылатых людей и крылатых быков. Яркие изразцовые панно украшали верхние части дворцовых входов. Таким образом, внешний облик ассирийских дворцов, в целом очень монументальный, отличался большой пышностью и декоративностью.



35 а. Всадники. Роспись дворца в Тил-Барсибе. 8—7 вв. до н. э.

В богатом украшении парадных дворцовых помещений главное место занимал рельеф, иногда раскрашенный. Употреблялся и глазурованный кирпич, а также красочные росписи. Лучший пример применения стенной росписи — дворец Тил-Барсиба (ныне Тель-Ахмар) 8 - 7 вв. до н.э. Темами изображений здесь являются жизнь царя и военные сцены. По характеру исполнения росписи представляли контурный раскрашенный рисунок, нанесенный на известковую штукатурку. По белому фону писали черной, зеленой, красной и желтой красками. Как в росписи, так и в глазури иногда удивляет нереальность цвета при изображении животных, что, возможно, имело магическое значение.

Роспись и глазурованный орнамент занимали обычно верхнюю часть стены, в то время как нижняя предназначалась для рельефов. В целом декорация стен отличалась

плоскостным ковровым характером. Она подчеркивала плоскость стены, вторя общему ритму линий архитектуры здания.

Длинные ленты рельефов тянулись на уровне человеческого роста по залам ассирийских дворцов. В хорсабадском дворце рельефом было занято 6000 кв. м. Исследователи считают, что существовали картоны, по которым художники наносили общие контуры изображений, в то время как бесчисленное количество помощников и учеников копировали отдельные сцены и исполняли детали композиций. Есть данные предполагать также наличие наборов трафаретов рук, ног, голов и т. п. как для изображения человека, так и животных. Причем иногда, видимо в спешке выполнения задания, фигуры составлялись из произвольно взятых частей. Это предположение становится особенно вероятным, когда вспоминаешь те огромные площади, которые занимали рельефные композиции, и те малые строки, которые предоставлялись на украшение дворцов. Работа над большими плоскостями стены требовала в какой-то мере широкой манеры и обобщенности. Скульпторы высекали фигуры, мало выделяющиеся из фона, но с резко обозначенными контурами. Детали обычно передавались врезанным, углубленным рельефом (*en creux*), украшения же скорее гравировались, чем высекались (вышивка на одежде и т. п.).

Сюжетами композиций были главным образом война, охота, сцены быта и придворной жизни и, наконец, сцены религиозного содержания. Главное внимание сосредоточивалось на тех изображениях, где царь являлся центральной фигурой. На его прославление направлен был весь труд ассирийских художников. Задачей их было также подчеркнуть и физическую силу царя, его воинов и свиты: мы видим в рельефах огромных людей с мощными мускулами, хотя тела их часто скованы условной канонической позой и тяжелой, пышной одеждой.

В 9 в. до н.э., при Ашшурнасирпале II, Ассирийское государство достигло своего наибольшего возвышения.

Отличительные черты искусства этого периода - простота, четкость и торжественность. В передаче различных сцен на рельефах художники старались избежать перегруженности изображения. Почти во всех композициях времени Ашшурнасирпала II отсутствует пейзаж; иногда, как, например, в сценах охоты, дана только ровная линия почвы. Можно различать здесь сцены исторического характера (изображения битв, осад, походов) и изображения дворцовой жизни и торжественных приемов. К последним относятся наиболее тщательно выполненные рельефы.

Фигуры людей, за редкими исключениями, изображены с характерной для Древнего Востока условностью: плечи и глаза - прямо, ноги и голова - в профиль. Модели у мастеров этого времени кажутся как бы приведенными к единому типу. Сохранена также и разномасштабность при изображении лиц разного социального положения. Фигура царя всегда совершенно неподвижна. Вместе с тем в этих рельефах сказывается большая наблюдательность художников. Обнаженные части тела исполнены со знанием анатомии, хотя мускулы преувеличенно подчеркнуты и напряжены. Большая выразительность придана позам и жестам людей, особенно в массовых сценах, где художник, изображая воинов, иноземцев, слуг, не чувствовал себя связанным канонам. Примером может служить рельеф со сценой осады ассирийскими войсками крепости, являющийся одним из целой серии рельефов, повествующих о победоносных походах Ашшурнасирпала и прославляющих его могущество. По исполнению рельефы эти, подобно литературным произведениям того времени (царским летописям), несколько сухи и протокольны, они тщательно перечисляют мелкие детали вооружения и пр., с бесстрастным однообразием изображая самые жестокие и кровавые сцены.

В 8 в. до н.э. появляются некоторые новые черты в ассирийском искусстве. Рельефы и росписи из дворца Саргона II (722 - 705 гг. до н.э.) роднит с предшествовавшими строгость манеры, большие размеры фигур и простота композиции. Но художники проявляют большой интерес к

облику людей. Мускулатура становится менее преувеличенной, хотя ее обработка еще очень сильна и резка. Исполнители рельефов пытаются передать и некоторые индивидуальные черты облика человека, что особенно заметно в изображении самого Саргона. Более тщательное изучение модели заставляет художников останавливаться на таких, например, деталях, как складки кожи на шее и т. п. В рельефах с изображениями животных хорошо и верно передано движение. Художники начинают внимательнее наблюдать природу, появляется пейзаж. С большой достоверностью передаются особенности местностей и стран, через которые проходили ассирийские войска в своих многочисленных походах. То же можно наблюдать и в литературе, лучшим образцом которой является летописное описание восьмого похода Саргона. По трактовке рельеф остается таким же плоским, как и в предыдущую пору, но исчезает сухость, и контур фигуры становится более плавным и округленным. Если раньше, в рельефах Ашшурнасирпала II мощь и силу художники стремились передать размерами изображенных или преувеличением мускулатуры, то теперь та же тема раскрывается иным, более сложным путем. Например, воспевая победы, художники показывают трудности, преодолеваемые ассирийским войском, заботливо передавая пейзаж во всех деталях.

В конце 8 — начале 7 в. до н.э. можно отметить дальнейшее развитие рельефа. Значительно усложняются композиции, иногда перегруженные деталями, не имеющими прямого отношения к сюжету. Например, в сцене «Сооружение дворца Синахериба» наряду с подробным изображением производимых работ передан окружающий пейзаж, в который введены и сцены рыбной ловли, и перегонки плотов, и даже бродящее в зарослях тростника стадо кабанов. То же характерно теперь и для рельефов с изображениями сцен битв и походов. Желая разнообразить длинные ряды идущих фигур в массовых сценах, художник прибегает к различным приемам, показывая различное положение голов и движение рук, различную походку изображенных. Изобилие деталей и большое количество фигур возрастают одновременно с

уменьшением их размеров. Рельеф теперь разделяется на несколько ярусов.

Наивысшего своего развития ассирийский рельеф достиг в 7 в. до н.э., во время правления царя Ассирии Ашшурбанипала (668 - 626 гг. до н.э.). Содержание изображений оставалось тем же: все они прославляли царя и объясняли явления жизни божественной волей владыки. Центральное место в рельефах, украшавших дворец Ашшурбанипала в Ниневии, занимали батальные сцены, повествующие о военных победах ассирийского царя; многочисленны также сцены царской охоты. Мотивы становятся очень разнообразными. В изобразительном искусстве с большой силой развиваются тенденции предшествовавшего периода, значительно усиливаются черты реализма. В построении сложных сцен художники стремятся преодолеть трудности в изображении движения и ракурсов. Все композиции очень динамичны.



30. Битва на верблюдах. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



31. Охота Ашшурбанипала. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

В этом отношении лучше всего исполнены сцены охоты, больше других насыщенные жизнью и движением. Замечательны по лаконизму и силе выразительности сцены охоты на газелей и диких лошадей. Естественность поз животных, чувство степного простора, достигнутого свободным и вместе с тем великолепно организованным в ритмическом отношении размещением фигур на плоскости и большими полями ничем не занятого пространства, заставляют отнести эти рельефы к вершинам ассирийского искусства.



32. Раненая львица. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



33. Газели. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Лучшими произведениями ассирийского искусства являются также и сцены охоты на львов. Мощная и величавая красота диких животных, их борьба с человеком полны напряженного драматического содержания. Шедеврами ассирийского искусства этой поры являются изображения убитых, раненых и умирающих хищников, особенно рельефы «Охотники, несущие убитого льва», «Лев, изрыгающий кровь» и «Раненая львица».

С большой наблюдательностью передал художник в последнем из этих рельефов фигуру могучего зверя, показал контраст еще живой и мощной передней части его тела и безжизненно волочащихся пронзенных стрелами ног. Рельеф отличается мягкой лепкой, оттеняющей напряжение мышц передних лап и тонкую моделировку головы. Самое замечательное то, что в изображении львицы так ярко передано состояние раненого зверя, что словно ощущается предсмертный рев, несущийся из раскрытой пасти. В изображении страдания диких зверей ассирийские художники нашли те черты реализма, которые были им недоступны в создании образов людей.

Большого совершенства достигла и техника исполнения рельефа. Но вместе с тем в искусстве времени Ашшурбанипала есть и черты застойности, проявляющиеся в нарастании декоративности, своего рода геральдической отвлеченности, уводящей от жизненной правды, в известной утонченности исполнения, становящейся самоцелью.

В круглой скульптуре ассирийские мастера не достигли такого совершенства, как в рельефе. Ассирийские статуи немногочисленны. Изображенные обычно даны в строго фронтальных застылых позах, они облачены в длинные одежды, скрывающие формы тела под тщательно орнаментированным костюмом, - черта, роднящая эти статуи со многими фигурами на рельефах, где одежда также служила плоскостью для вырисовывания мельчайших деталей вышивок и других украшений. Примером ассирийской круглой пластики может служить небольшая, выполненная из известняка статуя Ашшурнасирпала II, облаченного в тяжелую длинную одежду (9 в. до н.э.), Чрезвычайно плоскостно трактованная, она похожа больше на доску, чем на объемную фигуру. Такой же характер имеют и происходящие из Хорсабада статуи второстепенных богов, держащих в руках магические вазы с истекающей водой. Плоскостный характер таких статуй может быть объяснен их зависимостью от архитектуры, так как, несомненно, они рассчитаны на то, чтобы восприниматься на фоне стены. Несколько иного типа статуя бога Набу (8 в. до

н.э., Британский музей), отличающаяся массивностью и
объемностью.



29. Статуя Ашшурнасирпала II из Нимруда (Калаха). Алебастр. Первая половина 9 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Большого совершенства достигла в Ассирии металлопластика. Лучший ее образец - рельефные композиции на бронзовых листах, которыми были обшиты ворота, найденные в развалинах древнего города Имгур-энлиль на холме Балават (время Салманассара III, 9 в. до н.э.). Особенный интерес этого произведения для истории искусства заключен в изображении (среди многих других) сцены изготовления скульптором победной стелы царя. Это одно из редчайших в искусстве Передней Азии свидетельств о жизни и творчестве художников.

В ассирийской глиптике 1 тысячелетия до н.э. сцены религиозного содержания занимают значительно большее место, чем в дворцовых рельефах. Но стилистически изображения на печатях-цилиндрах близки к монументальным рельефам и отличаются от шумеро-аккадской глиптики большим мастерством исполнения, тонкой моделировкой фигур и тщательной передачей деталей.

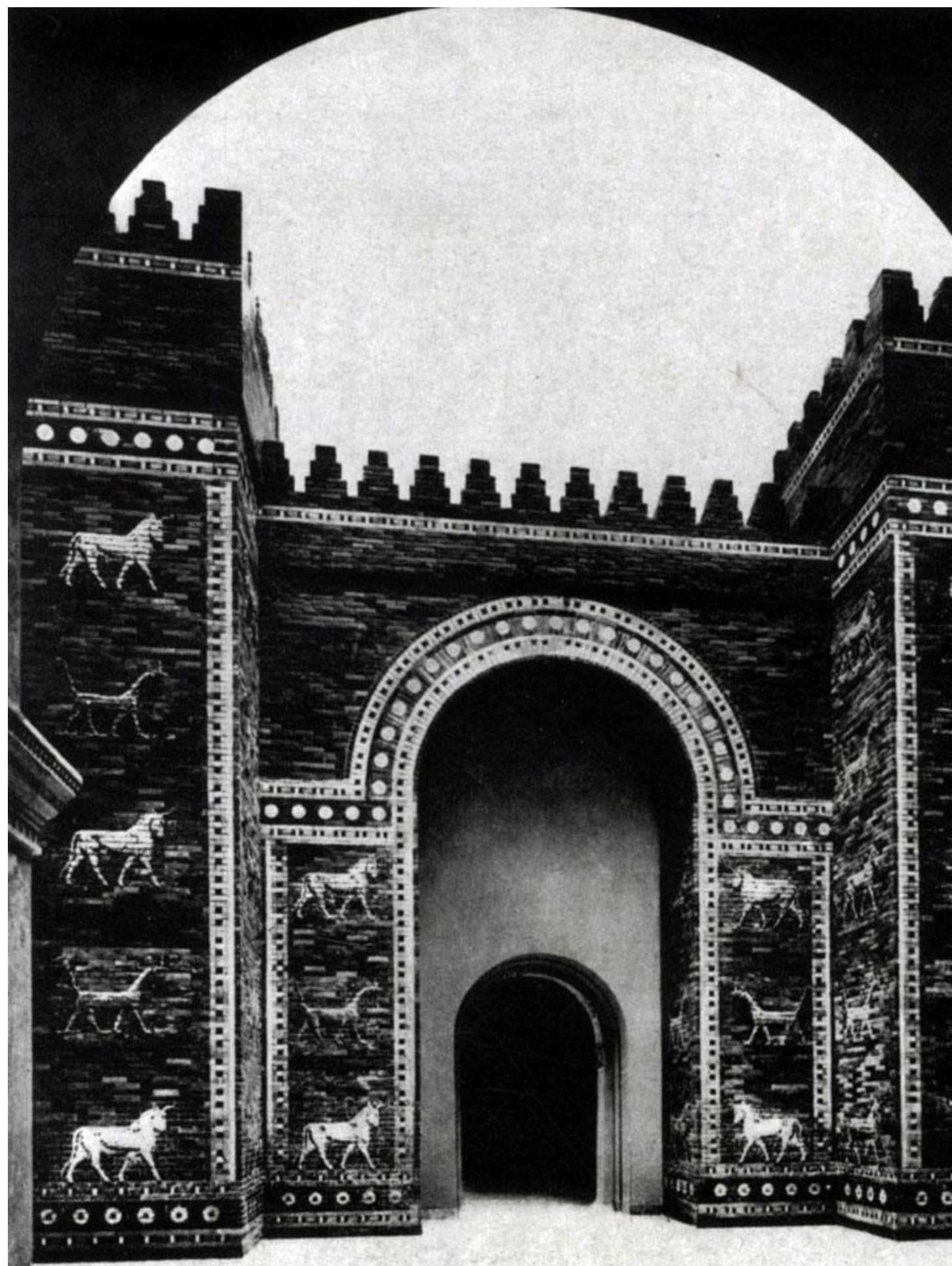
В истории культуры Древнего мира Ассирия, в период своего могущества объединявшая большинство стран Передней Азии, сыграла важную роль. Ассирийцы восприняли у древних народов Двуречья и обогатили систему клинописи, научные знания, литературу и искусство. О значительной для своего времени высоте ассирийской культуры свидетельствует знаменитая библиотека Ашшурбанипала, найденная в развалинах его дворца. В архитектуре и изобразительном искусстве ассирийцы развили многие основные черты, выработанные предшествовавшими культурами Двуречья. Полное своеобразие, обладавшее высокими для своего времени художественными достоинствами искусство Ассирии представляет яркую страницу в истории искусства Древнего мира. Оно оказало большое воздействие на искусство ряда соседних стран и, в частности, на искусство Урарту, своего ближайшего соседа и соперника в 1 тысячелетии до н.э.

Искусство Нововавилонского царства (7 - 6 вв. до н.э.)

После падения Ассирии в 7 в. до н.э. под натиском всех ее объединившихся врагов восстанавливается независимость Вавилона и расширяется его могущество. Он вновь становится центром обширного государства. Он подчиняет себе Финикию и Палестину, ведет большие войны с Египтом за торговые пути. В Нововавилонском царстве господствовала торгово-ростовщическая рабовладельческая верхушка, сосредоточившая в своих руках обширную торговлю. Очень крупную роль играло жречество, фактически контролировавшее всю деятельность государства. Вероятно, политика жречества наложила отпечаток на официальное искусство, изгнала из него сюжеты, прославлявшие земного владыку, и направила творчество художников в сторону декоративного стиля.

В городе Вавалоне, славившемся своим богатством и великолепием, до наших дней сохранились главным образом остатки памятников архитектуры. Расцвет нововавилонского зодчества относится ко времени Навуходоносора II (604 - 562), стремившегося затмить своей столицей былую мощь и роскошь Ниневии и Фив. Раскопки открыли почти полную картину города, построенного по четырехугольному плану, украшенного дворцами и храмами. Город был обнесен тройной стеной со множеством башен. Стены были чрезвычайно широкими, по ним могла проехать упряжка с четырьмя лошадьми. Перед внешней стеной был вырыт ров со скатами, обложенными кирпичом. Навуходоносор, который вел большую завоевательную политику, предпринимал все меры, чтобы сделать Вавилон неприступной крепостью. Один из трех знаменитых дворцов Навуходоносора стоял на большой платформе, имел пять дворов и был окружен широкими стенами. Выходившая во двор парадного Зала стена была облицована глазурованными кирпичами с пестрыми украшениями разных цветов, главным образом темно- и светлоголубого, белого, желтого и черного. Обнаружен был и еще один дворец — летний, со знаменитыми «висячими

садами» (обычно приписываемыми легендарной ассирийской царице Семирамиде), остатки которых, вернее систему водоемов, колодцев и каналов, соединяющихся с Евфратом, открыли археологи. На некотором расстоянии от первого дворца находился главный храм Вавилона, посвященный богу Мардуку, так называемый «Э-сагила». Рядом с храмом помещался знаменитый в древности зиккурат, носивший название «Этеменанки». Вавилонский зиккурат был грандиозных размеров: 91 X 91 м в основании и высотой 90 м. Именно он дал повод для сложения библейского сказания о Вавилонской башне. Раскопками была открыта также «Дорога процессий»- священная дорога, по которой проходили в храм Мардука, служившая основной композиционной осью города и имевшая в ширину около 7,5 м. Она была вымощена известняковыми плитами с инкрустацией из красной брекчии.



*34. Ворота Иштар в Вавилоне. Облицовка из поливных изразцов.
Около 570 г. до н. э. Берлин.*

Раскопаны также знаменитые «Ворота Иштар», через которые процессии попадали в город. «Ворота Иштар» представляли собой 4 массивные квадратные в плане башни с арочным проходом между ними. Стены их были украшены глазурованными кирпичами с рельефными изображениями львов, диких быков, а также фантастических существ, желтых и белых на темносинем фоне. По верху стен тянулся изразцовый фриз и ряд зубцов.



35 6. Фантастический зверь. Изразцовое изображение с ворот Иштар в Вавилоне. Около 570 г. до н. э. Берлин.

Нововавилонское искусство очень декоративно, но его образы лишены силы, таят в себе признаки упадка. Об этом свидетельствуют и многочисленные образцы глиптики, среди которых преобладают изображения настолько схематичные, что иногда даже трудно установить их истинный смысл. После

смерти Навуходоносора Вавилон, раздираемый внутренними противоречиями и острой классовой борьбой, начал утрачивать свое значение и в 538 г. до н.э. был завоеван Киром и присоединен к Иранскому государству.

* * *

Древнейшие народы Передней Азии внесли существенный вклад в историю искусства Древнего Востока. Зодчие и художники нашли решения целого ряда принципиальных вопросов архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. В монументальных зданиях, несмотря на их простые и тяжелые, приближающиеся к кубическим формы, выработалось определенное понимание архитектурной массы и ее членения. Хотя масса в архитектуре Двуречья играла главную роль, преобладая над внутренним пространством, существенным достижением было применение свода, что открывало новые возможности для пространственных решений. В синтезе зодчества и изобразительных искусств определяющее значение имела архитектура, но значительное развитие получили монументальная скульптура и живопись. Образ человека занял очень большое место в изобразительном искусстве. Несмотря на узкоклассовые задачи, которые рабовладельческая знать и жречество ставили перед искусством, оно отразило многие существенные стороны действительности, в некоторые (хотя и недолгие) периоды подымаясь до подлинно реалистических исканий (как во времена Саргона Древнего, Нарамсина и Гудеа или во времена Ашшурбанипала). Искусство как средство художественного познания реального мира стало по сравнению с первобытным искусством на более высокую ступень, соответствующую новым условиям жизни общества и его успехам в овладении силами природы.

Искусство древнего Египта (М.Матье)

Введение

Искусство Древнего Египта было создано народом, который был творцом одной из древнейших культур человечества и в течение нескольких тысячелетий играл важнейшую роль в истории Средиземноморья, восточной Африки и Передней Азии. Это искусство было наиболее передовым и наиболее совершенным среди искусств различных народов Древнего Востока. Египетский народ первым в мире создал монументальную каменную архитектуру, замечательный своей реалистической правдивостью скульптурный портрет, прекрасные изделия художественного ремесла. Египетское искусство было новым и большим шагом вперед после первобытного искусства. Среди многих его достижений главным было изображение человека с несравненно большей степенью реалистической конкретности, чем то было в искусстве предшествующего исторического этапа. Египетское искусство впервые стало изображать человека в сопоставлении и в связи с другими людьми. Оно изобрело приемы наглядного рассказа, строго продуманного построения действия. Наконец, египетское искусство открыло и утвердило интерес к индивидуальности человека, не раз на протяжении своей долгой истории создавая образы, полные глубокой значительности.

Исторические условия развития египетской культуры привели к сложению и очень длительному сохранению некоторых характерных особенностей египетского искусства. С самого начала образования классовых отношений оно стало мощным средством воздействия на сознание народных масс в целях укрепления и возвеличения власти фараона и рабовладельческой верхушки общества.

Общая медлительность развития египетской культуры была вызвана застойным характером древневосточных обществ. Давящая деспотическая власть фараона, порожденная консервативным древневосточным земледельческим обществом, исключала понятие о свободе личности. Длительное сохранение фантастических религиозных объяснений окружающего мира мешало человеческой мысли выходить за их пределы.

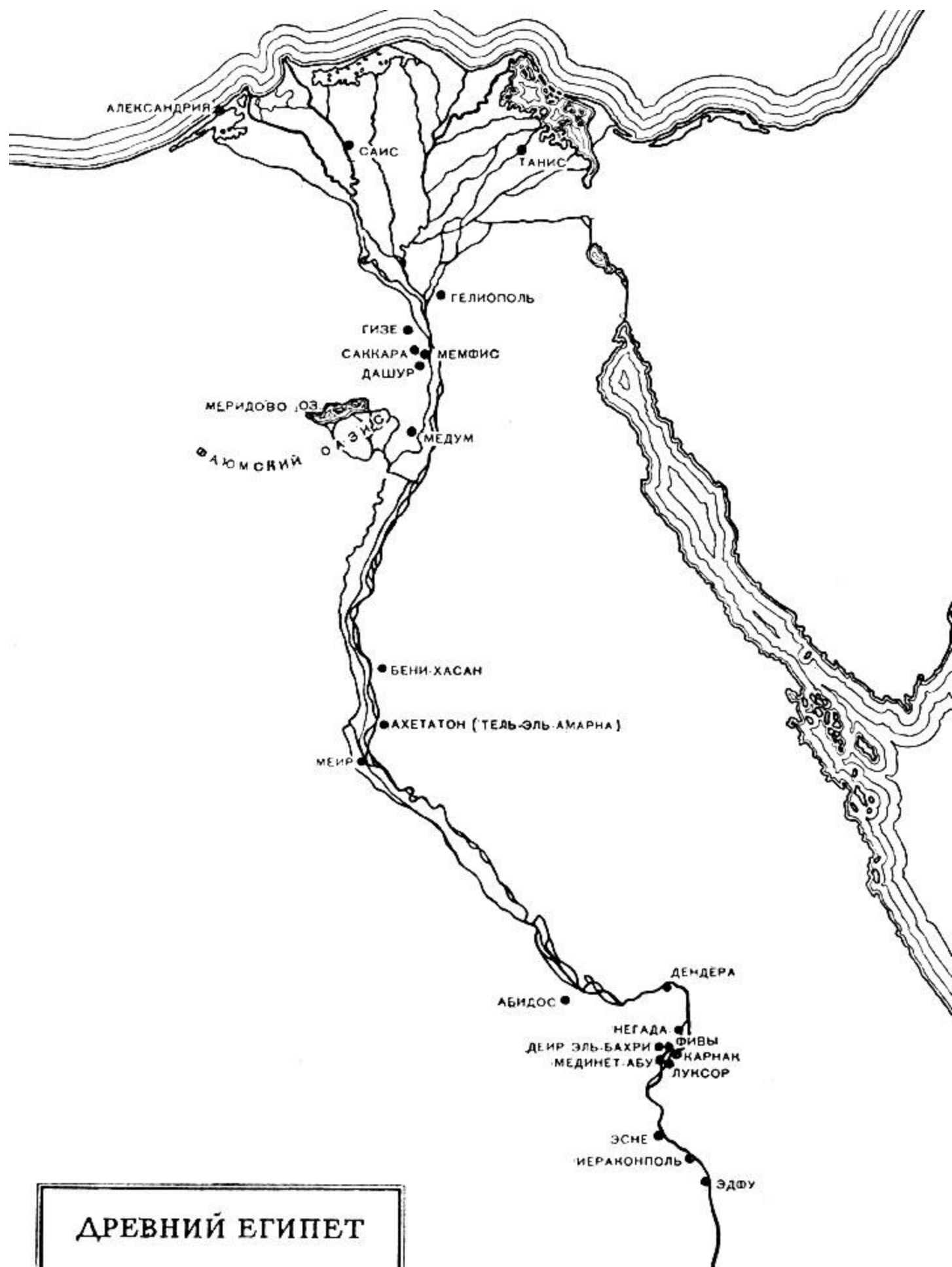
В Египте не произошло и не могло произойти широкого развития материалистических взглядов, и реальные представления о мире никогда не были там основой философского мирозерцания, хотя в некоторые исторические моменты и возникали сомнения в правильности жреческих учений и даже в существовании богов. Естественно, что в этих условиях в Египте не было почвы для развития реалистического искусства в такой мере, как это было позднее в Греции. Поэтому К. Маркс, говоря, что «предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией», - добавляет: «не любая мифология, т. е. не любая бессознательно-художественная переработка природы... Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства» (К. Маркс. *К критике политической экономии*, 1953, стр. 225.).

Еще греки и римляне обратили внимание на одну из самых характерных особенностей египетского искусства: длительное следование принятым в древности образцам. Причина этого заключалась в том, что религиозные воззрения, складывавшиеся вместе со сложением классового рабовладельческого общества, приписали священный смысл художественному облику первых, древнейших памятников египетского искусства, почти полностью имевших религиозное назначение. Так как и на протяжении всей последующей истории Древнего Египта памятники искусства в своем подавляющем большинстве имели также религиозно-культовое назначение, создатели этих памятников были обязаны следовать установившимся канонам.

Поэтому в искусстве рабовладельческого Египта сохранялся и ряд условностей, восходящих нередко еще к искусству доклассовому и закреплённых затем в образцах[^] ставших каноническими. К таким пережиткам относится изображение предметов, фактически невидимых ни художником, ни зрителем, но присутствие которых в определенном месте данной сцены известно (например, рыб, гиппопотамов и

крокодилов под водой), изображение предмета с помощью схематического перечисления его частей (передача листвы деревьев в виде множества условно расположенных листьев или оперения птиц в виде отдельных перьев), сочетание в одной и той же сцене разных точек зрения при изображении разных частей этой сцены или разных частей фигуры (так, птица изображается в профиль, а хвост сверху; в профильных изображениях рогатого скота рога даются в фас; у фигуры человека - голова в профиль, глаз в фас, плечи и руки в фас, ноги в профиль). Пережитком искусства и религиозных представлений доклассового общества явилось сохранение в искусстве рабовладельческого Египта веры в магическую связь изображения с тем, кто изображен. Целый ряд художественных принципов, возникших и сложившихся уже в раннеклассовом обществе Египта, в свою очередь стали каноническими для последующих периодов.

Создание канонов означало сложение строгой и разработанной системы художественных взглядов.



ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Древний Египет.

Необходимость следовать канонам вызвала создание письменных руководств для художников. Хотя они до нас не дошли, мы знаем о существовании «Предписаний для стенной живописи и канона пропорций», упоминание о которых есть в списке книг библиотеки храма в Элфу, равно как о наличии подобных же руководств и для скульпторов. Соблюдение канонов обусловило и технические особенности работы египетских мастеров, рано применявших сетку для точного перенесения на стену нужного образца. Сохранились деревянные доски, на которых по разграфленному сеткой фону нанесены рисунки отдельных фигур, которые художниками соответственно переносились на разграфленные более крупными клетками поверхности стен. Следы таких сеток на стенах также сохранились. Удалось установить, что в Древнем царстве стоящая человеческая фигура делилась на шесть клеток, в Среднем и Новом царстве — на восемь, в Саисское время — на двадцать шесть, причем строго определенное количество клеток отводилось на каждую часть тела. Соответственные канонические образцы существовали и для фигур зверей, птиц и пр.

Однако каноны в то же время сковывали творчество художников, а позднее играли уже только консервативную, тормозящую роль, мешая развитию реалистических тенденций.

Не следует все же думать, что египетское искусство было полностью сковано канонами в течение своего многовекового существования или что личность египетского художника не играла никакой роли в развитии искусства. Египетское искусство, как и искусство каждого народа, развивалось и изменялось в зависимости от конкретных изменений исторических условий, отражая и новые требования, выдвигавшиеся в связи с этими изменениями, и борьбу различных социальных слоев, и то значение, которое имели местные художественные школы и отдельные мастера, сумевшие проявить свою творческую силу даже в пределах

канонических рамок. Памятники сохранили нам много имен творцов египетского искусства. Из автобиографий наиболее выдающихся мастеров видно, что они и сами сознавали свое значение в развитии искусства их страны. Так, в надписи знаменитого зодчего 16 в. до н.э. Инени, высеченной по его приказанию в Карнакском храме, мы читаем: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалить за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил».

Хотя египетское искусство сложилось в первом в истории человечества классовом обществе и отражало идеи господствовавшего класса, в нем постоянно отражалась народная мифология, созданные народом поэтические и художественные образы; реалистические тенденции египетского искусства, выразившиеся в интересе к живому человеку и к подробному изображению жизни египетского народа и определившие жизненно правдивые черты художественного творчества, имели глубокую народную основу и в силу этого приносили особенно значительные плоды в те периоды, когда усиливалась общественная роль широких масс.

Сложение древнеегипетского искусства (4 тысячелетие до н.э.)

Следы человеческой деятельности в долине Нила восходят к древнейшим временам. Сравнительно цельное представление о слагавшемся здесь обществе памятники дают начиная с 5 тысячелетия до н.э. Они говорят о первобытно-общинном характере общества, основанного на примитивном земледелии и скотоводстве; рыболовство и охота еще играли также большую роль. Плодородие почвы, образовавшейся из наносного ила, обеспечивало пропитанием, несмотря на примитивность орудий труда, большое число людей. В отдельных общинах начало появляться земледелие, основанное на искусственном орошении, и применялся труд рабов, вначале еще немногочисленных. Развитие

имущественного неравенства внутри общины привело к зачаточным формам государственной власти как аппарата угнетения, созданного в интересах нарождавшегося класса рабовладельцев. Постоянные междообщинные войны из-за земель, каналов и рабов завершились в середине 4 тысячелетия образованием двух больших государственных объединений — северного и южного. Их объединение, достигнутое победой Юга над Севером около 3200 г. до н. э.) явилось образованием единого Египетского государства.

Древнейшими жилищами человека в долине Нила были ямы и пещеры; из натянутых на шестах шкур и плетенок устраивались навесы и шатры. Постепенно появились тростниковые хижины, обмазанные глиной. С образованием классового общества в таких хижинах в течение тысячелетий продолжало жить беднейшее население рабовладельческого Египта. Жилища вождей племен выделялись вначале лишь своими размерами; святилища также устраивали в больших хижинах, причем на такой хижине или в ее ограде укрепляли фетиш почитавшегося духа. Постепенно для постройки жилищ начали изготавливать кирпич-сырец. Перед жилищем устраивали двор, обнесенный оградой, а позднее стеной. Древнейший вид жилища — яма — послужил образцом и для погребений, которые имели форму овальной ямы и были выстланы цыновками. Таким образом, все первоначальные виды жилищ, святилищ и гробниц восходят к первобытному жилью человека; они и мыслились именно обиталищами людей, духов, мертвых. Общие черты в планировке и оформлении дома, дворца, храма и гробницы сохранялись и впоследствии в архитектуре рабовладельческого Египта. С изобретением кирпича могилы стали делаться прямоугольными и обкладываться кирпичом. Такие гробницы появились у наиболее обеспеченной верхушки общества - рядовые общинники попрежнему погребались в овальных ямах. Развитие имущественного неравенства в общине, обусловившее различие в форме жилищ, отразилось и на различии погребений. Особое внимание обращалось на оформление могилы вождя общины, так как считалось, что «вечное» существование его духа обеспечивало благоденствие

всей общине. В Иераконполе была найдена гробница такого вождя, стены которой были уже покрыты росписью. Для обеспечения посмертного существования умершего, которое представлялось продолжением земного, родные ставили в могилу сосуды с пищей и питьем и предметы обихода. Эти вещи являются важным источником для изучения жизни в долине Нила до образования классового общества, как и для изучения истоков египетского искусства. Они показывают постепенное развитие техники в трудной борьбе первобытного человека с природой, изменения в жизни общины, осмысление человеком явлений окружающего его мира. Отсутствие знаний о подлинной связи явлений придало фантастический характер представлениям о мире. Сложившиеся уже в этот период верования и обряды определили характер художественных изделий, находимых в древнейших гробницах.



Глиняный сосуд с росписью

Самыми ранними из них являются глиняные сосуды, расписанные несложными белыми узорами по красному фону глины. С течением времени формы сосудов становились разнообразнее; менялся и самый тип росписей и их техника. Выполненные красной краской на желтоватой поверхности сосуда, эти очень упрощенные, иногда приближающиеся к

геометрическому орнаменту рисунки отражали древнейшие заупокойные и земледельческие обряды. Так, например, очень часто в них изображаются плывущие по Нилу ладьи, украшенные ветвями, с людьми, совершающими культовые действия, причем главную роль играют женские фигуры, что связано с восходящей еще к матриархату ведущей ролью женщины. Подобные же представления отражают и грубо схематические женские статуэтки из глины и кости, явно относящиеся к культам плодородия. Близка к росписям на сосудах и упомянутая выше стенная роспись из гробницы вождя в Иераконполе, изображающая, повидимому, загробное странствование души умершего; часть этой росписи связана и с охотничьими обрядами; при этом в ряде случаев фигуры людей и животных разбросаны по плоскости стены без всякой композиционной связи друг с другом. Отзвуки древних охотничьих обрядов нашли выражение и в пластинках из серо-зеленого шифера, имеющих форму рыб, страусов, бегемотов и т. п. и предназначавшихся для растирания красок, применявшихся во время обрядов.

Образы людей и в росписях и в примитивных скульптурах охарактеризованы лишь в самой общей и условной форме; передаются лишь черты, особенно существенные для содержания данного изображения. Стремление к наибольшей наглядности привело первобытных художников к изображению различных частей одной и той же фигуры с разных точек зрения. Например, в иераконпольской росписи тела животных даны в профиль, а рога то в профиль, то в фас — в зависимости от того, как более отчетливо может быть изображена та или иная форма рогов: у антилопы и горного козла — в профиль, у быка или буйвола — в фас (так продолжали изображать рога животных и в искусстве рабовладельческого Египта); на той же росписи у людей встречаются различные сочетания фасных и профильных изображений различных частей тела при неизменно профильном рисунке ступней ног.

В подобных изображениях художник рисовал предметы не с натуры, не так, как он видел их в определенный момент, с

одной определенной точки зрения, а условно воспроизводя наиболее важные признаки каждого знакомого ему существа или предмета, в первую очередь изображая то, что было главным для данной сцены, — оружие и руки для боя и охоты, ноги для бега или пляски. Передача правильных пропорций фигур не имела значения, взаимоотношения действующих лиц передавались также крайне примитивно; так, центральная роль жрицы или богини выражалась просто большими размерами фигуры.

Постепенно, однако, памятники начинают свидетельствовать об изменении художественных требований, явившихся следствием новой ступени развития общества, культуры, мировосприятия. Образы передаются отчетливее, чаще соблюдаются пропорции, композиции приобретают известную организованность. Примерами нового Этапа, в развитии искусства являются рельефные изображения тех битв между общинами, которые привели к образованию крупных объединений на юге и севере Египта. Характерной чертой этих рельефов является выделение роли предводителя объединения: он изображается в виде льва или быка, поражающего врагов.

В таких памятниках уже намечался определенный отбор образов и приемов, которые затем, повторяясь в аналогичных произведениях, постепенно становились обязательными. Этому содействовал культово-официальный характер подобных памятников, предназначавшихся для увековечения побед и в то же время для закрепления результатов побед религиозными обрядами.

Постепенное усиление такого отбора делается наряду с появлением и развитием новых тем и новых художественных средств важнейшей особенностью последующего этапа развития египетского искусства. В общем процессе становления классового общества и образования единого рабовладельческого государства перед искусством встали иные задачи, определившие его роль при новом общественном строе, так же как роль религии, которая отбором верований,

мест и предметов культа, сложением ритуала и истолкованием мифов стала идейным оружием верхушки рабовладельческого государства и его главы — фараона. Подобный путь прошло и искусство, призванное отныне в первую очередь создавать памятники, прославляющие царей и звать рабовладельческой деспотии. Такие произведения уже по самому своему назначению должны были выполняться по определенным правилам. Именно такие произведения и способствовали образованию канонов, о начавшемся сложении которых говорилось выше.



*36. Плита фараона Нармера. Обратная сторона. Шифер. I
династия. Конец 4 тыс. до н. э. Каир. Музей.*



37. Плита фараона Нармера. Лицевая сторона.

Первым памятником, показывающим сложившиеся новые формы искусства, является шиферная плита фараона Нармера (высотой 64 см), сделанная в память победы южного Египта над северным и объединения долины Нила в единое государство. Рельефы на двух сторонах плиты представляют пять сцен, из которых четыре рассказывают о победе царя Юга над северянами. Царь в короне южного Египта убивает северянина, внизу — убегающие северяне, на другой стороне наверху — торжество по случаю победы: царь в короне побежденного Севера идет с приближенными смотреть на обезглавленные трупы врагов, а внизу — царь в образе быка, разрушающего вражескую крепость и топчущего врага; средняя часть этой стороны занята символической культовой сценой неясного содержания.

Памятник отличается новыми чертами. Каждая сцена является законченным целым и в то же время частью общего замысла памятника. Сцены расположены поясами, одна над другой — так, как в дальнейшем будут решаться все стенные росписи и рельефы. Основные черты будущих канонов на плите Нармера уже имеются, причем ясен и путь их сложения. С одной стороны, здесь отразились новые завоевания на пути к более высокому мастерству изображения действительности: пропорции фигур почти правильны, намечены мускулы, общественное положение каждого человека ясно охарактеризовано различием одежд, головных уборов, атрибутов. И наряду с этим закреплены художественные приемы, идущие из далекого прошлого: передача социального различия действующих лиц разницей в размерах их фигур, изображение разных частей тела человека, животных и птиц с разных точек зрения (так же как с разных точек зрения даны шествие царя и разложенные рядами вражеские тела). Но складывающееся постоянное применение канона при изображении людей все же не распространяется на плите Нармера на двух человек, держащих фантастических зверей на средней сцене оборотной стороны плиты и изображающих,

видимо, пленных северян-рабов: в дальнейшем в искусстве рабовладельческого Египта отступление от канонов легче всего делалось именно в изображениях людей, принадлежавших к низшим слоям населения.

Значение плиты Нармера в истории египетского искусства не ограничивается тем, что она свидетельствует о сложении основных канонов этого искусства; очень важно, что она показывает и его сложившийся классовый характер, явно выраженный в ней стремлением идеализировать образ царя всеми доступными средствами — непомерным увеличением масштабов его фигуры, сохранением пережитков древних тотемистических представлений в изображении царя в виде мощного быка, подчеркиванием той помощи, которую ему оказывает божество. Так, в главной сцене над головой убиваемого царем пленного дано символическое изображение победы Нармера: бог Гор в виде сокола протягивает царю веревку, привязанную к голове северянина, выступающей из проросшей болотистыми растениями земли — дельты Нила.

Искусство Древнего царства (3200 - 2400 гг. до н.э.)

Египет Древнего царства являлся примитивным рабовладельческим обществом, в котором наряду с эксплуатацией рабов существовала и эксплуатация труда свободного земледельческого населения, объединенного в общины. С развитием производительных сил росло и использование рабского труда. Во главе государства стоял фараон, деспотически правивший страной и опиравшийся на верхушку рабовладельческой знати. Объединение Египта, диктовавшееся потребностями развития ирригационного земледелия, было тем не менее довольно неустойчивым вследствие противоречий в интересах местной знати, что приводило к борьбе между номами (областями) и между номовой знатью и фараонами. Поэтому на протяжении истории Древнего царства (как, впрочем, и всей истории Египта) степень централизации государства была неодинаковой.

Период Древнего царства был временем сложения всех основных форм египетской культуры.

Уже с ранних времен в египетском искусстве ведущее положение занимала архитектура, причем издревле основными сооружениями были монументальные гробницы царей и знати. Это объясняется тем особым значением, которое имели в Египте заупокойные культы, тесно связанные с широко развитыми (как во всякой древней земледельческой стране) культами умирающих и воскресающих божеств природы. Естественно, что царь и рабовладельческая знать, игравшие главную роль в этих культах, уделяли особое внимание обеспечению себе посмертной «вечной жизни», а следовательно — сооружению прочных гробниц; уже очень рано для их сооружения стал применяться наиболее прочный из имевшихся у древних зодчих материал — камень. И в то время, как для жилищ, предназначенных для живых, продолжали употреблять кирпич и дерево, гробницы — «дома вечности» — явились первыми каменными постройками. Светские здания почти не сохранились; о внешнем виде дворцов мы можем судить лишь по изображениям их фасадов на стелах и саркофагах, представление же о домах дают помещавшиеся в гробницы глиняные «домики для души».

По представлениям обитавшего в долине Нила первобытного человека, загробная жизнь являлась подобием земной, и умерший человек так же нуждался в жилище и еде, как и живой; гробница мыслилась домом умершего, что и определило ее первоначальную форму. Из этого же родилось стремление сохранить тело умершего или хотя бы голову. Климат Египта с его исключительной сухостью особенно способствовал развитию подобных стремлений. Здесь уже не ограничивались сохранением черепов или бальзамированием голов умерших предков, а постепенно, в итоге длительных поисков выработали сложные приемы мумификации. Так как вначале способы бальзамирования были еще несовершенными, в гробницы ставили статуи умершего как замену тела в случае его порчи. Считалось, что душа за неимением тела может войти в статую и оживить ее, благодаря

чему будет продолжаться посмертная жизнь человека. Следовательно, гробница - дом умершего должна была служить таким помещением, где была бы в полной сохранности мумия, где помещалась бы статуя умершего и куда его родные могли приносить все необходимое для его питания. Эти требования и определили структуру гробниц Древнего царства.

Гробницы знати, так называемые «мастаба»(*«Мастаба» по-арабски значит «скамья».* Так называют гробницы знати Древнего царства современные египтяне. Это название удержалось и в науке.), состояли из подземной части, где ставили гроб с мумией, и массивной надземной постройки. Подобные постройки времени I династии имели вид дома с двумя ложными дверьми и двором, где приносились жертвы. Этот «дом» представлял собой облицованный кирпичом холм из песка и обломков камней. К такому зданию затем стали пристраивать кирпичную молельню с жертвенником. Для гробниц высшей знати уже при I династии применялся известняк. Постепенно мастаба усложнялась; молельни и помещения для статуи устраивались уже внутри надземной части, сплошь сложенной из камня. По мере развития жилищ знати увеличивалось и количество помещений в мастаба, где к концу Древнего царства появляются коридоры, залы и кладовые.

Для истории египетской архитектуры большое значение имело строительство царских гробниц, сооружению которых посвящались огромные средства, технические изобретения, новые идеи зодчих. Строительству царских гробниц придавалось большое значение и потому, что они явились местом культа умершего фараона, Этот культ играл видную роль в египетской религии, сменив культ предводителя племени доклассового периода. При этом на культ фараона были перенесены пережитки представлений о том, что предводитель племени является магическим средоточием благосостояния племени, а дух умершего предводителя при соблюдении надлежащих обрядов будет и впредь охранять свое пламя. Характерно, например, что пирамида Сенусерта I называлась «Сенусерт, смотрящий на Египет», а на верхушках некоторых пирамид были изображены глаза.

В нарастающей грандиозности царских усыпальниц наглядно сказалось желание утвердить деспотическую монархию и в то же время проявилась неограниченная возможность эксплуатации этой монархией труда народных масс.

Для постройки таких сооружений требовались громадные усилия, так как камень приходилось привозить издалека и втаскивать с помощью насыпей на большую высоту. Лишь путем крайнего напряжения сил рабов и свободных земледельцев-общинников можно было построить столь гигантские сооружения.

Мысль зодчих и совершенствование технических приемов шли по линиям наращивания надземной массы здания, однако горизонтальное увеличение последнего в конце концов не могло уже производить требуемое впечатление подавляющей монументальности. Важнейшим этапом в развитии царских гробниц явилась поэтому идея увеличения здания по вертикали. Повидимому, эта идея впервые возникла при постройке знаменитой усыпальницы фараона III династии Джосера (около 3000 лет до н.э.), так называемой «ступенчатой пирамиды». Имя ее строителя, зодчего Имхотепа, сохранилось до конца истории Египта, как имя одного из самых прославленных мудрецов, первого строителя каменных зданий, ученого астронома и врача. Впоследствии Имхотеп был даже обожествлен как сын бога Птаха, а греки сопоставили его со своим богом врачевания Асклепием.

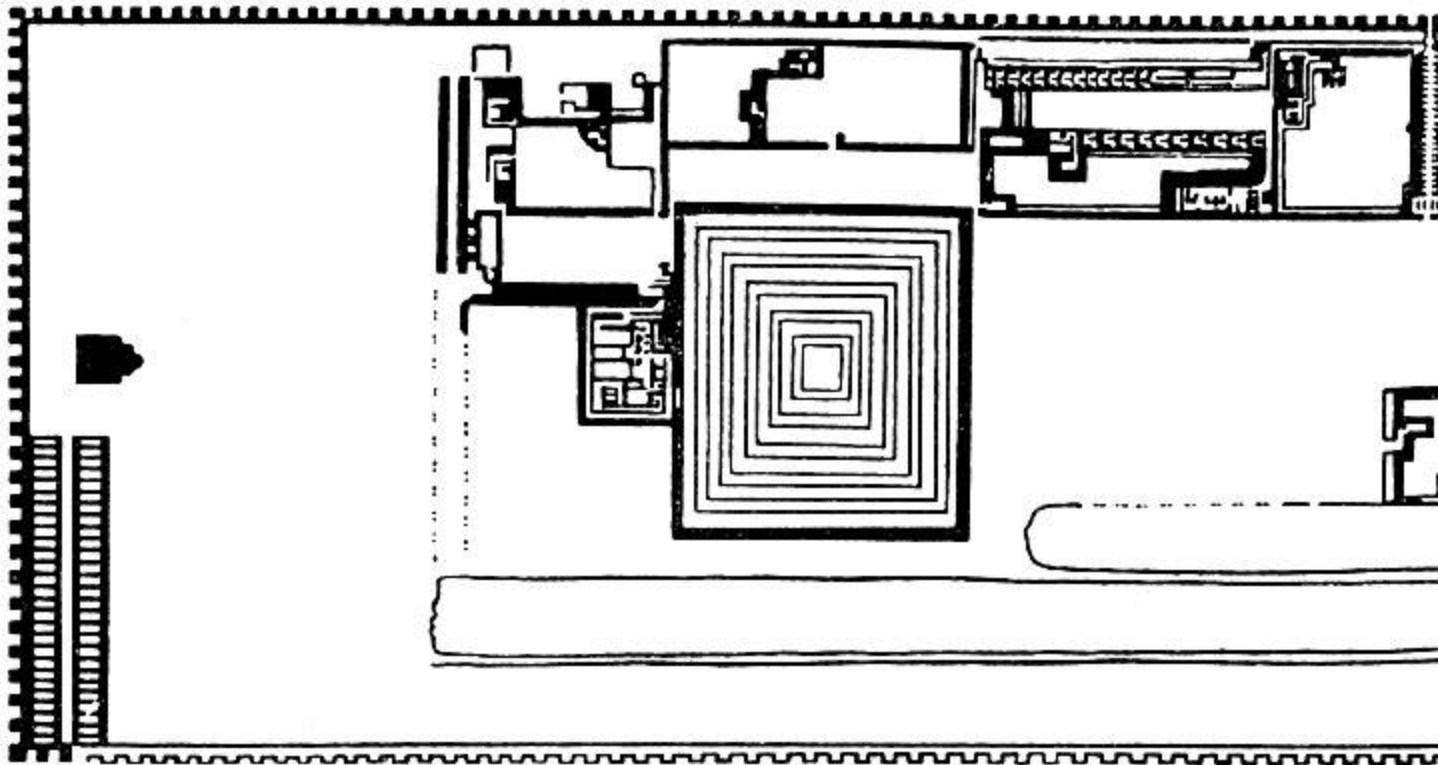


*38. Стена заупокойного храма фараона Джосера в Саккара. III
династия. Начало 3 тыс. до н. э.*



39. Пирамида фараона Джосера в Саккара. На первом плане — заупокойный храм Джосера. III династия. Начало 3 тыс. до н. э.

Пирамида Джосера была центром сложного ансамбля из молелен и дворов. Ансамбль, не отличавшийся еще стройностью общей планировки, был расположен на искусственной террасе и занимал площадь в 544,9 X 277,6 м. Террасу окружала облицованная камнем стена в 14,8 м толщиной и в 9,6 м высотой. Сама пирамида достигала в высоту свыше 60 л и состояла как бы из семи мастаба, поставленных одна на другую. Гробница Джосера примечательна не только формой пирамиды, но и тем, что в ее молельнях был широко применен в качестве основного строительного материала камень. Правда, камень еще не везде имел здесь конструктивное значение. Мы не увидим еще свободно стоящих колонн, они соединены со стенами, от которых зодчий не решается их отделить. В камне повторяются формы, свойственные деревянным и кирпичным постройкам: потолки вырублены в виде бревенчатых перекрытий, колонны и пилястры выдержаны в пропорциях, выработанных для деревянных зданий. Усыпальница Джосера очень важна и по своей декорировке, богатой и разнообразной. Интересны формы колонн и пилястров: четкие, величественные в своей простоте каннелированные стволы с плоскими плитами абак вместо капители или впервые выполненные в камне пилястры в форме раскрытых цветов папируса и лотоса. Стены залов были облицованы алебастровыми плитами, а в ряде подземных покоев — блестящими зелеными фаянсовыми изразцами, воспроизводящими тростниковое плетение. Таким образом, усыпальница Джосера в целом была чрезвычайно важным для своего времени памятником, памятником, сочетавшим в себе замысел огромной новизны и важности с еще недостаточно зрелыми для равноценного оформления этого замысла техническими и художественными возможностями.



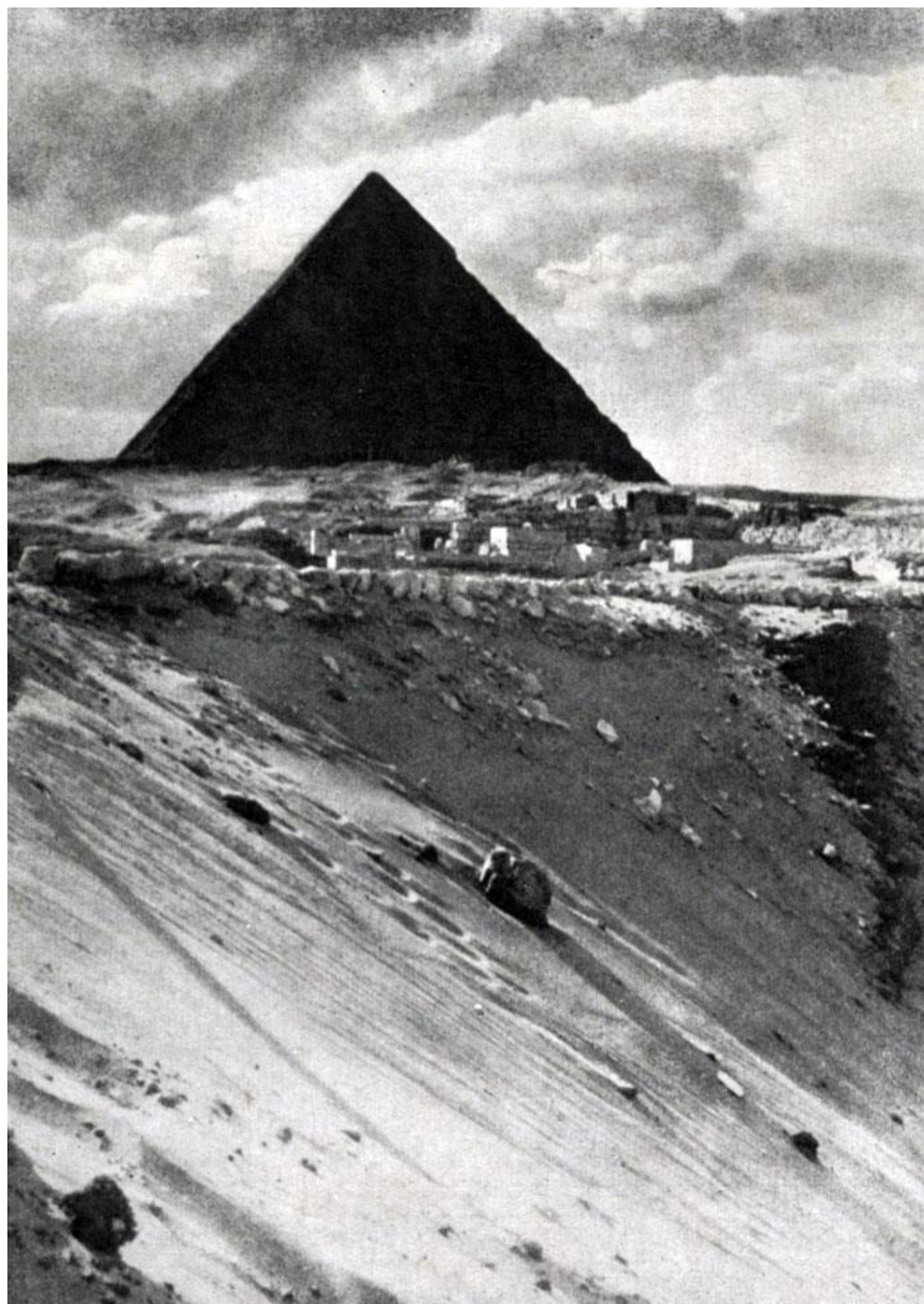
Усыпальница фараона Джосера. План.

Еще не были найдены присущие каменному строительству формы, еще не была надлежащим образом организована планировка всего ансамбля, но уже было осознано и осуществлено основное — здание начало расти вверх, и камень был определен как главный материал египетского зодчества.

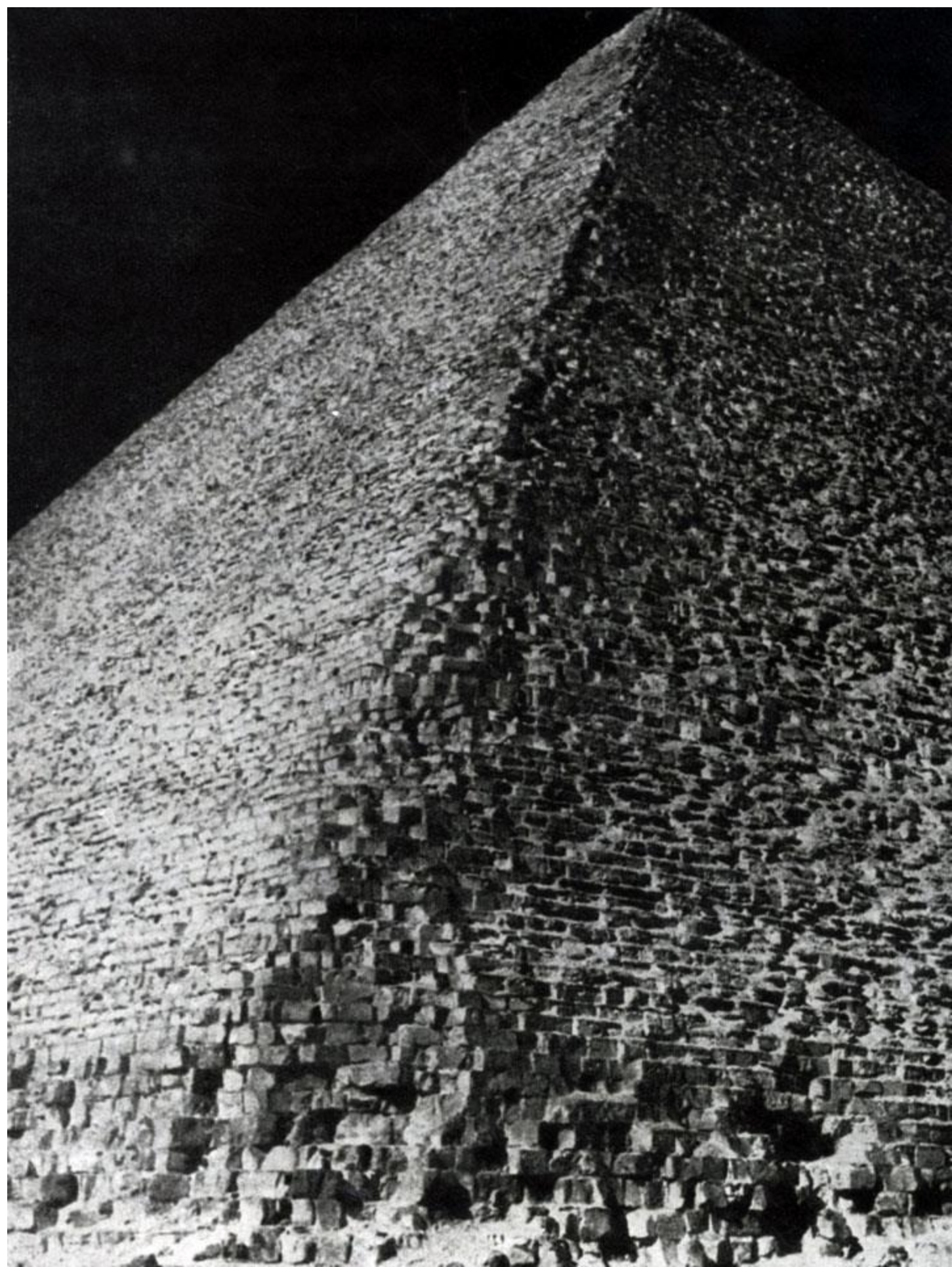
Пирамида Джосера открыла путь к созданию совершенного и законченного типа пирамиды. Первой такой пирамидой была усыпальница царя IV династии Снофру (около 2900 г. до н.э.) в Дашуре, имевшая свыше 100 м в высоту и явившаяся предшественницей знаменитых пирамид в Гизе 29 - 28 вв. до н.э., причисленных в древности к семи чудесам света. Их построили себе фараоны . IV династии Хуфу (которого греки называли Хеопс), Хафра (Хефрен) и Менкаура (Микерин).



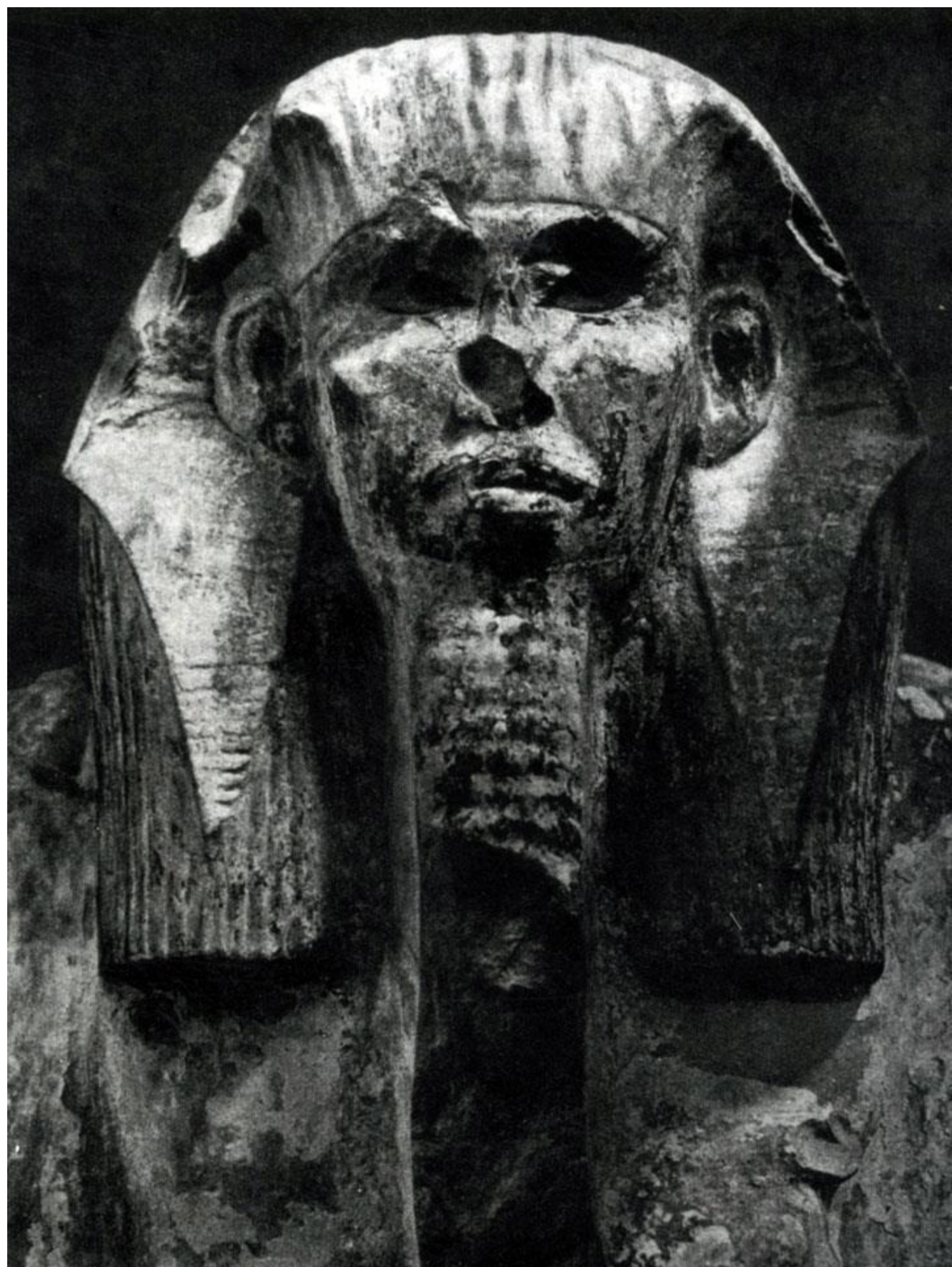
40 а. Пирамиды в Гизе. Направо — пирамида Хафра, левее — пирамида Менкаура. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.



41. Пирамида фараона Хафра в Гизе. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.



42. Пирамида фараона Хуфу в Гизе. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.

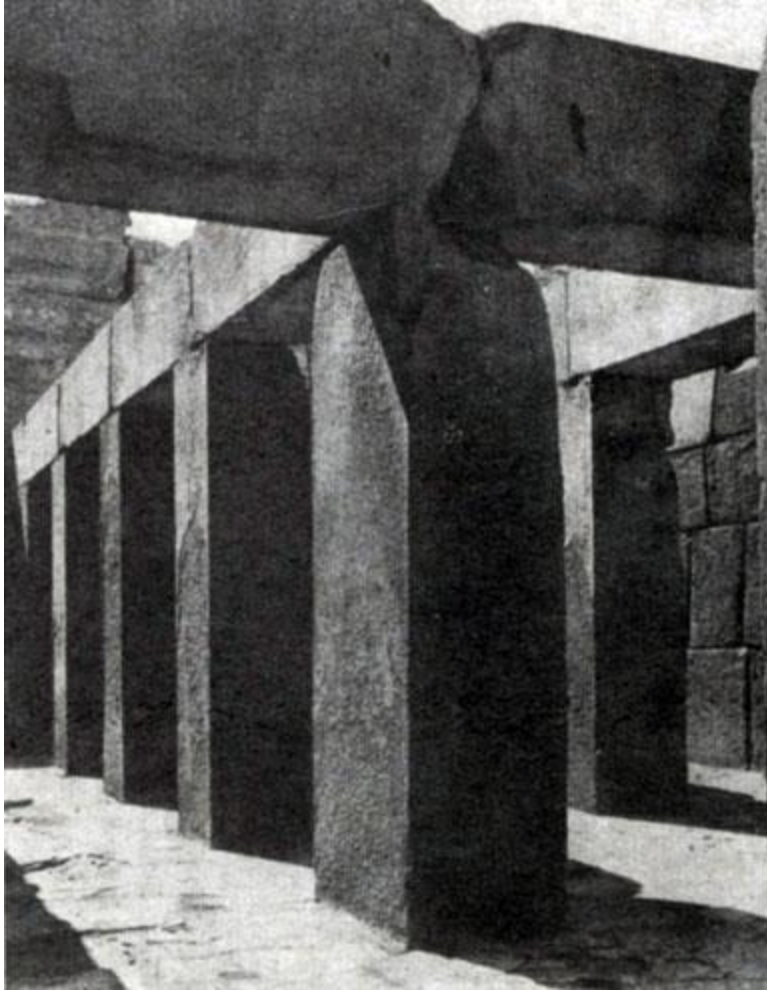


*43. Статуя фараона Джосера из Саккара. Фрагмент. Известняк.
III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.*

Наиболее грандиозная из трех — пирамида Хуфу, построенная, вероятно, зодчим Хемиуном, — является самым большим каменным сооружением мира. Ее высота равна 146,6 м, а длина стороны ее основания — 233 м. Пирамида Хуфу была сложена из точно отесанных и плотно пригнанных известняковых блоков весом в основном около 2,5 тонны каждый; подсчитано, что на сооружение пирамиды пошло свыше 2300000 таких блоков. Отдельные блоки весили по 30 тонн. С северной стороны был вход, который соединялся длинными коридорами с расположенной в центре пирамиды погребальной камерой, где стоял саркофаг царя. Камера и часть коридора были облицованы гранитом, остальные коридоры — известняком лучшего качества. Снаружи пирамида также была облицована плитами хорошего известняка. Ее массив четко выделялся на голубом небе, являясь подлинно монументальным воплощением идеи нерушимого вечного покоя и вместе с тем красноречивым выражением того огромного социального расстояния, которое отделяло фараона от народа его страны.

Каждая из пирамид в Гизе, как и пирамида Джосера, была окружена архитектурным ансамблем; однако расположение зданий в Гизе показывает значительно возросшее умение зодчих дать четкий план всего комплекса и уравновесить его части. Пирамида стоит теперь одна в центре двора, стена которого подчеркивает особое положение пирамиды и отделяет ее от окружающих зданий. Не нарушают этого впечатления и находящиеся иногда в пределах того же двора маленькие пирамидки цариц; разница их масштабов по сравнению с пирамидой царя лишь усиливает впечатление непомерной величины последней. К восточной стороне пирамиды примыкал царский заупокойный храм, соединявшийся крытым каменным проходом с монументальными воротами в долине. Эти ворота строились там, куда доходили воды нильских разливов, и, так как к

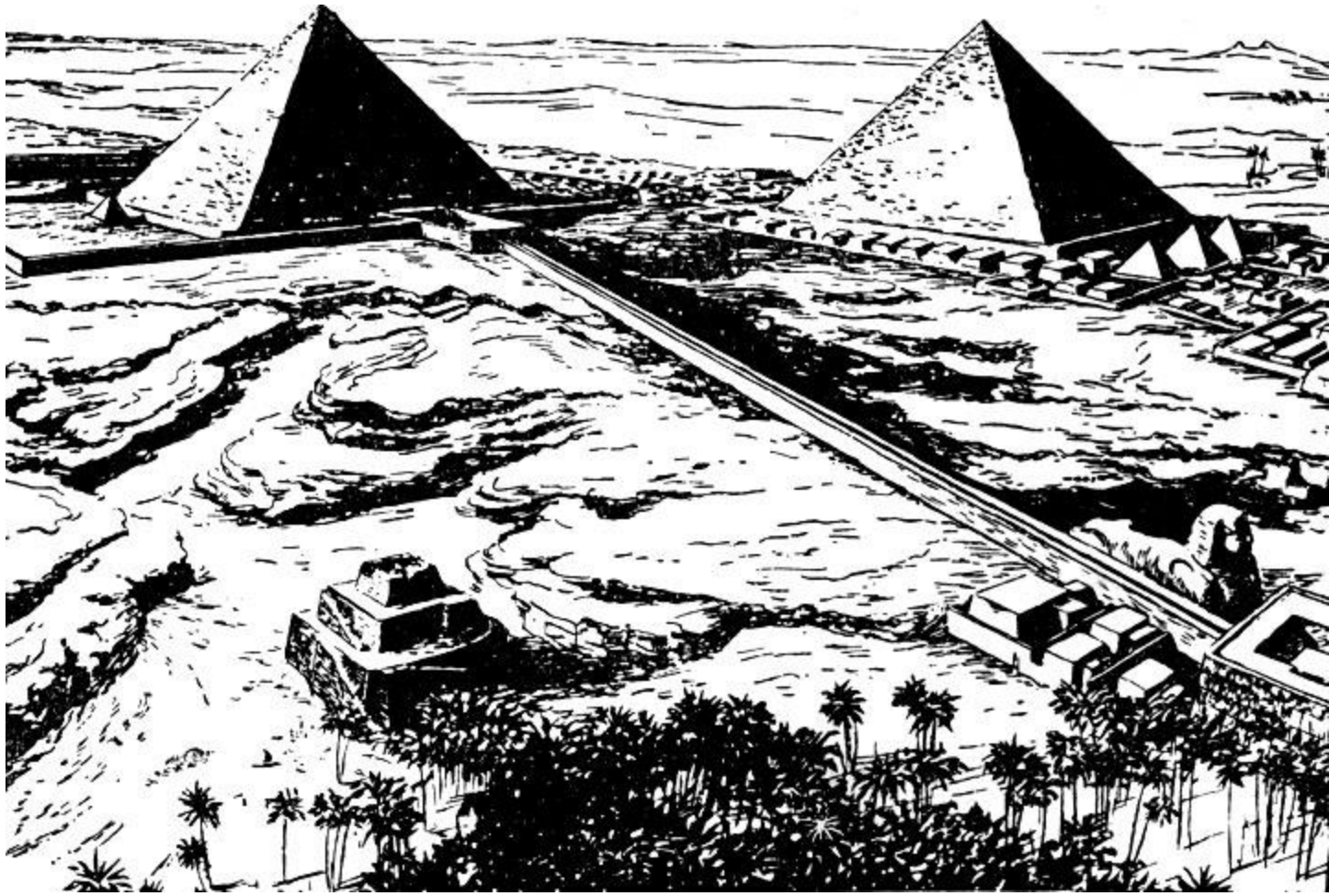
востоку от них зеленели орошаемые Нилом поля, а к западу расстилались безжизненные пески пустыни, ворота стояли как бы на грани жизни и смерти. Вокруг пирамиды в четко распланированном порядке располагались мастаба придворных фараона, являвшихся одновременно и его родичами. Наиболее отчетливое представление о заупокойных храмах при пирамидах в Гизе дают остатки храма при пирамиде Хафра, который представлял собой прямоугольное здание с плоской крышей, сложенное из массивных известковых блоков. В центре его находился зал с четырехгранными монолитными гранитными столбами, по сторонам которого было два узких помещения для заупокойных царских статуй. За залом был открытый двор, окруженный пилястрами и статуями царя в виде бога Осириса. Дальше были расположены молельни. Входом ко всему комплексу пирамиды служил фасад ворот в долине, достигавший 12 м в высоту и имевший две двери, которые стерегли поставленные по их сторонам сфинксы(*Сфинкс-фантастическое существо, лев с головой человека, олицетворение мощи фараона.*). Внутри эти ворота также имели зал с четырехугольными гранитными столбами, вдоль стен которого были расставлены статуи фараона, сделанные из различных пород камня.



40 6. Внутренний вид заупокойного храма фараона Хафра в Гизе. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.

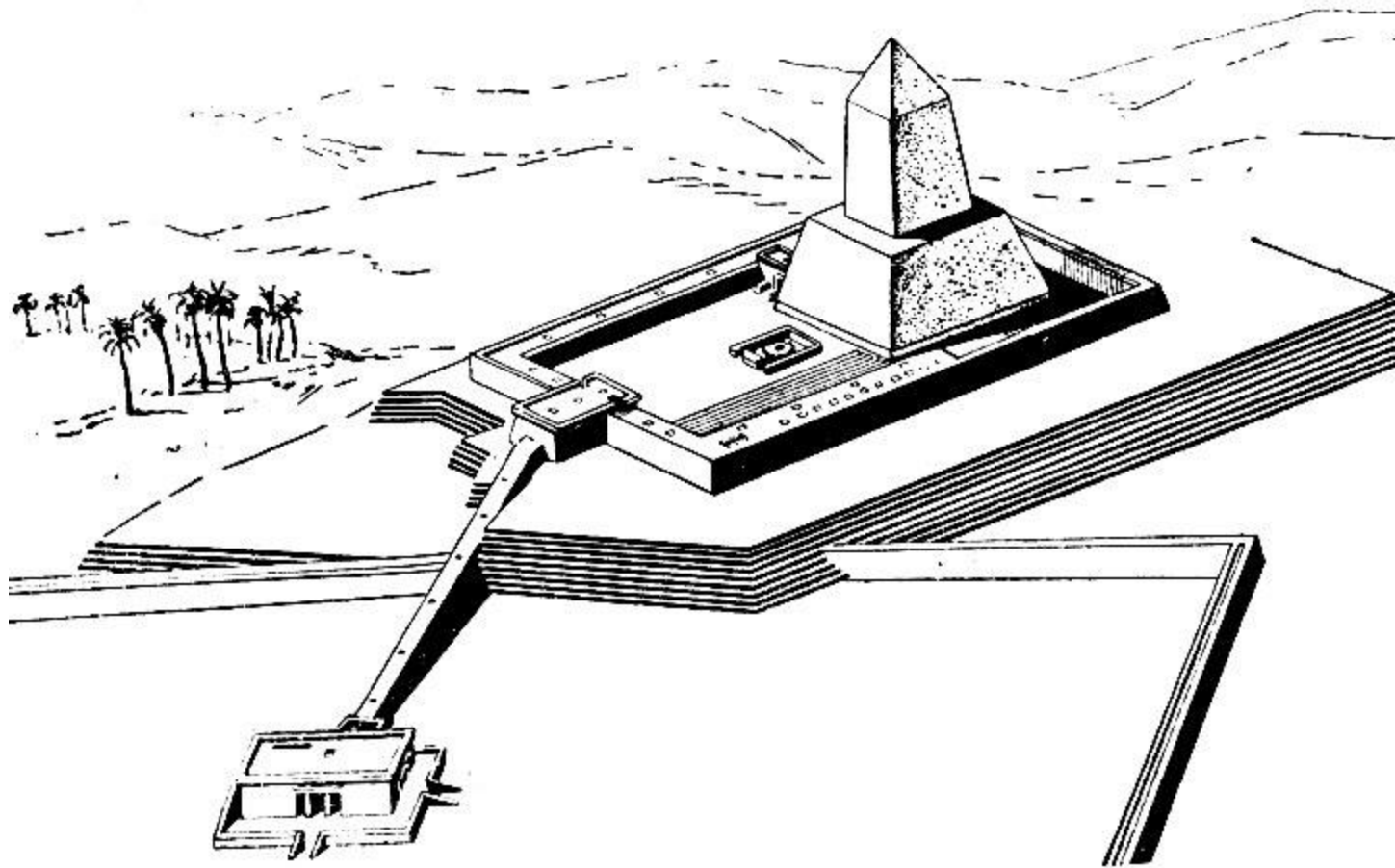
Отличительной чертой архитектуры пирамид Гизе является знание конструктивной роли камня и его декоративных возможностей. В храмах при пирамидах Гизе впервые в Египте встречаются свободно стоящие столбы. Вся декорировка зданий построена на сочетании отполированных плоскостей различных камней. Блестящие грани колонн заупокойного храма прекрасно гармонировали с облицовывавшими его стены плитами розового гранита и с алебастровыми полами, так же как аналогичное оформление зала ворот в долине составляло замечательное по красочности целое со статуями из зеленого диорита, сливочно-белого алебаstra и желтого шифера.

Иной характер носит оформление усыпальниц фараонов V и VI династий (около 2700 - 2400 гг. до н.э.). Хотя эти усыпальницы и сохраняют все основные элементы гробниц царей IV династии, однако их пирамиды резко отличаются от грандиозных памятников их предшественников. Они намного уступают им размерами, не превышая 70 м в высоту, и сложены из небольших блоков, а частично даже из бута. Сооружение колоссальных пирамид IV династии легло слишком тяжелым бременем на экономику страны, отрывая массу населения от земледельческих работ, и вызвало недовольство номовой знати. Возможно, что результатом этого недовольства явилась происшедшая около 2700 г. до н.э. смена династии. Новые фараоны были вынуждены считаться с номовой знатью и не могли напрягать все силы страны для сооружения своих гробниц. Тем большее внимание уделялось ими оформлению храмов, которое теперь и должно было выражать основную идею гробницы фараона - прославление царской власти. Стены этих заупокойных храмов и залов в воротах стали покрываться цветными рельефами, прославляющими фараона как сына бога и могучего победителя всех врагов Египта. Богини кормят его грудью, в образе сфинкса он топчет врагов, из победоносного похода прибывает его флот. Размеры храмов при пирамидах увеличиваются, их архитектурное убранство усложняется. Именно здесь впервые появляются ставшие затем столь характерными для египетской архитектуры пальмовидные колонны и колонны в форме связок нераспустившихся папирусов.



Пирамиды в Гизе. Реконструкция.

Особое внимание, которое зодчие конца Древнего царства уделяли оформлению храмов, плодотворно отразилось на общем развитии архитектуры того времени. В частности, возник третий, основной тип египетской колонны — в виде связки бутонов лотосов. Появляется новый вид зданий — так называемые солнечные храмы. Важнейшим элементом такого храма был колоссальный каменный обелиск, верхушка которого обивалась медью и ярко блестела на солнце; он стоял на возвышении, перед которым устраивался огромный жертвенник. Как и пирамида, солнечный храм соединялся крытым проходом с воротами в долине.

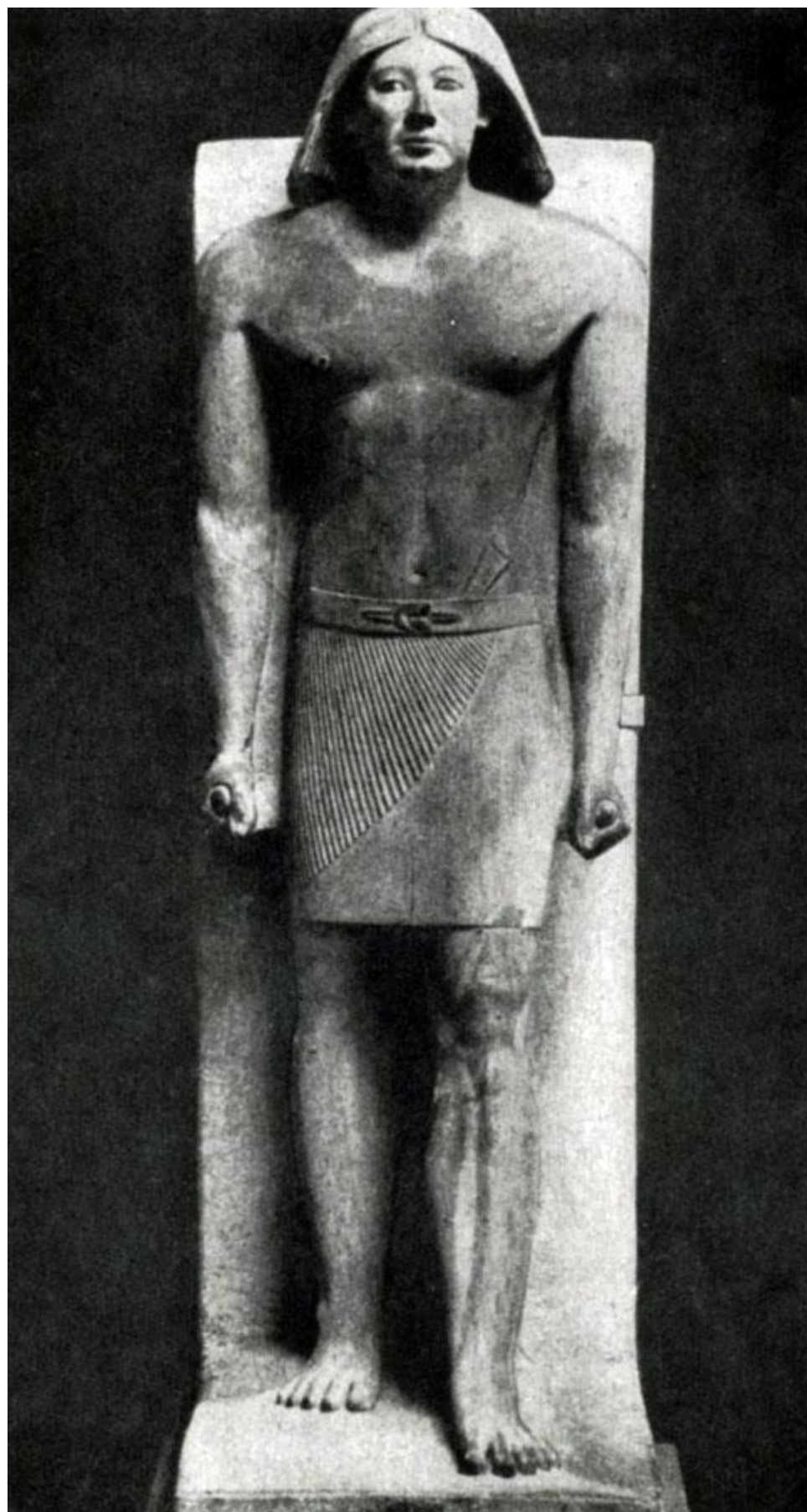


Солнечный храм Ниусер-ра. Реконструкция.

Выше говорилось о статуях, составлявших неотъемлимую часть гробниц царей и знати, так же как и о религиозных представлениях, вызвавших появление скульптуры в гробницах. Эти же представления определили и предъявлявшиеся к скульптуре требования. Дошедшие до нас в значительном количестве заупокойные статуи имеют однообразные неподвижные позы и условную раскраску. Поставленные в нишах молелен мастаба или в особых небольших закрытых помещениях позади молелен, эти статуи изображают умерших в строго фронтальных позах, либо стоящими, либо сидящими на кубообразных тронах или на земле, поджав скрещенные ноги. У всех статуй одинаково прямо поставлены головы, почти одинаково расположены руки и ноги, одни и те же атрибуты. Тела мужских фигур, когда они сделаны из светлого камня известняка или из дерева,

окрашены в красновато-коричневый цвет, женских - в желтый, волосы у всех черные, одежды белые. Статуи кажутся неразрывно связанными со стеной молельни, причем за спиной многих из них сохраняется в виде фона часть того блока, из которого они были высечены. И, несмотря на то, что ясно видно их разновременное происхождение, качественное различие и ярко выражен их индивидуальный портретный характер, тем не менее все эти скульптуры производят общее впечатление торжественной монументальности и строгого спокойствия.

Единство изобразительных средств скульптуры Древнего царства было вызвано как ее назначением, так и условиями ее развития. Необходимость передачи сходства с умершим человеком, тело которого статуя должна была заменить, была причиной раннего возникновения египетского скульптурного портрета. Торжественная приподнятость образа была вызвана стремлением подчеркнуть высокое социальное положение умершего. С другой стороны, однообразие поз статуй, частично обусловленное зависимостью их от архитектуры гробницы, явилось итогом длительного воспроизведения одних и тех же образцов, восходивших еще к древнейшим каменным изображениям и ставших канонически обязательными. Тормозящая роль канона мешала художникам преодолевать установившийся подход к передаче образа человека, вынуждая неизменно сохранять скованность поз, бесстрастное спокойствие лиц, подчеркнуто крепкую и сильную мускулатуру мощных тел. Это можно хорошо видеть, например, на статуе вельможи Ранофера он изображен идущим с опущенными вдоль тела руками и поднятой головой; все в этой скульптуре выдержано в рамках канона — поза, одеяние, раскраска, чрезмерно развитые мускулы неподвижного (несмотря на ходьбу) тела, устремленный вдаль равнодушный взгляд.



44 а. Статуя вельможи Ранофера из его гробницы в Саккара. Известняк. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

Однако жизнь была сильнее требований религии, которые не смогли полностью задержать творческий рост египетского искусства. Лучшие скульпторы сумели даже в рамках освященных временем традиций создать ряд подлинно замечательных произведений. Среди них следует особенно выделить статую зодчего Хемиуна, бюст царского сына Анххафа, статуи писца Каи и царского сына Каапера, голову мужской статуи из коллекции Сальт в Лувре, голову женской статуи из коллекции Карнарвона.



44 6. Статуя царевича Каапера из его гробницы в Саккара.
Дерево. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

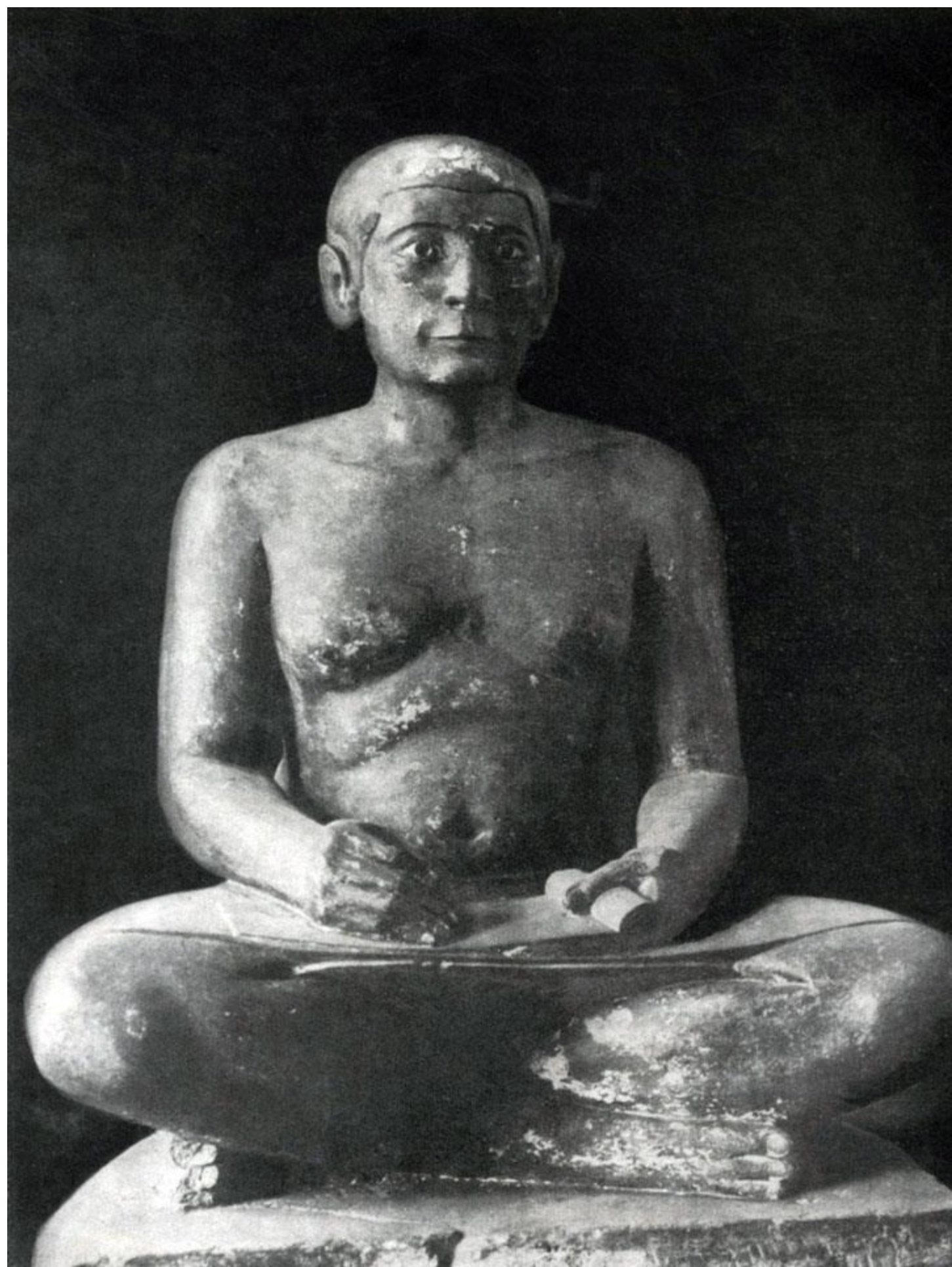


*45 а. Фараон Менкаура, богиня Хатор и богиня нома.
Скульптурная группа из заупокойного храма Менкаура в Гизе.
Серо-зеленый шифер. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н.
э. Каир. Музей.*



45 6. Статуя фараона Хафра из заупокойного храма Хафра в Гизе. Диорит. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

В каждой из этих скульптур воплощен незабываемо яркий образ, полный неповторимого индивидуального своеобразия и подлинной художественной силы. В портрете Хемиуна обрисован один из наиболее высоко стоявших в современном ему обществе людей — царский родственник, руководитель строительства такого замечательного памятника, как пирамида Хеопса. Явно портретное лицо трактовано обобщенно и смело. Резкими линиями очерчен большой нос с характерной горбинкой, веки прекрасно поставленных в орбитах глаз, линия маленького, но энергичного рта. Очертания слегка выступающего подбородка, несмотря на чрезмерную полноту уже ожиревшего тела, еще продолжают сохранять твердую властность, выразительно заканчивающую общую характеристику этого волевого, быть может, даже жестокого человека. Очень хорошо показано и тело Хемиуна — полнота мускулов, правдиво переданные складки кожи на груди, на животе, особенно на пальцах ног и рук.



51. Статуя писца Каи. Известняк. Глаза инкрустированы из алебаstra, черного камня, серебра и горного хрусталя. V династия. Середина 3 тыс. до н. э.

Не менее яркой индивидуальностью отличается портрет царского писца Каи. Перед нами — уверенно очерченное лицо с характерными тонкими, плотно сжатыми губами большого рта, выступающими скулами, слегка плоским носом, Это лицо оживляют глаза, сделанные из различных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую по форме орбите и образующую в то же время края век, вставлены куски алебаstra для белка глаза и горного хрусталя — для зрачка, причем под хрусталь подложен небольшой кусочек полированного эбенового дерева, благодаря которому получается та блестящая точка, которая придает особую живость зрачку, а вместе с тем и всему глазу. Такой прием изображения глаз, вообще свойственный скульптурам Древнего царства, придает удивительную жизненность лицу статуи. Глаза писца Каи как бы неотрывно следуют за зрителем, в каком бы месте зала тот ни находился(Интересно, что феллахи, раскапывавшие под руководством французского орхеолога Мариэтта в конце 19 в. гробницы Древнего царства в Мегуме, войдя в гробницу Рахотена, побросали свои кирки и лопаты и в ужасе бросились прочь, увидев заблестевшие от проникшего в гробницу солнечного света глаза двух стоявших в ней статуй.). Подобно статуе Хемиуна, и статуя писца Каи поражает правдивостью проработки не только лица, но и всего тела ключиц, жирных, дряблых мускулов груди и живота, столь свойственных человеку, ведущему сидячий образ жизни. Великолепна и моделировка рук с длинными пальцами, колен, спины.

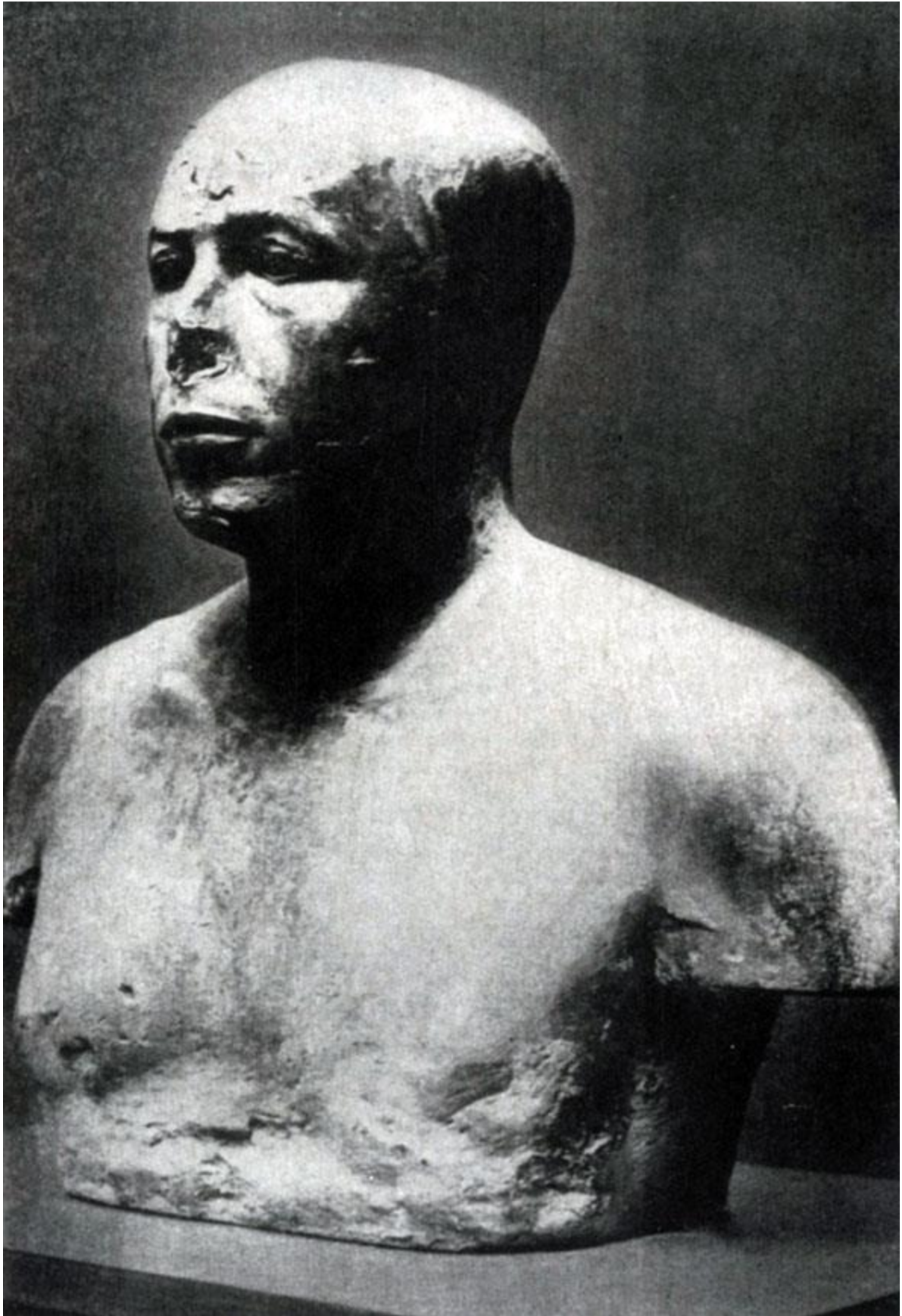


47 а. Голова статуи фараона IV династии (возможно , Хафра). Диорит. Первая половина 3 тыс.до н. э. Лейпциг. Университет.

Не менее замечательна, чем статуи Хемиуна и писца Каи, и прославленная деревянная статуя царского сына Каапера. Мы видим здесь опять индивидуальное лицо с мягкими, незаметно переходящими одна в другую линиями, с круглым подбородком, сравнительно некрупным носом, пухлым ртом и небольшими, мастерски изображенными глазами. Вновь, как и в предыдущих двух памятниках, и здесь так же тщательно проработано тело с большим животом, полными плечами и руками. Жизненная правдивость этой статуи такова, что не случайно работавшие на раскопках у Мариэтта феллахи, обнаружив статую Каапера в его гробнице, закричали «Да ведь это наш сельский староста!»(Отсюда происходит прозвище «сельский староста», под которым эта статуя известна в науке.). В этой замечательной статуе, при всей торжественной важности позы, говорящей о высоком социальном положении изображенного человека, поражает тот реализм, с которым воплощен Здесь образ некрасивого, немолодого полного человека.

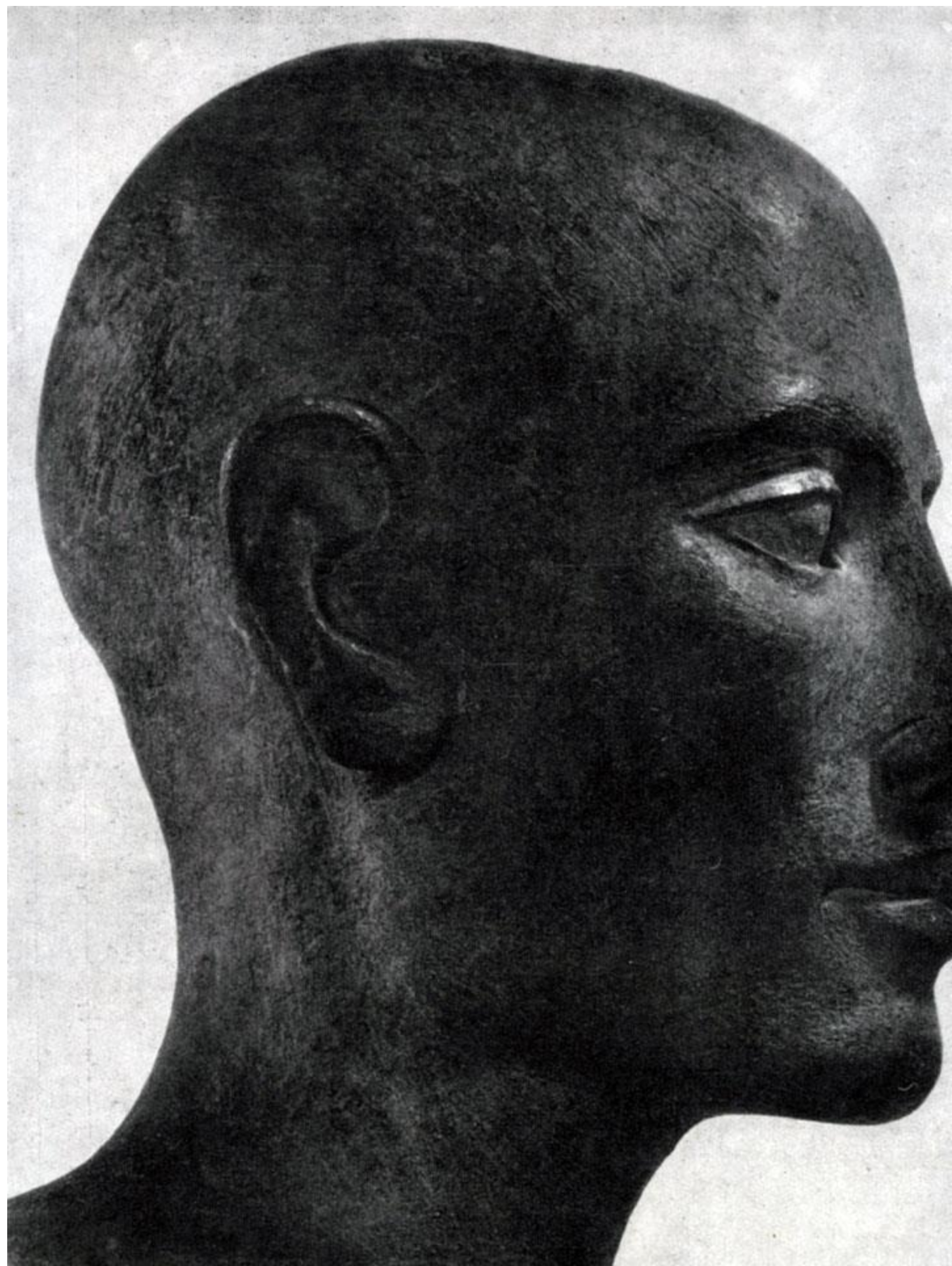


46 а. Статуя царевича Каапера. Фрагмент. См. 44 б.

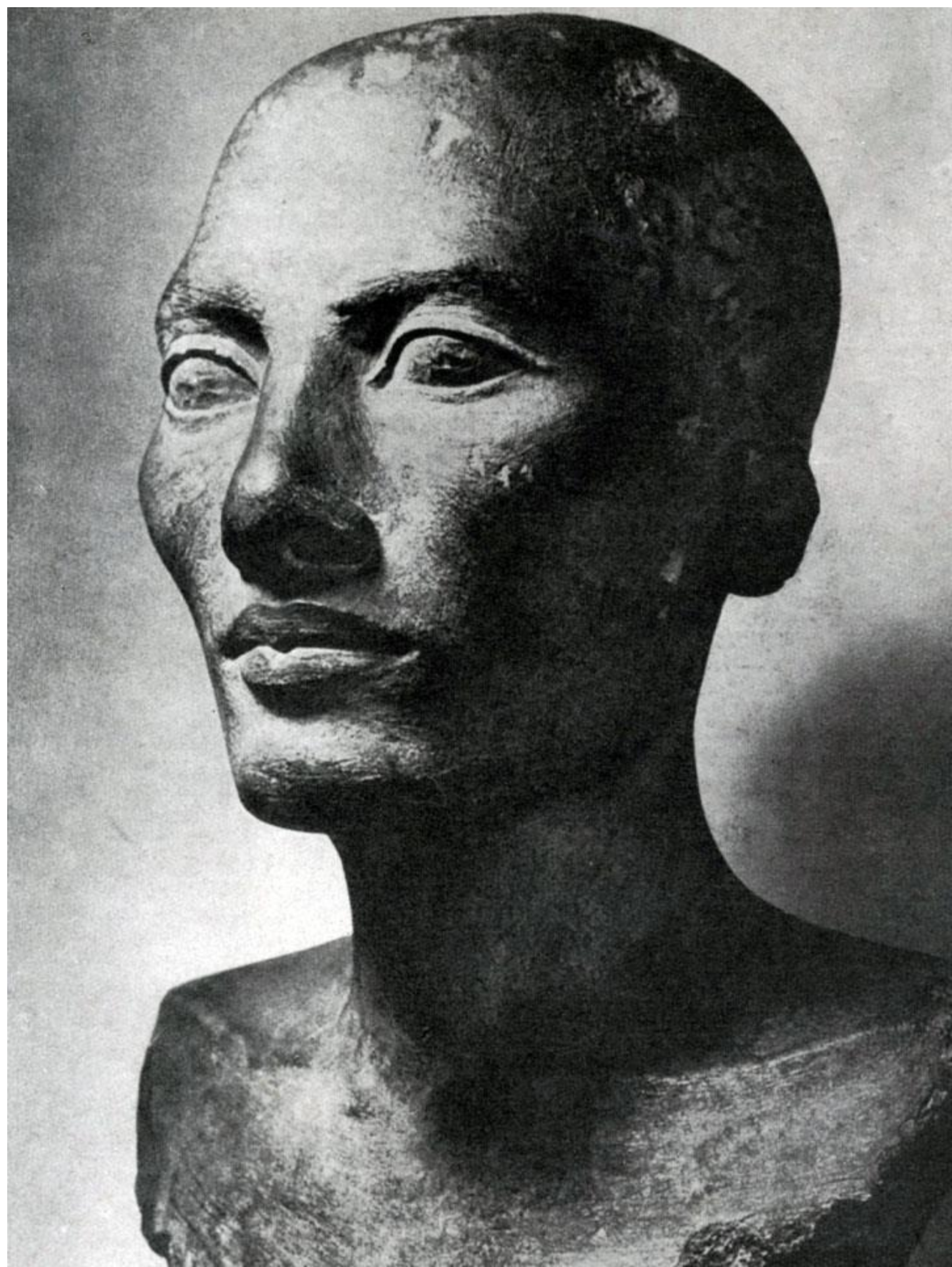


46 6. Бюст царевича Анххафа из гробницы в Гизе. Известняк. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

Бюст царского сына Анххафа является, может быть, наиболее примечательным скульптурным портретом из всех упомянутых шедевров Древнего царства. Это поразительное лицо, отмеченное предельным не только для скульптур рассматриваемого периода, но, быть может, и для всей египетской пластики реализмом; оно приковывает к себе внимание изумительным мастерством передачи мускулатуры лица, складок кожи, нависающих век, нездоровых «мешков» под глазами. Вся лепка лица выполнена не по известняку, из которого высечен бюст, а по гипсу, плотным слоем покрывающему камень. Реалистичности лица соответствует и трактовка плеч, груди, затылка, аналогичная той передаче тела, которую мы видели в статуе Хемиуна.



*48. Голова мужской статуи из собрания Сальт. Известняк. IV
династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Патиж. Лувр.*

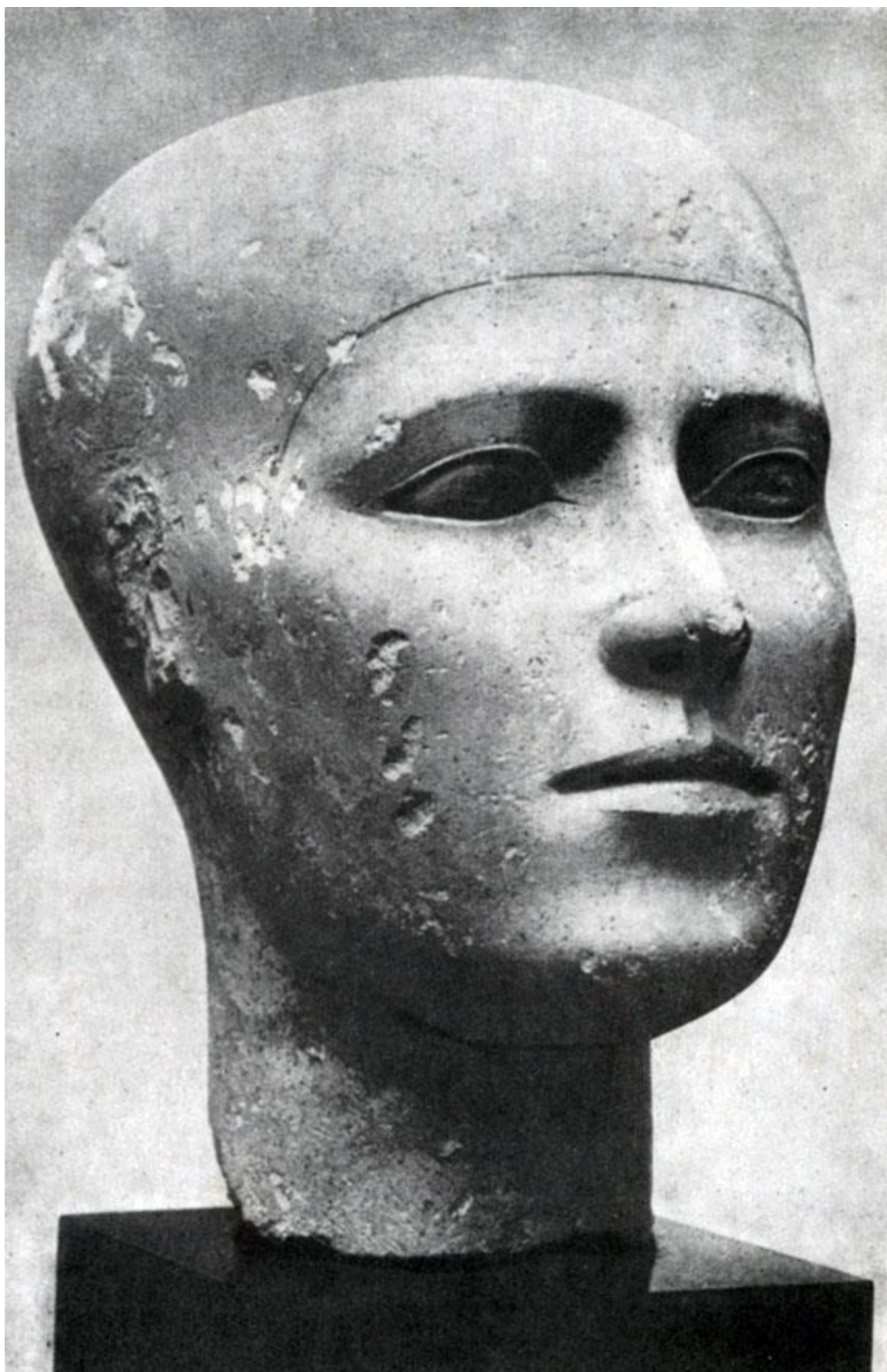


49. Голова мужской статуи из собрания Сальт.

Такая же острота индивидуальной характеристики свойственна и луврской голове из коллекции Сальт и другим лучшим произведениям периода Древнего царства. В женской голове из коллекции Карнарвона прекрасно передан типичный для искусства рассматриваемого периода образ молодой женщины в расцвете сил и красоты.

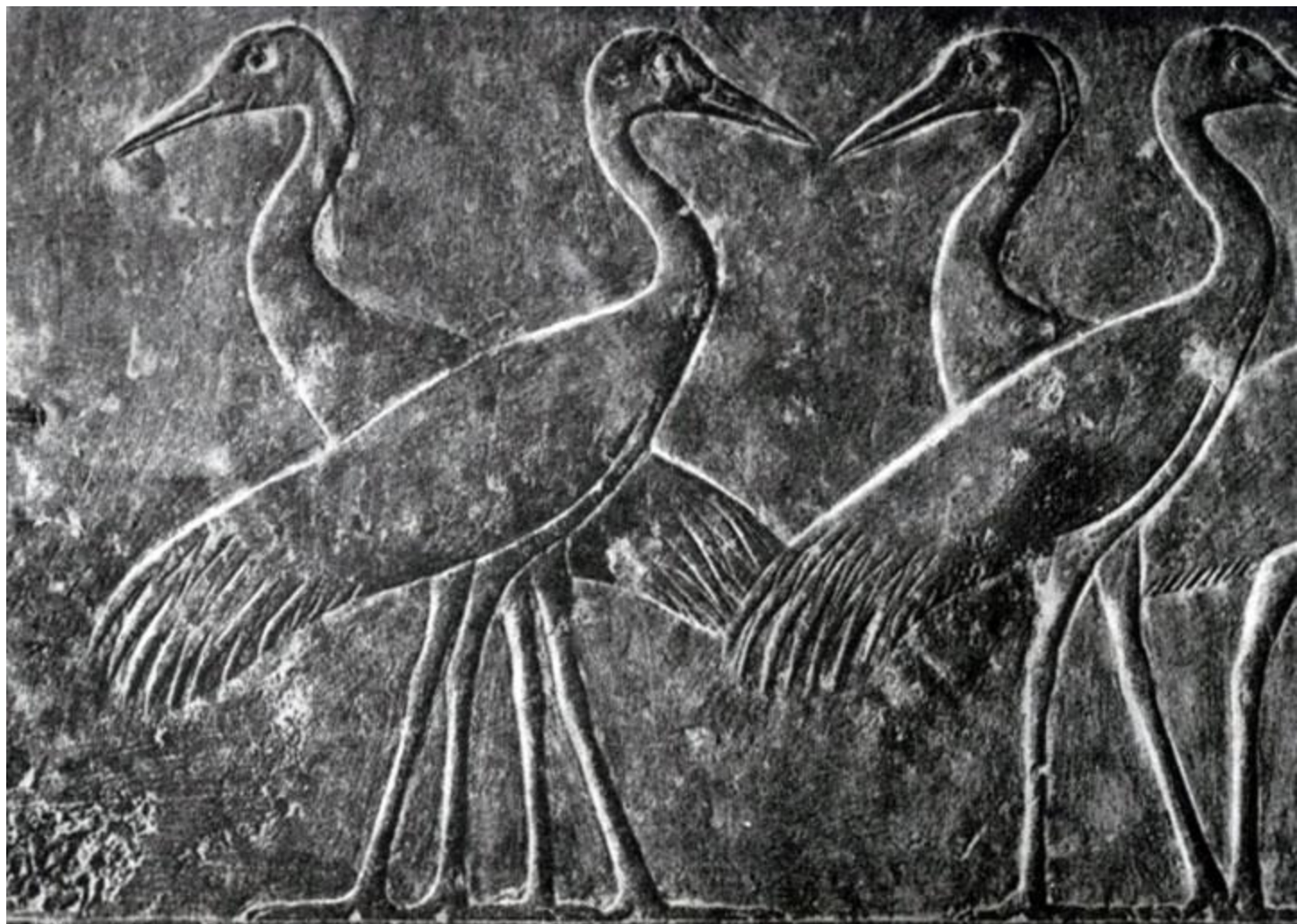
Перечисленные выше скульптуры относятся к лучшим образцам древнеегипетского реалистического портрета. Это памятники, в которых наиболее полно были осуществлены искания художников Древнего царства. В каждом из них скульптор сумел передать облик определенного человека, со всем своеобразием присущих ему черт лица, формы головы и фигуры. В то же время эти статуи отнюдь не являются простым повторением внешнего облика того или иного человека. Перед нами образы, созданные путем отбора наиболее характерных особенностей, с помощью определенного обобщения, безусловно далекие от пассивной передачи действительности.

Путь, приведший скульпторов Древнего царства к созданию таких шедевров, был долг и труден. Впервые предстояло художнику преодолеть технические трудности, безукоризненно овладеть материалом и в то же время создать значительный художественный образ. Памятники, дошедшие от предыдущих веков, показывают нам, как постепенно преодолевались эти трудности. Важным этапом на творческом пути скульпторов Древнего царства было изготовление масок с лиц умерших людей. Однако скульпторы не могли ограничиться простым повторением этих масок в лицах заупокойных статуй, потому что статуя должна была изображать живого человека. Отсюда вытекала необходимость переработки слепка, при которой скульптор и производил необходимые изменения.

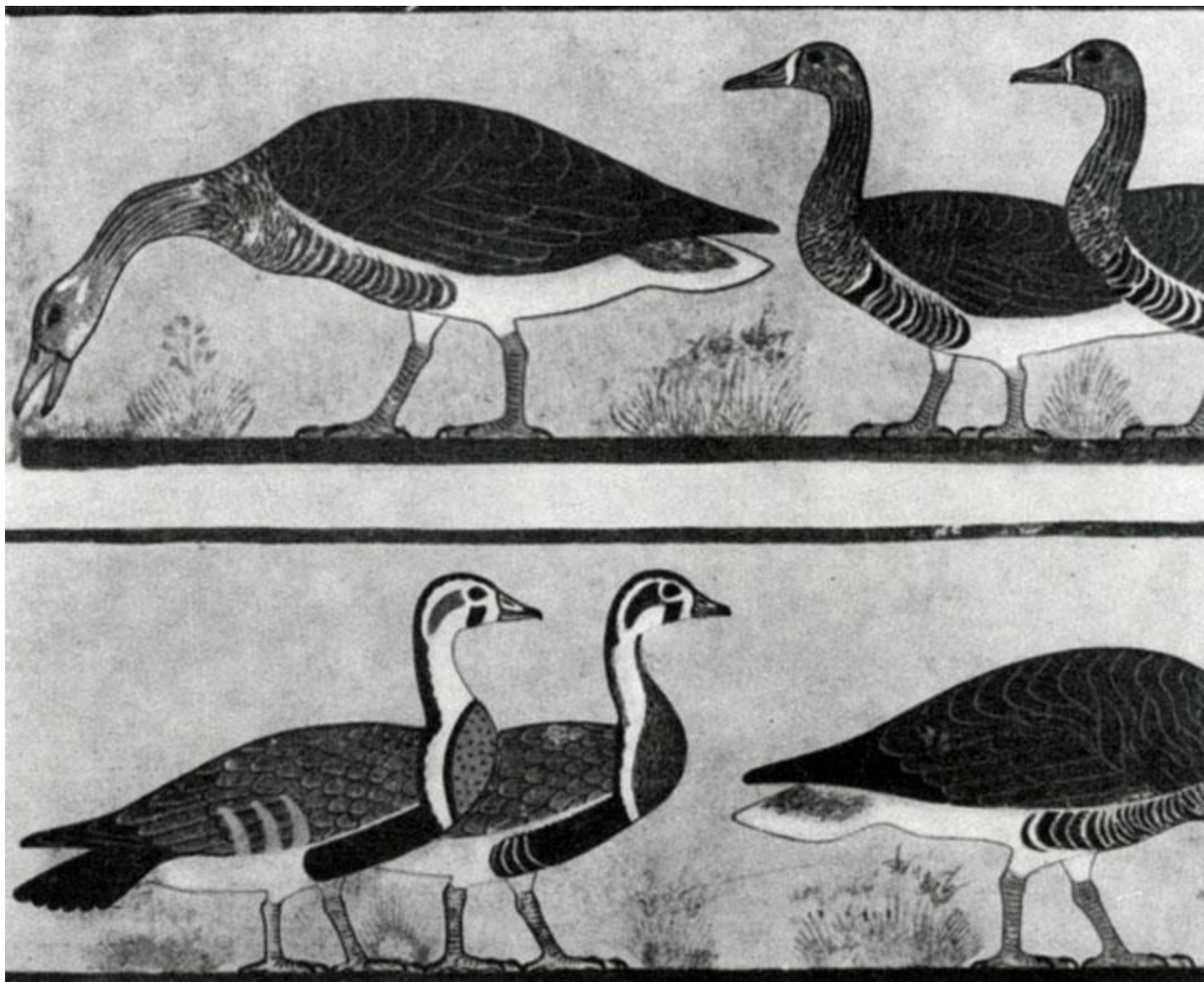


47 б. Портретная голова из Гизэ. Известняк. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Вена. Художественно-исторический музей.

Успехи, которые достигались в результате применения такого метода, были столь очевидны, что он закрепился и получил дальнейшее развитие. В частности, он был использован при изготовлении голов или бюстов умерших, существовавших вначале наряду со статуями. Такие портретные головы были найдены в ряде гизэских мастаба IV династии; они помещались в подземной части гробницы перед входом в камеру с саркофагом. Эти гизэские головы важны как свидетельство интенсивной работы человеческой мысли и непрекращавшегося роста художественных исканий. Каждая из них отличается своей индивидуальностью, выраженной в продуманной и ясной форме, проникнутой строгим ритмическим чувством. Вся эта группа памятников ценна и потому, что помогает проследить пути создания таких выдающихся произведений, как статуя зодчего Хемиуна. Только после сравнения статуи Хемиуна с гизэскими головами становится ясным, что эта статуя - закономерный этап длительных творческих поисков, памятник, в котором воплощен в наибольшей возможной для искусства Древнего царства мере реалистически правдивый образ египетского вельможи, крупного рабовладельца, царского родича, уверенного в своем значении, и вместе с тем выдающегося архитектора при дворе могущественного фараона. Социальная определенность образа, столь ярко выраженная в статуе Хемиуна, в которой сочетается холодная надменность облика и торжественная неподвижность позы с точной и трезвой передачей грузного, жирного тела, является вообще одним из важнейших элементов стиля скульптур Древнего царства. Ведь они должны были воспроизводить не просто образы умерших предков, но образы людей, принадлежавших к той верхушке общества, которая держала в своих руках все управление государством.



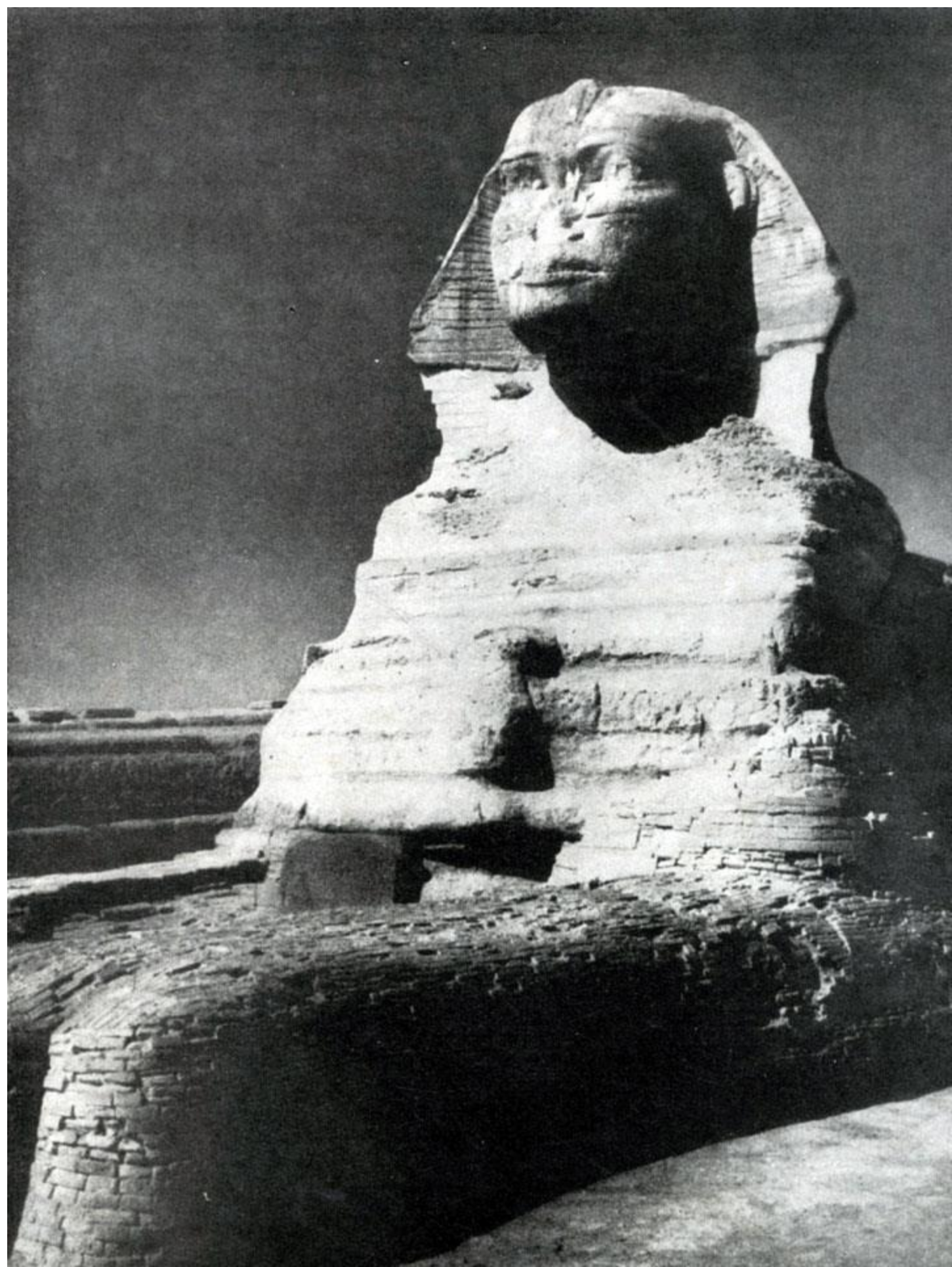
*52 а. Журавли. Рельеф из Сакара. Известняк. V династия.
Середина 3 тыс. до н. э. Берлин.*



52 б. Гуси. Роспись гробницы в Медуме. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

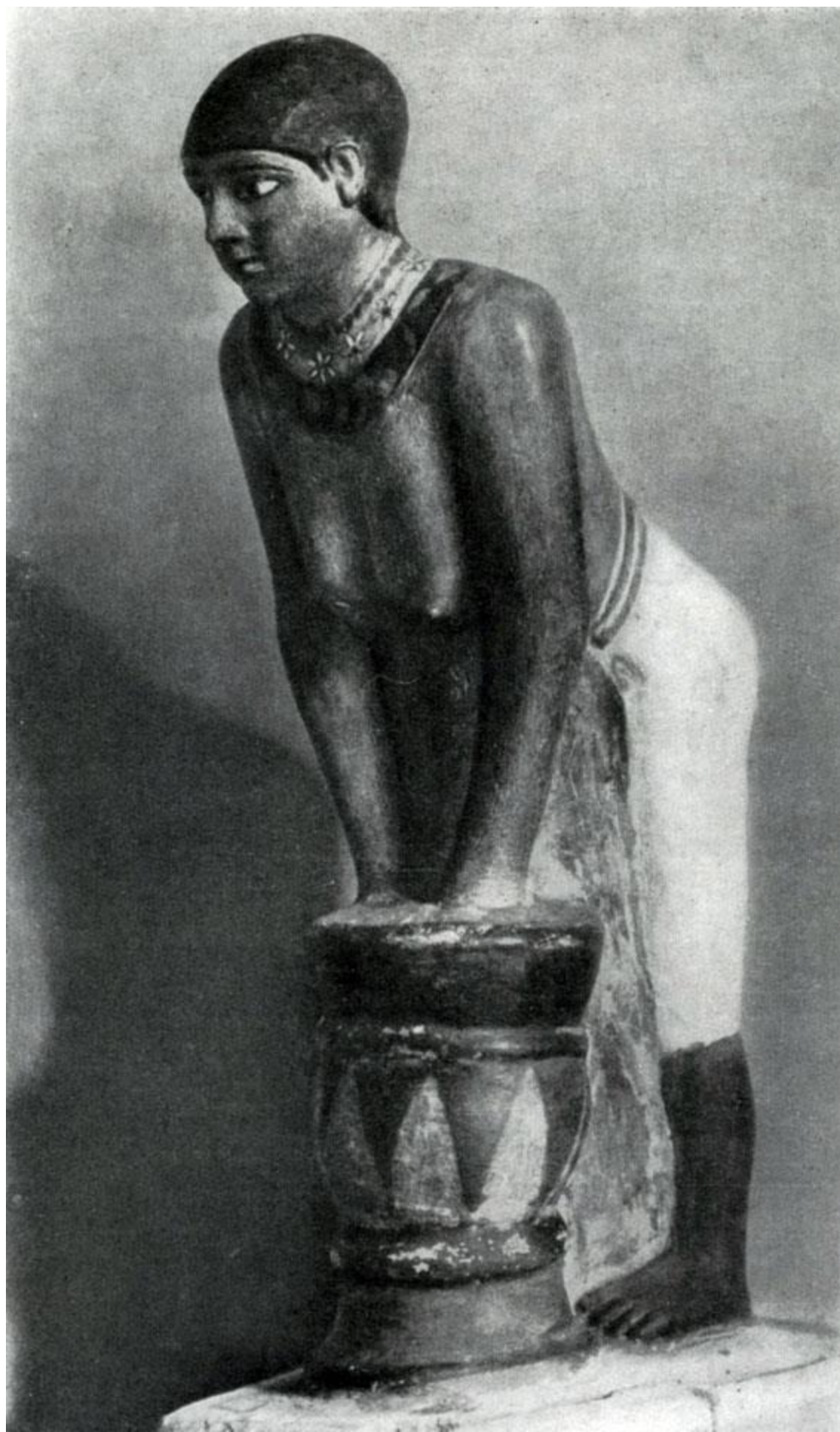
Подчеркивание высокого социального положения изображенного человека имело еще большее значение для царских статуй, где основной задачей было создание образа фараона как неограниченного владыки и сына бога. Фараоны обычно изображались со сверхчеловечески мощными телами и бесстрастными лицами, сохранявшими некоторые несомненно портретные черты, но в то же время явно идеализированными. Иногда идея божественности фараона передавалась чисто

внешними средствами: царь изображался вместе с богами, как равный им, или же священный сокол осенял его своими крыльями, сидя на спинке его трона. Особым видом воплощения идеи сверхчеловеческой сущности фараона был образ сфинкса — фантастического существа с туловищем льва и портретной головой царя. Именно сфинксы были первыми царскими статуями, стоявшими вне храмов и, следовательно, доступными для обозрения народных масс, на которые они должны были производить впечатление сверхъестественной и потому неодолимой силы.



50. Большой сфинкс фараона Хафра в Гизе. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.

Исключительное место не только среди подобных скульптур, но и вообще в египетском искусстве занимает знаменитый Большой сфинкс, находящийся у монументальных ворот и крытого прохода пирамиды Хафра в Гизе. Его основу составляет естественная известняковая скала, которая по всей форме напоминала фигуру лежащего льва и была обработана в виде колоссального сфинкса, причем недостававшие части были добавлены из соответственно обтесанных известняковых плит. Размеры Сфинкса огромны: его высота равна 20 м, длина 57 м, лицо имеет 5 м в высоту, нос - 1,70 м. На голове Сфинкса надет царский полосатый платок, на лбу высечен урей (Священная змея, которая, по верованиям египтян, охраняет фараонов и богов.), под подбородком искусственная борода, которую носили египетские цари и знать. Лицо было окрашено в кирпично-красный цвет, полосы платка были синие и красные. Несмотря на гигантские размеры, лицо Сфинкса все же передает основные портретные черты фараона Хафра, как это можно видеть, сравнивая гизехского Сфинкса с другими статуями этого царя. В древности это колоссальное чудовище с лицом фараона должно было оставлять незабываемое впечатление, внушая, как и пирамиды, представление о непостижимости и мощи правителей Египта.



*53. Женщина, готовящая пиво. Раскрашенная статуэтка из
Саккара. IV династия. Вторая половина 3 тыс. до н. э.
Флоренция., Археологический музей.*

Резко противоположны по своему характеру статуям царей и вельмож статуэтки слуг и рабов, помещавшиеся в гробницы знати для обслуживания умерших в загробной жизни. Сделанные из камня, а иногда и дерева и ярко раскрашенные, они изображают людей, занятых различными работами: мы найдем Здесь и земледельца с мотыгой, и ткачей, и носильщиков, и гребцов, и поваров. Отличающиеся большой выразительностью, эти статуэтки выполнены самыми простыми средствами, вне канонических норм.

Большое место в искусстве Древнего царства занимали рельефы и росписи, покрывавшие стены гробниц и храмов, причем и здесь были выработаны основные принципы всего дальнейшего развития этих видов искусства. Так, оба вида техники египетского рельефа уже применялись в Древнем царстве: и обычный барельеф и свойственный только египетскому искусству врезанный, углубленный рельеф, при котором поверхность камня, служившая фоном, оставалась нетронутой, а врезались контуры изображений, оказывавшихся, таким образом, довольно плоскими. Были известны и два вида техники стенной росписи: большинство росписей выполнялось в обычной и впоследствии для Египта технике темперой по сухой поверхности, в некоторых гробницах Медума этот способ сочетался с вкладкой цветных паст в заранее приготовленные углубления. Краски были минеральные: белая краска добывалась из известняка, красная — из красной охры, черная — из сажи, зеленая — из тертого малахита, синяя — из кобальта, меди, тертого лазурита, желтая — из желтой охры.

В искусстве Древнего царства сложились основные черты содержания рельефов и росписей и главные правила расположения сцен на стенах, равно как в ставшие впоследствии традиционными композиции целых сцен, отдельных эпизодов, групп и фигур.

Содержание изображений в рельефах и росписях было определено их назначением. Рельефы, покрывавшие стены заупокойных царских храмов и крытых проходов, подводивших к ним, включали, как говорилось выше, сцены, прославлявшие царя в образе могучего владыки (битвы, захват пленных и добычи, удачные охоты) и как сына бога (царь среди богов), а также изображения, целью которых было доставить царю загробное блаженство. Рельефы в гробницах знати также состояли из сцен, прославлявших деятельность вельможи, и сцен, предназначенных для обеспечения ему посмертного благоденствия. Поэтому изображения владельца гробницы в таких рельефах делались портретными по той же причине, что и заупокойные статуи. В лучших образцах мастерство портрета достигает очень большой высоты. Так изображен, например, зодчий Хесира, живший во времена III династии: орлиный нос, густые брови, энергичный рот прекрасно выражают образ сильного, волевого человека во всей его неповторимой индивидуальности.

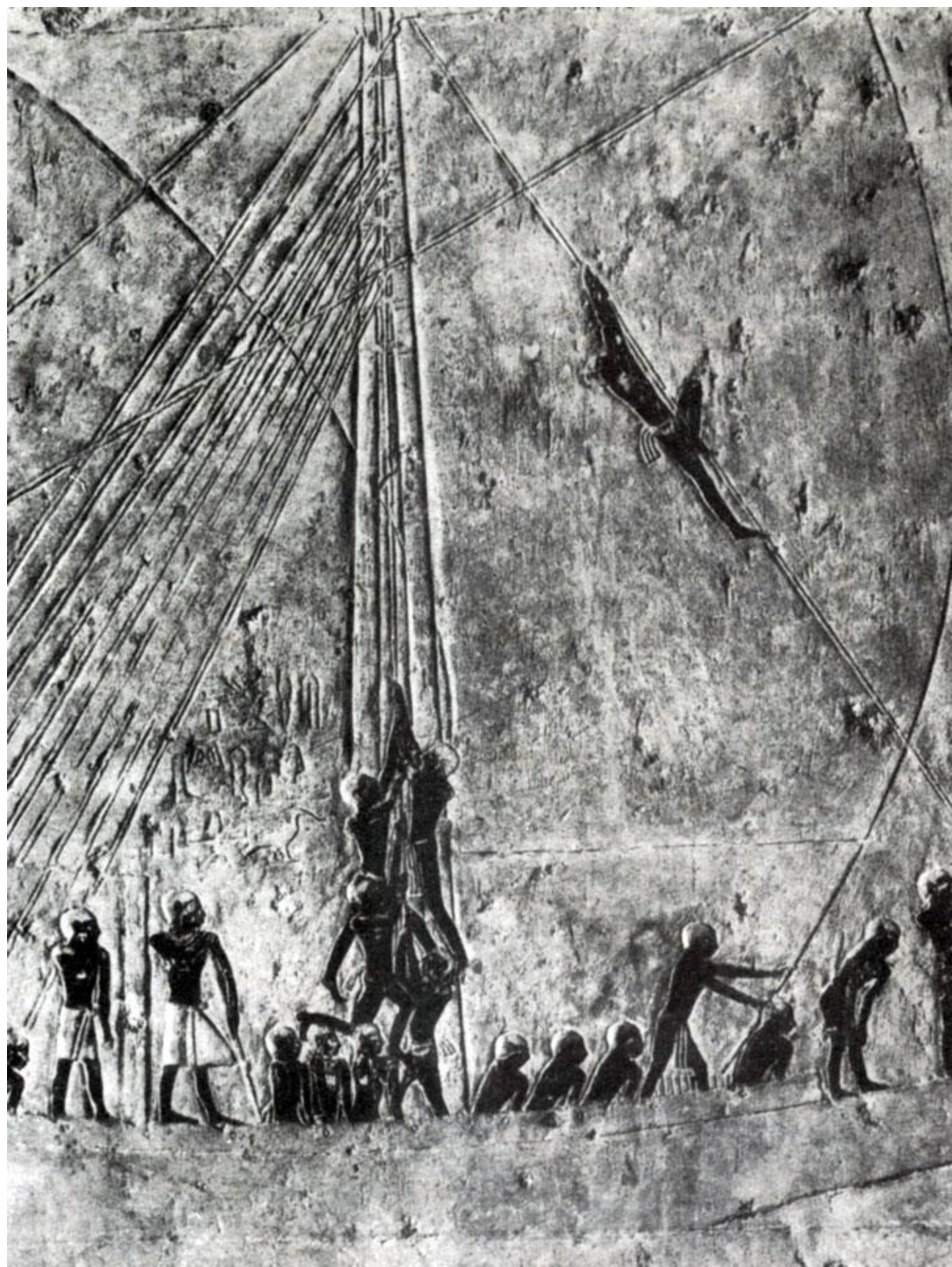


54. Зодчий Хесира. Фрагмент рельефа из его гробницы в Саккара. Дерево. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

Рельефы и росписи гробниц являются ценнейшим источником для истории культуры Древнего Египта. В них есть изображение сельских работ и работы ремесленников, рыбной ловли и охоты в нильских зарослях и в пустыне. Перед нами проходят яркие картины социального неравенства — непосильной тяжести труда основной массы народа и обеспеченной, праздной жизни правящей верхушки. Избиение неплательщиков податей сменяется увеселениями знати, посев и жатва под палящим солнцем — плясками танцовщиц на пиру вельможи. В основе всех этих изображений лежит одно и то же стремление: возвеличить владельца гробницы, подчеркнуть его знатность и богатство, значение занимавшегося им при жизни положения и милостей, которыми он пользовался у фараона.

Это же стремление отразилось и в построении сцен, в соотношении фигур между собой и в подходе к их изображению. Главное место везде занимает фигура царя или вельможи: она намного превышает по размерам все другие и в противоположность разнообразным и находящимся в движении группам работающих людей совершенно спокойна и неподвижна. Сидят ли царь и вельможа, или идут, они все равно держат посох и жезл — символы своего высокого звания — и равно господствуют над всей сценой, не смешиваясь с действиями остальных ее участников, даже в тех случаях, когда такое положение совершенно невероятно, как, например, в какой-нибудь сцене охоты на гиппопотамов. Характерно различие в построении на плоскости фигур людей, занимающих разное социальное положение. Как правило, в основу изображения человеческой фигуры в рельефах и росписях Древнего царства прочно лег тот канон, сложение которого восходит к временам плиты Нармера. Отступления же от этих норм чаще всего встречаются в изображениях

земледельцев, ремесленников и других рядовых простых людей.



*55. Ладья с матросами. Рельеф из гробницы времени V династии.
Середина 3 тыс. до н. э. Париж. Лувр.*

В этих отступлениях от канона нашли свое отражение в искусстве те изменения в жизни и в мировоззрении, которые происходили в ходе развития культуры и роста знаний и технических открытий. Естественно, что художники многое уже и видели иначе и могли передать другими средствами; вставшие перед ними задачи создания новых, все более сложных композиций являлись действенным побуждением для роста их мастерства и преодоления неподвижных правил канона. Острая наблюдательность и стремление воспроизводить подлинную жизнь придают особую привлекательность подобным творениям египетских мастеров. Чувствуя себя менее скованными каноном при изображении труда народа и хорошо зная этот труд, они сумели показать жизнь народа и донести до нас его неиссякаемое художественное творчество, особенно в частых изображениях народных певцов, танцоров, музыкантов; они сохранили нам даже слова трудовых народных песен.

Однако некоторые отступления от канона не могли изменить общего условного характера стиля рельефов и росписей Древнего царства. Условным остается поясное расположение сцен и их строго определенная последовательность, так же как и общий плоскостной характер изображений; сохраняется и схематичность многих композиций, в которых однообразие фигур подчас нарушается лишь сменой атрибутов или поворотов голов и рук. Условность многих приемов поддерживалась также и сохранявшейся верой в магическую действенность изображенного: так, враги Египта неизменно показывались поверженными, а звери — пронзенными стрелами, так как не исчезала убежденность в том, что все изображенное обладает такой же степенью реальности, как и действительная жизнь.

В период Древнего царства большое значение и развитие получило художественное ремесло. Сосуды из различных

пород камня — алебаstra, стеатита, порфира, гранита, яшмы; ювелирные изделия из золота, малахита, бирюзы, сердолика и других полудрагоценных камней, а также из фаянсовых паст; художественная мебель из ценных пород дерева — кресла, носилки, палатки, то с инкрустациями из золота, то обитые листовым золотом, деревянные ложа с художественно обработанными костяными ножками; изделия из меди, бронзы, глины — таков лишь краткий перечень тех разнообразных предметов, которые уже вырабатывались в эпоху Древнего царства. Как и в других видах искусства, в художественном ремесле этого периода также складывались основные формы и технические приемы, существовавшие в дальнейшем очень долго. Изделиям художественного ремесла Древнего царства свойственны такие же строгие и простые, законченные и четкие формы, которыми отличается все искусство этого периода. В декоративных деталях этих вещей много непосредственного отражения реальных жизненных явлений: так, ножкам ложа придается форма мощных бычьих ног, бусы и подвески воспроизводят цветы и т. д. Художественное ремесло имело большое значение для развития всего искусства Древнего царства. С одной стороны, обработка ряда материалов впервые складывалась и совершенствовалась именно при создании художественного ремесла, открывая пути для декоративного использования этих материалов в других областях искусства; так, красота полированных поверхностей камня и цветных фаянсов сначала была найдена и понята в ремесле, а затем уже использована в скульптуре и архитектуре. С другой стороны, ремесленники, тесно связанные с народной средой, являлись постоянными проводниками ее животворящего влияния на творчество профессиональных художников.

Искусство Среднего царства (21 в. — начало 19 в. до н.э.)

Частые грабительские войны, которые вели фараоны Древнего царства, так же как и производившиеся ими гигантские строительные работы, подрывали экономическую мощь Египта и привели к ослаблению царской власти.

Правители областей, номархи начали борьбу против фараона, и около 2400 г. до н.э. Египет распался на отдельные области. Имеются сведения и о крупном восстании угнетенных социальных низов, подавленном, однако, рабовладельцами. В 21 в. до н.э. началось новое объединение страны. Это объединение было нужно основной массе рабовладельцев, так как только при едином государственном управлении оросительной системой, которая питалась одной для всей страны большой рекой, в Египте могло успешно развиваться земледелие.

В течение 21 в. шла напряженная борьба между номами. Победителями вышли южные номы, во главе которых стояли правители Фив. Эти номархи, получив власть над всей долиной Нила, образовали XI династию фараонов. Положение их, а также и первых царей XII династии (20 в. до н.э.) было, однако, довольно сложным, так как они встретили сопротивление со стороны правителей номов среднего Египта. Эти номы благодаря своему выгодному экономическому и географическому положению получили известную самостоятельность еще в конце Древнего царства и особенно окрепли в период распада государства. После нового объединения страны правители этих областей не сразу подчинились фараонам-фиванцам и неоднократно устраивали заговоры с целью захвата престола. Недаром читаем мы в «Поучении Аменемхета I (Первый фараон XII династии, 2000—1980 гг. до н.э.) своему сыну Сенусерту I (1980—1960 гг. до н.э.)» следующие пессимистические слова: «Берегись подданных.. . не приближайся к ним и не оставайся один. Не доверяй брату, не знай друга, да не будет у тебя доверенного... Когда ты спишь, то охраняй сам свое сердце, ибо в день несчастья не имеет человек поддержки».

Несмотря на сложную политическую обстановку, Аменемхет I и его преемники, опираясь на основную массу рабовладельцев, сумели сохранить единство страны и укрепить ее внутреннее и внешнее положение. Была коренным образом улучшена оросительная система — основа экономики Египта (строительство фаюмских ирригационных

сооружений). Для лучшего руководства этим строительством Аменемхет I перенес столицу из родного нoma в Фаюм, что имело также и политическое преимущество: новая столица оказывалась в центре непокорных номов, что облегчало борьбу с ними. Недаром Аменемхет I назвал свой новый город Иттауи - «Захват обеих земель», то есть всего Египта.

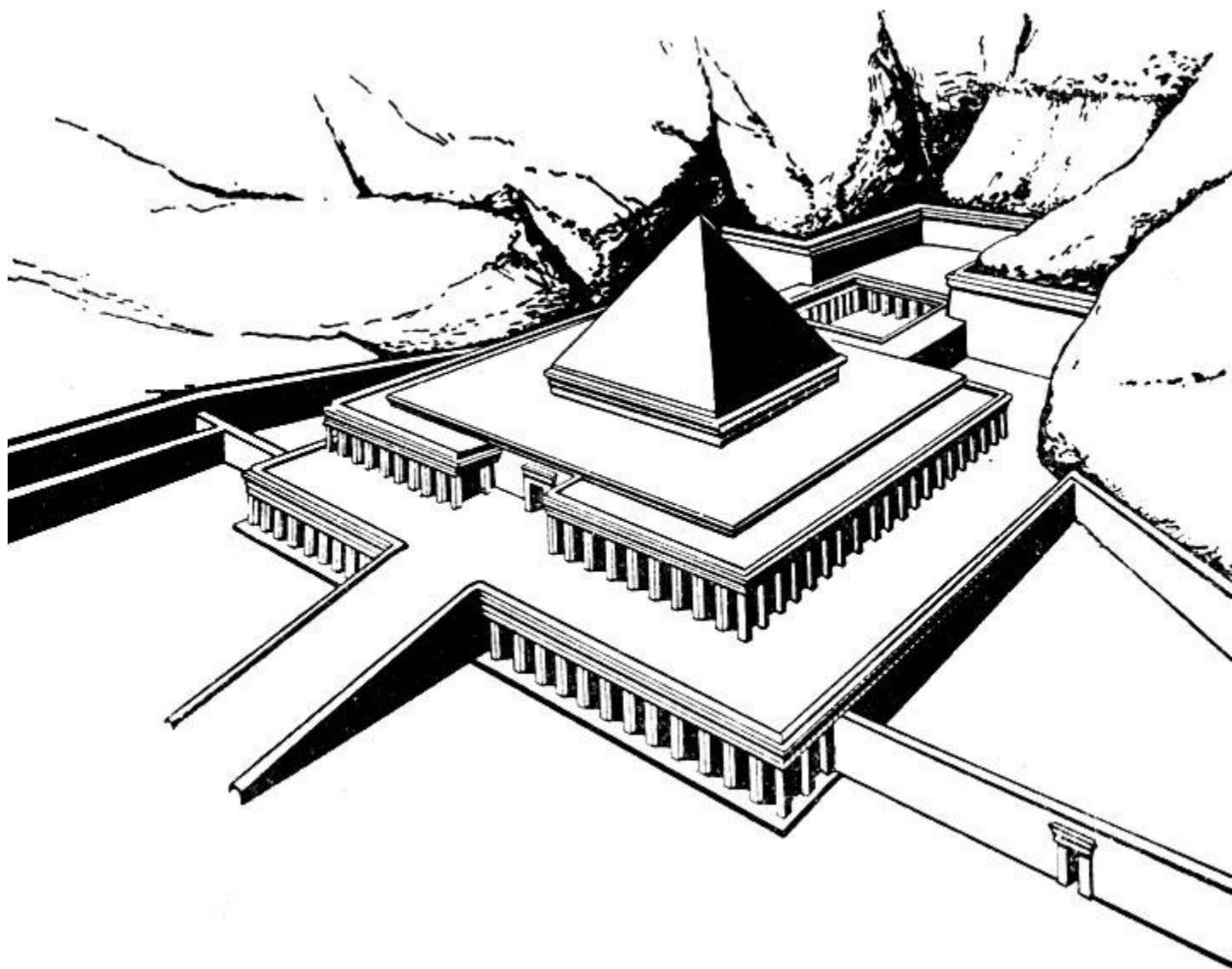
Одновременно с укреплением внутреннего положения страны шло завоевание соседних областей, в первую очередь Нубии, откуда поступали рабы и золото.

Общий хозяйственный подъем, рост ряда городов, усиливавшийся обмен — все это способствовало расцвету культуры. Время Среднего царства справедливо считается одним из наиболее значительных периодов развития литературы и искусства Древнего Египта.

Искусство Среднего царства представляло собой сложное явление. В политической борьбе как фараоны, так и номархи, естественно, использовали и искусство. Так, первые фараоны-фиванцы, желая подчеркнуть законность обладания престолом, стремились подражать памятникам могучих владык Древнего царства.

Очень важным моментом явилось возобновление строительства пирамид. Первым начал сооружать свою усыпальницу в виде пирамиды тот же Аменемхет I, который решился при этом построить ее на севере, порвав таким образом связь с гробницами предков, — шаг достаточно трудный в условиях мировоззрения древних египтян. Предшественники Аменемхета I, фактические объединители Египта фараоны XI династии, сделать это не решились. Они оставили свои гробницы в Фивах, прибегнув в их оформлении к своеобразному компромиссу — сочетанию пирамиды с обычной для номарха скальной гробницей. Наиболее значительным из подобных памятников была усыпальница Ментухотепов II и III в Деир-эль-Бахри. По традиции к ней из долины вела огражденная каменными стенами дорога в 1200 м длиной и 33 м шириной. Главную часть усыпальницы составлял заупокойный храм, расположенный на террасе,

перед которой был устроен портик, разделенный посередине пандусом. Последний вел на вторую террасу, где находился второй портик, окружавший с трех сторон колонный зал, в центре которого возвышалась сложенная из каменных глыб пирамида, основанием которой служила естественная скала. С западной стороны зала с пирамидой был выход в открытый двор с портиками, за которым находились крытый гипостиль, то есть колонный зал, и святилище. Часть гипостиля и святилище были вырублены в скале, а гробницы фараонов — под гипостилем.



Усыпальница Ментухотепов в Деир-эль-Бахри. Реконструкция.

Усыпальница Ментухотепов была наиболее выдающимся памятником XI династии. Удачный выбор места и смелое применение увенчанных пирамидой колоннад позволили зодчему добиться гармоничного сочетания двухъярусного леса колонн с бесконечными вертикалями скал, хорошо выделяющих ярко сверкающее на солнце желтовато-белое здание храма.

Естественно, что столь замечательный памятник имел существенное значение в развитии египетской архитектуры, в частности для фиванского зодчества Нового царства.

Однако в архитектуре Среднего царства он остался единичным явлением, так как возобновившееся при Аменемхете I строительство царских гробниц в виде пирамид и стремление фараонов начала XII династии всемерно подражать памятникам Древнего царства заставили египетских зодчих вернуться к образцам этого периода.

Действительно, планировка пирамид и заупокойных храмов начала XII династии полностью совпадает с расположением усыпальниц фараонов V - VI династий. Однако вследствие изменившихся экономических условий сооружение гигантских каменных пирамид было уже невозможно, что и отразилось на масштабах и технике пирамид XI династии. Размеры этих пирамид значительно уменьшились (пирамида Сенусерта I имела 61 м в высоту при длине стороны основания в 107 м), строительным материалом служил теперь в основном кирпич-сырец, причем резко изменился способ кладки пирамиды. Основу ее составляли восемь каменных стен, расходящихся радиусами от центра пирамиды к ее углам и к середине каждой стороны. От этих стен под углом в 45 градусов отходили другие восемь стен, промежутки же между ними заполнялись обломками камня, кирпичом или песком. Пирамиды облицовывались известняковыми плитами, соединявшимися друг с другом деревянными креплениями. Такая облицовка только и сдерживала здание пирамиды Среднего царства. Не удивительно поэтому, что эти пирамиды в настоящее время представляют собой груды развалин. Так

же как и раньше, к восточной стороне пирамиды примыкал небольшой по сравнению с самой пирамидой заупокойный храм, от которого шел коридор к монументальным воротам в долине; попрежнему вокруг пирамид располагались мастаба придворной знати.

Следование древним образцам в начале Среднего царства наблюдается не только в придворной архитектуре; оно характерно и для официальной скульптуры, рельефов и росписей.

Так, статуи Сенусерта I из его заупокойного храма в Лиште прямо подражают аналогичным статуям периода Древнего царства (например, фараона Хафра); они воспроизводят портретные черты определенного царя, но передают их еще более схематично и бесстрастно. Шаблонная застылая поза, заглаженность округлых мускулов, слабо моделированные глаза — все это старательно, хотя и очень вяло повторяет древние образцы, стремясь создать освященный традицией идеализированный образ царя-бога. Подражают искусству Древнего царства и росписи гробниц придворной знати периода Среднего царства. Если сравнить, например, сцену охоты в пустыне на стенной росписи гробницы жены вельможи Антефокера в Фивах с подобной же сценой на рельефе в заупокойном храме фараона Сахура (V династия), то видно, насколько близки эти два памятника, разделенные примерно семью столетиями. Такой же участок пустыни, огороженный сеткой, куда загнаны звери; так же слева и в той же условной позе, что и фараон Сахура, фигура Антефокера, сопровождаемого оруженосцем, изображенным, согласно традиции, в два раза меньше своего хозяина; так же расположены рядами звери, причем совпадают даже детали: бык, пронзенный стрелами и падающий у ворот загона, гиена, перегрызающая стрелу, попавшую ей в переднюю лапу, и т. д. Таким образом, вся эта сцена охоты Антефокера является сознательным воспроизведением композиции, созданной в Древнем царстве.

В противоположность этому иным характером отличаются памятники, созданные в ряде местных центров, — в частности, при дворах правителей номов, расположенных в среднем Египте. Именно в этих произведениях нашли свое выражение ведущие художественные направления начала Среднего царства. Это было совершенно закономерно. Политическую и экономическую самостоятельность, которую постепенно приобрели эти номы в конце Древнего царства, не смогли окончательно побороть и подчинившие их в начале Среднего царства фараоны-фиванцы. Номархи среднего Египта в 20 в. до н.э. еще чувствовали себя хозяевами своих областей. В своем обиходе они подражали обычаям царского двора, вели летоисчисление по годам собственных правлений, строили храмы и пышные гробницы, окружая себя зодчими, скульпторами и художниками. Вместе с политическим ростом городов в этих номах росло и их значение как художественных центров. Работавшие здесь мастера, унаследовав традиции искусства Древнего царства, творчески их переработали и создали памятники, имевшие большое значение в сложении нового направления в искусстве Среднего царства. Известная самобытность общественной среды способствовала преодолению местными художниками ряда традиций; для их произведений характерны поиски новых способов передачи окружавшего их мира, что полностью соответствовало новым задачам, стоявшим теперь перед искусством и вызванным всей сложившейся к началу 20 в. до н.э. исторической обстановкой.

Падение Древнего царства нарушило казавшиеся незыблемыми устои. Были годы, когда власти земного бога — фараона — не существовало. Многие издревле сложившиеся представления подверглись переоценке. Литературные произведения сохранили нам даже отражение скептического отношения к вере в загробную жизнь, что свидетельствует о значительной силе колебания традиций («Песнь арфиста»)(*«Празднуй радостный день и не печалься, ибо никто не уносит добра своего с собою, и никто из тех, кто уше.1 туда [умер], еще не вернулся обратно!»*). Все это имело существенное значение для последующего развития мировоззрения египетского общества. Новое объединение страны не могло полностью восстановить прошлое,

общественные условия в стране значительно изменились, возросла самостоятельность местных центров, увеличилось значение средних слоев населения, начала развиваться городская жизнь. Поиски более конкретных знаний в период Среднего царства привели к ряду достижений египетской науки (в частности, к открытиям в области математики и медицины); на это же время приходится и явный рост реалистических тенденций в литературе («Повесть о Синухете» и др.) и в искусстве.

Раньше и ярче всего эти тенденции проявились в искусстве местных центров среднего Египта. Лучше всего сохранились здесь рельефы и росписи на стенах скальных гробниц номархов, где особенно ясно видны новые искания. При сравнении одинаковых по тематике сцен из этих гробниц и из гробниц придворной знати наглядно раскрывается их принципиальное различие.

Очень показательна в этом отношении сцена охоты в пустыне на рельефе в гробнице номарха 14 нома Сенби. Хотя построение сцены в целом остается прежним (слева охотник, справа — загон) и ряд фигур зверей имеет свои прототипы в Древнем царстве, тем не менее все изображение явно отличается большим реализмом. Вместо условного расположения зверей по рядам они даны на разных уровнях на фоне песчаных холмов пустыни. Сенби изображен в естественной живой позе: он остановился на бегу и, опираясь на левую ногу, внимательно целится в намеченного зверя. Спутник Сенби — одного с ним роста, причем оба они одеты так, как фактически и одевались воины-охотники. Не менее своеобразна и сцена охоты в гробнице номарха 15-го нома Тхутихотепа, где престарелый номарх стоит около загона, опираясь на посох и кутаясь в плащ, и наблюдает, как охотятся его сыновья. Новую, более реалистическую трактовку старых сюжетов мы находим и в других случаях, особенно в сценах различных работ, где художник, изображая людей из народа, был менее связан каноном, например на рельефах из Меира Встречаются и новые сюжеты, не имевшие аналогии в прошлом: таково изображение прихода кочевников-семитов.



Сбор папируса. Рельеф из Меира.



57 а. Удод. Деталь росписи гробницы номарха Хнумхотепа II в Бени-Хасане. XII династия. 20 в. до н. э.



57 6. Дикая кошка. Деталь росписи гробницы номарха Хнумхотепа II в Бени-Хасане. XII династия. 20 в. до. н. э.

Особенно больших успехов достигли художники номов среднего Египта в изображении животных, где они также были меньше стеснены канонам. В знаменитых росписях со сценой охоты среди нильских зарослей из гробницы номарха 16-го нома Хнумхотепа II дана совершенно новая трактовка природы — папирусов с летящими и сидящими птицами и охотящимися дикими кошками. Животные даны в разнообразных живых позах новшеством является и богатство их окраски: не только новые оттенки (густооранжевый, желтовато-серый и др.), но и переходы от одного цвета к другому — серебристая голубизна чешуи на спине рыбы незаметно переходит в розовато-белую

окраску брюшка, голубой затылок цапли в желтовато-белую шею. Росписи отличаются смелым сопоставлением цветовых пятен: на фоне нежной зеленой листвы акаций выделяется яркое оперение сидящих на ее ветвях птиц - оранжевого с черно-белыми крыльями удода, белогрудого сорокопута-жулана с пепельно-голубой головкой и коричневыми крыльями и др. Особенно интересно дана расцветка кошки, где художник при помощи серовато - коричневых мазков по желтому фону попытался передать пушистую шерсть животного.

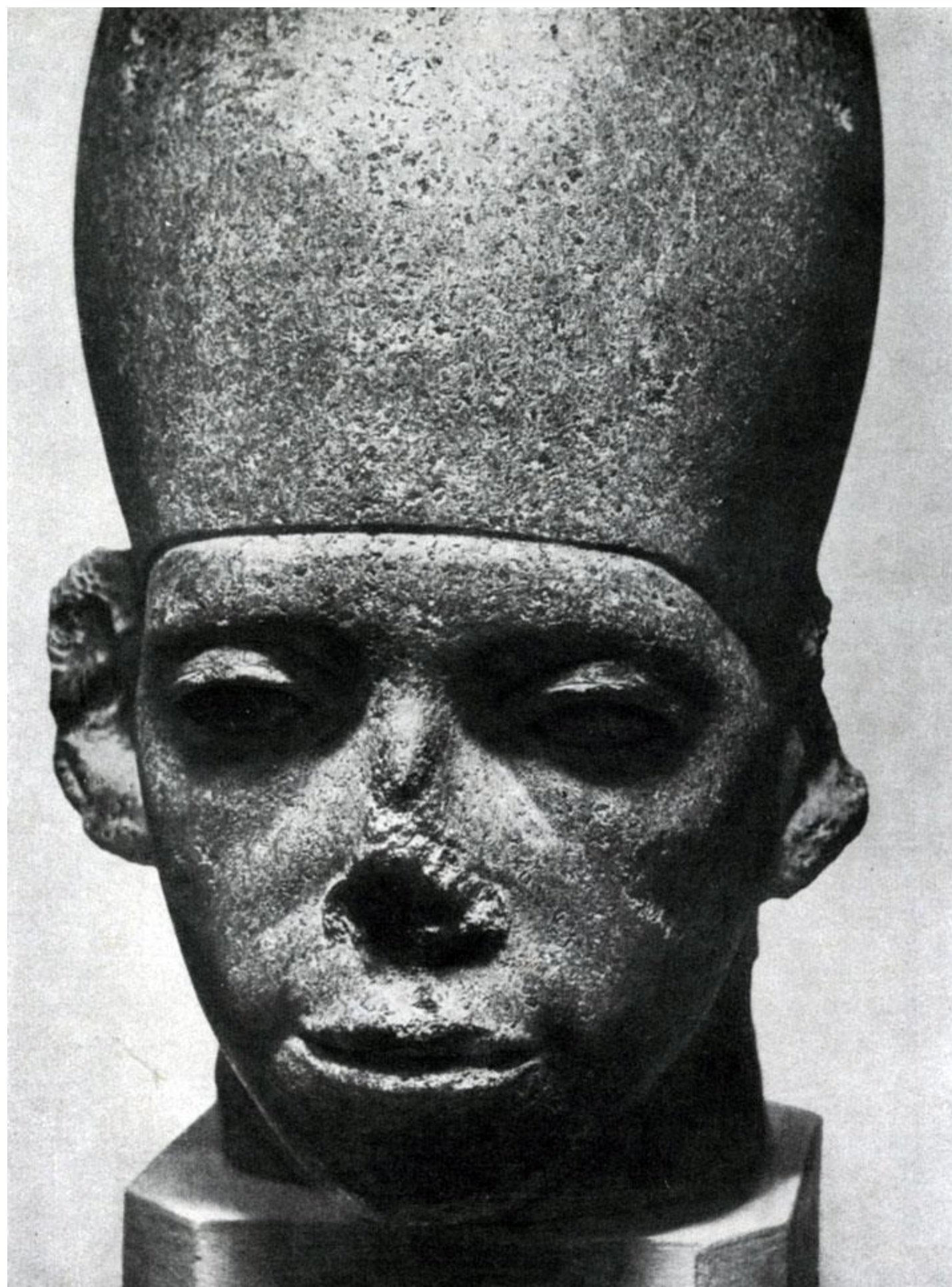
Достигнутые мастерами среднеегипетских номов успехи имели большое значение для дальнейшего развития всего искусства Среднего царства. Новый стиль настолько отвечал изменившимся требованиям жизни, что постепенно был воспринят официальным искусством и нашел свое отражение даже в царском портрете. Это было облегчено тем, что по мере укрепления власти фараонов-фиванцев отпадало стремление полностью подражать образцам Древнего царства. Перед придворными мастерами уже с середины 20 в. до н.э. встали новые задачи.

В целях своего прославления фараоны-фиванцы начали широкое храмовое строительство; теперь они стремились поставить в храмах возможно большее количество своих изображений, причем царские статуи помещались не только внутри храма, но и вне его. Такие статуи становились памятниками живому правителю страны; прославляя его мощь, они должны были закрепить в сознании народа конкретные черты данного фараона. Эти статуи-памятники, принимавшие иногда огромные размеры, должны были иметь уже иной облик, и их развитие пошло по пути создания возможно близкого к оригиналу портрета. Свое завершение это новое направление официального искусства нашло в статуях Сенусерта III и Аменемхета Ш (19 в. до н.э.), являющихся замечательными образцами египетского скульптурного портрета. Резкий, подчеркнутый реализм отличает эти суровые, властные лица, говорящие о непреклонной и целеустремленной воле, а нередко и о жестокости и

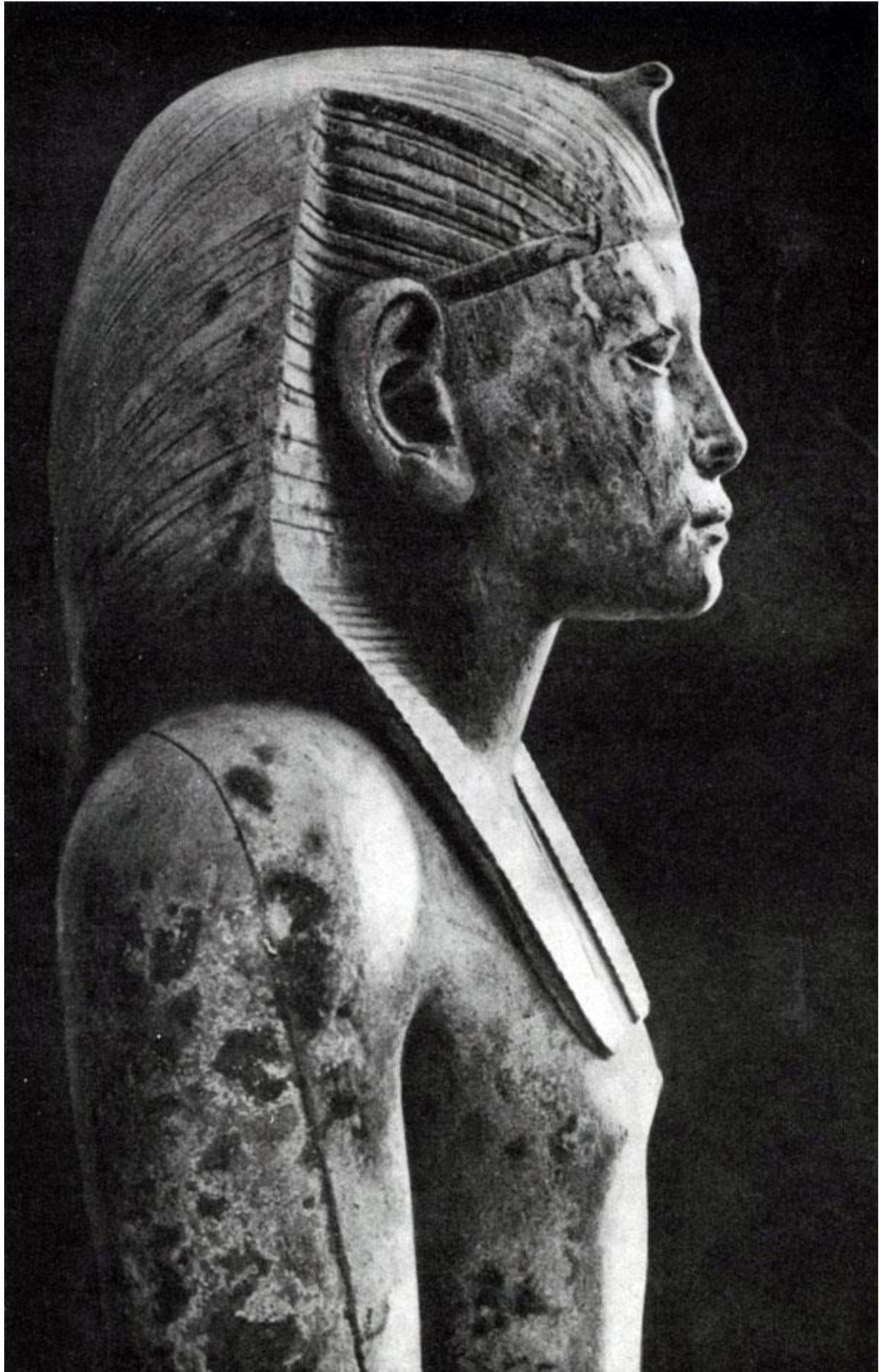
надменности. Традиционные неподвижные позы этих статуй только еще больше оттеняют живую выразительность лиц. Вся структура лица дана здесь совершенно иначе, чем это было в царских статуях начала Среднего царства. Глаза уже не лежат прямо и плоско, почти на уровне всего лица, они глубоко сидят в орбите. Все лицо проработано, ощущается его костяк, мускулы, складки кожи. Резкая игра светотени приобретает все большее значение и по существу делается определяющей чертой нового портретного стиля.



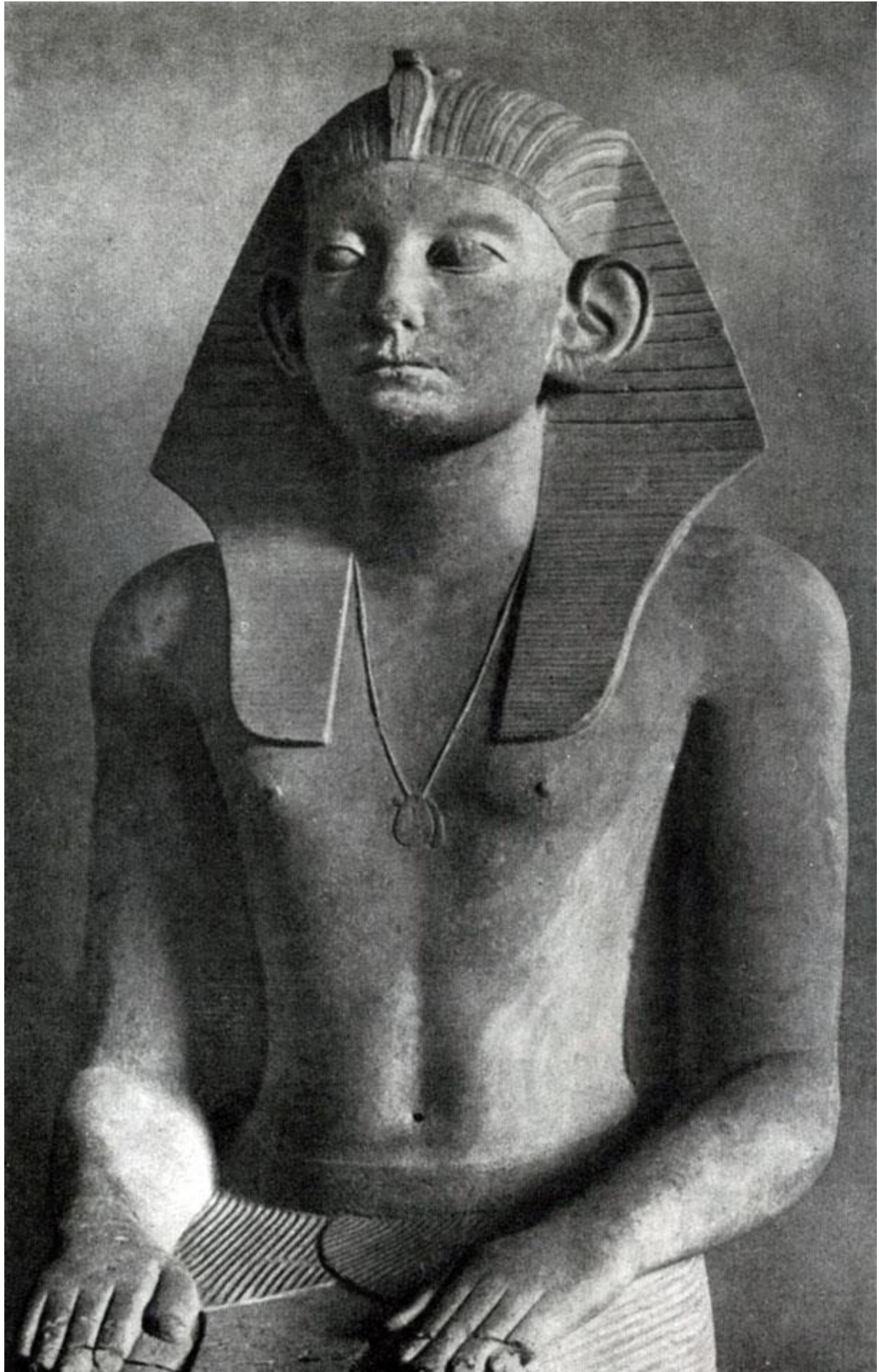
*56. Голова статуи фараона Сенусерта III. Obsidian. XII
династия. 19 в. до н. э. Собр. Гюльбенкян.*



*59. Голова статуи фараона Аменемхета III. Черный базальт. XII
династия. 19 в. до н. э. Каир. Музей.*

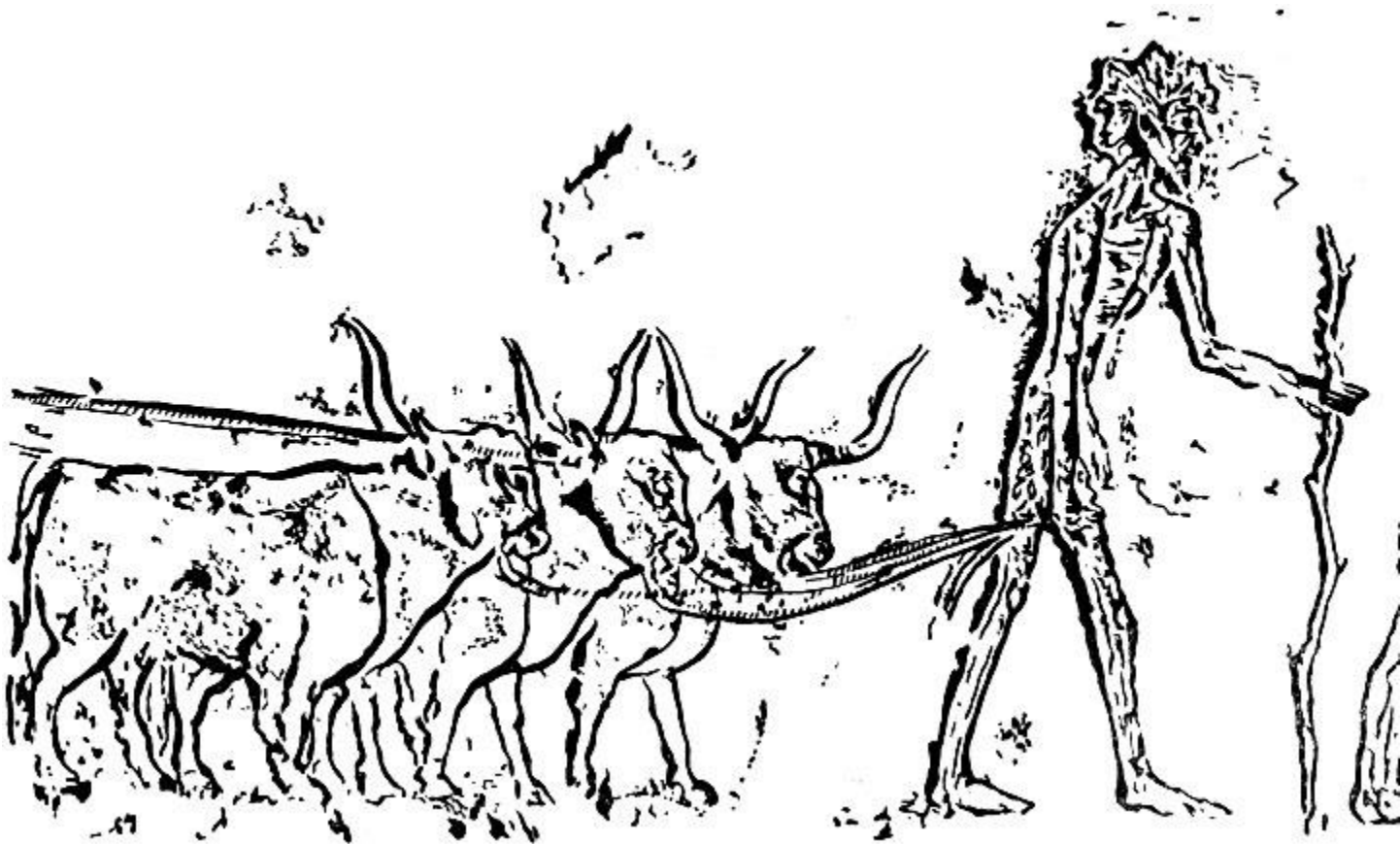


60. Статуя фараона Аменемхета III из Хавара. Фрагмент. Желтый известняк. XII династия. 19 в. до н. э. Каир. Музей.



61. Статуя фараона Аменемхета III из Хавара. Фрагмент.

Ко времени правления Сенусерта III обстановка в стране уже была не той, которую застали первые фараоны-фиванцы. Начатая ими борьба против номархов привела к решительному укреплению царской власти, чему в значительной мере способствовали победоносные Войны и успешная хозяйственная политика внутри страны. В результате этого знать постепенно начала стремиться к сближению с двором, она оказалась заинтересованной в обладании высшими придворными и государственными должностями.



Пастух. Рельеф из Меира.

Изменившаяся обстановка отразилась и на положении художественных школ. Ведущее значение приобрели придворные мастерские, где работали теперь лучшие мастера. Местное искусство начало следовать их творчеству, утратив свою передовую роль и вернувшись к традиционным схемам.

Не менее значительные изменения произошли и в области архитектуры. Укрепление экономики позволило усилить строительство, видное место в котором продолжали занимать пирамиды. Начавшееся снова увеличение царских усыпальниц завершилось грандиозным строительством Аменемхета Ш в Хавара. Хотя и здесь пирамида была сложена из кирпича и только облицована известняком, однако в ней было много особенностей; так, например, погребальная камера была высечена из глыбы отполированного желтого кварцита. Особенную же известность получил заупокойный храм при пирамиде. Прославившийся в античном мире, этот храм, по мнению Геродота, был даже замечательнее пирамид Древнего царства. Он описан многими античными авторами, считавшими его одной из важнейших достопримечательностей Египта. Раскопки подтвердили эти описания. Храм занимал площадь в 72000 кв. м и состоял из многочисленных залов и молелен, украшенных скульптурами и рельефами. Столь резкое увеличение масштабов пирамидного храма Аменемхете Ш, в корне изменившее взаимоотношение отдельных частей всего комплекса зданий царской гробницы, подчеркивало роль этого храма как центра общегосударственного культа фараона. Это подтверждается и характером скульптур внутри храма и сооружением неподалеку от него двух колоссов Аменемхета III из желтого блестящего кварцита, достигавших вместе с пьедесталами 18 м в высоту. Такое оформление храма полностью отвечало изменившемуся Значению царской власти. Стиль храма отличался строгой монументальностью, чему соответствовали большие плоскости каменных монолитов его перекрытий и ряды монолитных же колонн. Колоннады играли большую роль в оформлении всего сооружения и явились одной из его особенностей. Зодчие Среднего царства вообще значительно шире применяли колонну, чем их предшественники. Начало этому было положено также мастерами среднеегипетских номов. Увеличение размеров скальных гробниц номархов вынуждало зодчих применять и большее количество колонн. Это Дало толчок развитию портиков и появлению залов, разделенных двумя рядами колонн на три нефа, с более высоким средним нефом. Наряду с ранее возникшими формами колонн — с каннелированными

стволами, увенчанными прямоугольными абаками (так называемые протодорические колонны), появились колонны с капителями, украшенными рельефными головами богини Хатор. Постепенно многочисленные и разнообразные колоннады стали характерной чертой храмов, построенных фараонами Среднего царства. Новым в храмовом строительстве было появление и пилона, то есть оформления ворот в виде двух башен с узким проходом между ними. Перед храмом ставились два обелиска, верхушки которых покрывались ярко горевшей на солнце медью.

О гражданской архитектуре Среднего царства стало возможным судить после раскопок города около пирамиды Сенусерта II в Кахуне. Массивная стена делила город на две части. В восточной части находился дворец, дома знати, склады, в западной ютились маленькие домики ремесленников. Все здания были кирпичные, Дворец и дома знати имели каменные косяки, деревянные или каменные колонны, расписные стены, бревенчатые или кирпичные потолки. Дом знатного человека занимал площадь размером около 41,4 X 59,4 м и имел около семидесяти помещений. В центре дома находился зал с четырьмя колоннами, вокруг которого были расположены внутренние комнаты. Дома же в западной части города представляли собой жалкие лачуги, состоявшие вместе с дворами из четырех помещений. Улицы города были слегка наклонны к середине, где находились выложенные камнем стоки.

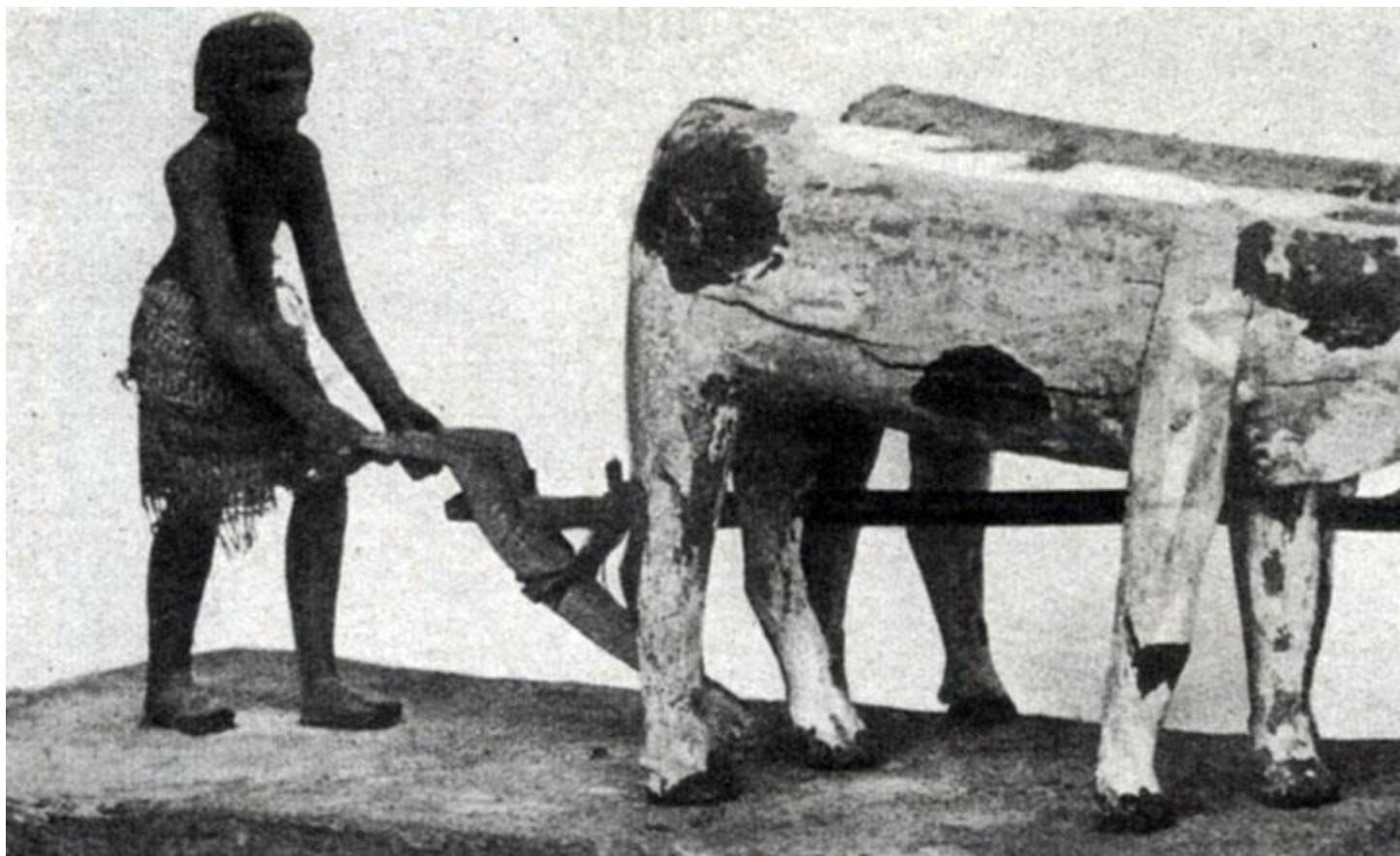
Художественное ремесло получило в Среднем царстве значительно более широкое развитие, чем раньше, что было обусловлено прежде всего общим ростом городской жизни. Этому способствовало и возросшее в результате захватнических походов богатство знати и увеличившийся приток золота, слоновой кости и ценных пород дерева.



63 6. Статуэтка гиппопотама. Голубой фаянс. XII династия. 20 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

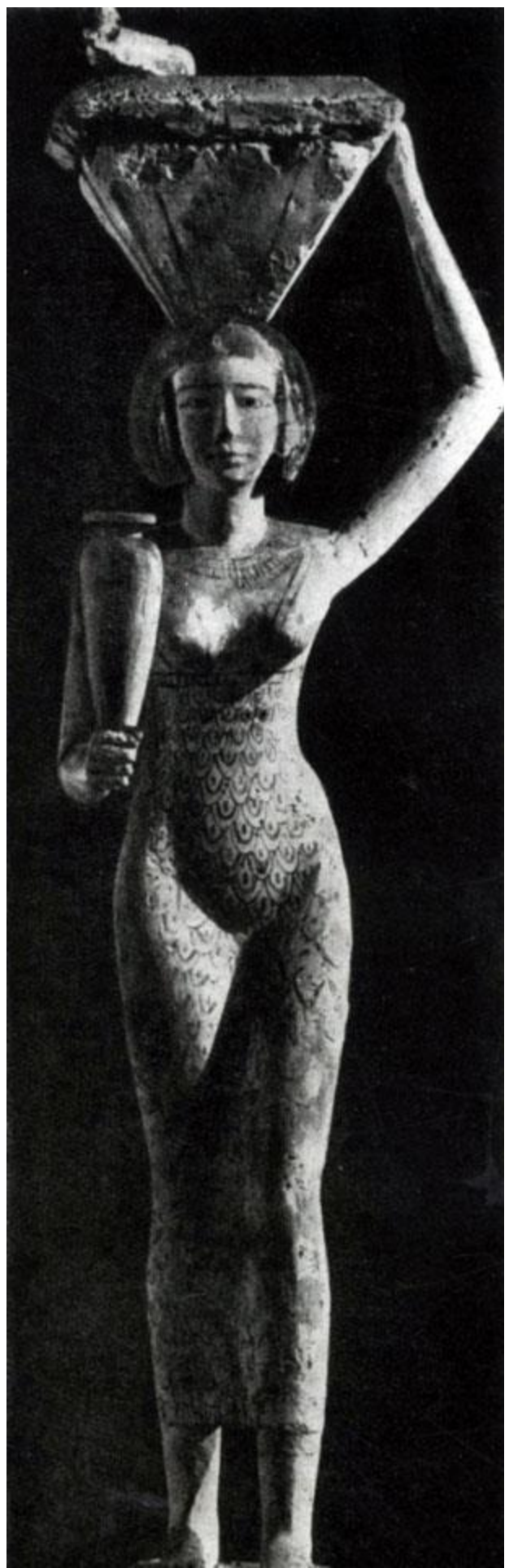
Наряду с теми достижениями в области художественного ремесла, которыми была отмечена деятельность мастеров эпохи Древнего царства, ремесленники создали в это время много нового. Попрежнему изобилуют изделия из камня: сосуды, в том числе вазы в виде уток, жертвенники и др. Хорошо разработанная техника фаянса позволила изготавливать

сосуды красивых расцветок, главным образом в разнообразной гамме ярких синих и бирюзовых тонов, а также применять подглазурную роспись. Полны неожиданно острой реалистической выразительности прекрасные фаянсовые статуэтки гиппопотамов. Очень интересен посох Аменемхета III, спаянный из отдельных цветных стеклянных палочек так, что в разрезе получается имя царя. Дальнейшее развитие получила обработка металла, появились бронзовые сосуды новой формы и лучшей выделки. Особенных успехов достигли ювелиры, разработавшие новую технику - зернь. Сохранившиеся диадемы в виде венков, ожерелья, подвески, перстни и другие предметы (найденные в Да-шуре и других местах) отличаются тонкостью исполнения, разнообразием форм, умелым выбором и расположением орнамента для каждой вещи. Даже прежние композиции (в особенности повторяющиеся на официальных царских уборах) получают очень разнообразное оформление и оживляются широким применением вставок из цветных камней и паст. Особенно развиваются в это время орнаменты из лотосов и папирусов, а также розетки.



63 а. Пахарь с быками. Деревянная статуэтка. XI династия. 21 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Непосредственно с народным искусством связаны характерные для периода Среднего царства и в большом количестве найденные в гробницах деревянные статуэтки, нередко изображающие целые сцены повседневной жизни Египта: пахаря с быками, лодки с гребцами или рыбаками, отряды вооруженных воинов или прогон стада перед считающими его чиновниками. Эти примитивные статуэтки большей частью очень далеки от чеканной, изощренной законченности профессионального искусства, хотя и повторяют обычно все привычные традиционные схемы и приемы изображения. Зато в них много простой и непосредственной жизненной правдивости, а иногда и подлинного изящества.



62. Статуэтка девушки, несущей жертвенные дары. Дерево. XI — начало XII династии. 21 в. до н. э. Париж. Лувр.

Таким образом, время Среднего царства было важным и плодотворным периодом в истории египетского искусства. Наряду с повторением или творческой переработкой наследия Древнего царства оно создало много нового. Трехнефное построение зала с приподнятым средним нефом, пилоны, колоссальные статуи, поставленные вне здания, увеличение заупокойного храма по сравнению с пирамидой, рост реалистических тенденций в скульптуре и живописи и блестящее их проявление в ряде памятников, в особенности в портретных статуях, - таков вклад мастеров Среднего царства в сокровищницу египетского искусства.

Искусство первой половины Нового царства (16 - 15 вв. до н.э.)

Искусство времени XVIII династии (16 - 15 вв. до н.э.)

Рост имущественного неравенства и общественных противоречий привел в 18 в. до н.э. к новому ослаблению центральной власти и крупным социальным волнениям. Последовавшее длительное завоевание Египта кочевниками гиксосами явилось периодом экономического и культурного упадка Египта. Борьбу за изгнание гиксосов и новое объединение страны вновь возглавили Фивы (16 в. до н.э.). Завершивший эту борьбу и начавший завоевание Сирии фараон Яхмес I был первым царем XVIII династии. Время правления этой династии было одним из самых интересных и значительных периодов в истории египетской культуры и искусства. Египет, считавший теперь своей северной границей Евфрат, достиг небывалой мощи. Знать, богатевшая в результате войн, стремилась окружить себя роскошью. Возросла пышность одежд, украшений, обстановки. Богатства, хлынувшие в страну в результате победоносных войн в Сирии и Нубии, способствовали широкому разворачиванию строительства во всех главных городах Египта и в первую очередь в Фивах, ставших столицей одной из сильнейших

мировых держав древности. Все это выдвигало новые задачи перед искусством, для которого становится характерным стремление к пышности и декоративности в сочетании с изысканным изяществом. С другой стороны, не менее существенной чертой искусства XVIII династии являются новые поиски способов, дающих возможность более правильного изображения окружающего мира, что привело к новым решениям ряда художественных проблем. В процессе сближения Египта с культурами Сирии, Крита, Двуречья расширились горизонты, изменились многие понятия и оживился весь темп общественной жизни. Естественно поэтому, что для различных сторон творчества этого периода были особенно характерны поиски новых образцов и новых художественных форм, в частности дальнейшее развитие реалистических стремлений в искусстве и литературе.

Ведущую роль в искусстве XVIII династии играли Фивы, где были созданы лучшие произведения искусства рассматриваемого периода, в том числе и наиболее известные архитектурные памятники.

Храм времени XVIII династии представлял собой в плане вытянутый прямоугольник. Фасад храма был обычно обращен к Нилу, с которым храм соединяла дорога, обрамленная сфинксами. Вход в храм имел вид пилона, к наружной стене которого прикреплялись высокие мачты с флагами. Перед пилоном ставились два обелиска и колоссальные статуи царя. За пилоном находился открытый двор, окруженный колоннадами, и само здание храма, заключавшее в себе несколько колонных залов, молельни со статуями богов и подсобные помещения (библиотека, кладовые и др.). Колонные залы обычно имели более высокий средний проход, через верхнюю часть которого в зал проникал свет. Такое построение залов, допускавшее их естественное освещение, получило в храмах Нового царства широкое применение и явилось наряду с усилением роли колоннад и скульптур отличительной чертой храмовой архитектуры этого периода.

К подобному типу относятся самые крупные храмы Нового царства, в том числе и оба прославленных храма бога Амона в Фивах — Карнакский и Луксорский. Первый из них был главным храмом бога Амона и официальным верховным святилищем страны. Каждый царь стремился расширить и украсить Карнак, ставший как бы огромным каменным архивом истории Египта, так как на его стенах высекались сведения о важнейших исторических событиях летописи, изображения битв, имена царей. С другой стороны, Карнак является и важным источником для изучения египетского искусства, потому что над его созданием работали лучшие мастера, а в его залах стояло множество статуй.

Hieroglyphic text in 11 horizontal registers. The script is in a cursive style, typical of the Late Period or Ptolemaic era. The registers contain various signs, including birds, lotus flowers, and other symbolic elements, arranged in a regular grid.



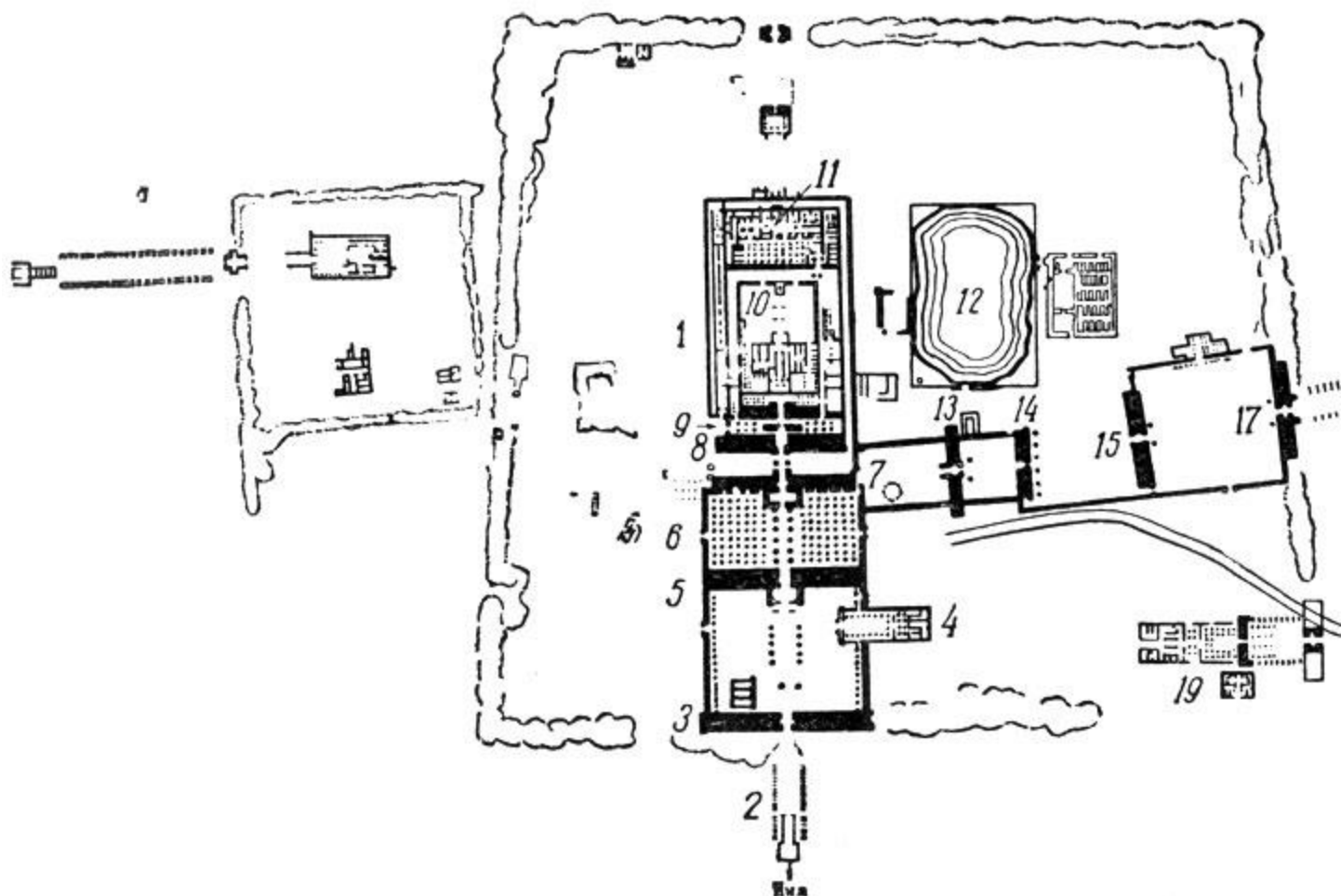
*58. Стела Хунена. Известняк. XI династия. 21 в. до н. э. Москва.
Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

Поскольку Карнак строился в течение веков различными зодчими, естественно, что он уже к концу XVIII династии представлял собой сложный комплекс. Первым крупным этапом в строительстве Карнака следует считать сооружение в конце 16 в. при фараоне Тутмосе I большого храма, построенного знаменитым зодчим Инени. Фасад храма был обращен к Нилу и имел вид пилон. Перед ним стояли два обелиска в 23 м высотой. За пилоном находился неглубокий, но широкий колонный зал, далее — пилон меньших размеров, затем прямоугольный двор, обнесенный портиками, между колонн которых стояли колоссальные статуи Тутмоса I. В глубине двора находилось древнее святилище времени Среднего царства. Таким образом, храм Инени имел уже все основные черты храмов Нового царства. В стилистическом отношении это был гармоничный памятник. Декорировка, не перегруженная излишними деталями, соответствовала четкости плана, и весь храм был выдержан в характерном для начала XVIII династии строгом стиле.

Однако вскоре это стилистическое единство было нарушено позднейшими добавлениями и перестройками. Многочисленные залы, молельни, обелиски заполнили двор; в итоге нараставшего стремления к большей пышности стройный зал Инени былотяжелен добавлением колонн и статуй; с восточной стороны был пристроен особый большой зал с четырьмя рядами колонн.

Вторым крупным этапом в истории строительства Карнака явились работы, произведенные здесь при Аменхотепе III, когда перед храмом зодчим Аменхотепом, сыном Хапу, был построен огромный пилон (на рис.см. 7) и все святилище было обнесено массивной стеной. В результате получился как бы новый храм небывалых еще в Фивах масштабов. Одновременно изменился облик и других святилищ Карнака, из которых особенно примечательно было новое здание храма богини Мут, расположенное к югу от храма Амона и

окруженное с трех сторон подковообразным озером. Одинаковые заливы озера, которые, точно крылья, охватывали храм с боков, удачно сочетались с общей симметричностью его планировки. Строгость плана особо подчеркивалась тем, что центральная колоннада первого зала была продолжением колоннады, шедшей вдоль всего двора от пилона. Такая колоннада между пилоном и колонным залом была важным нововведением. Как бы определяя путь торжественных процессий, она сливалась с кончавшейся у ворот храма аллеей сфинксов и служила прекрасным воплощением столь характерной для египетского зодчества идеи бесконечной линии храмовой дороги, благодаря которой так выигрывало завершавшее ее здание храма. Сооружение подобной колоннады было тем более удачным, что она словно продолжала линию дороги и внутрь храма, где пространство было теперь построено на постепенной смене этапов пути через залы вглубь, к молельне со статуей божества. Это новое понимание внутреннего пространства было важным достижением египетской архитектуры Нового царства. Оно вносило в архитектуру принцип последовательного восприятия ее во времени. В то же время такая колоннада украшала храм, усиливая в нем ту декоративность, которая все больше развивалась в искусстве XVIII династии и ко времени Аменхотепа III стала одной из главных особенностей стиля этого периода. Примером такого развития было оформление храма Мут с его пышной центральной колоннадой и обилием портиков и скульптур, отражавшихся в воде озера.



План храмов в Карнаке 1. Большой храм Амона-Ра; 2. Аллея сфинксов; 3. I пилон; 4. Храм Рамсеса III; 5. II пилон; 6. Гипостиль Сети I- Рамсеса II; 7. III пилон; 8. IV пилон; 9. Зал зодчего Инени с V и VI пилонами; 10. Место храма Среднего царства; 11. Храм Тут-моса III; 12. Священное озеро; 13. VII пилон; 14. VIII пилон; 15. IX пилон; 17. X пилон; 18. Аллея сфинксов; 19. Храм Хонсу; 20. Храм Мут и священное озеро; 21. Храм Рамсеса III.

Теми же чертами отмечено и второе по размерам и значению фиванское святилище бога Амона — Луксорский храм. Построенный здесь при Аменхотепе III на месте древнего святилища, он считается по праву одним из основных египетских архитектурных памятников. Планировка храма отличается исключительной четкостью, помещения расположены почти совершенно симметрично. В самой глубине

здания находились окруженные культовыми помещениями молельни со статуями богов. Перед храмом был расположен большой двор с портиками, перед которым был Запроектирован еще больший двор с гигантской центральной колоннадой по главной оси. Однако этот двор построен не был, и при Аменхотепе III успели только возвести центральную колоннаду из четырнадцати колонн по 20 метров высотой, с капителями в виде раскрытых папирусов.



*67. Храм Амона в Луксоре. Фивы. XVIII династия. Конец 15 в. до
н. э.*



68. Колонны храма в Луксоре. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.

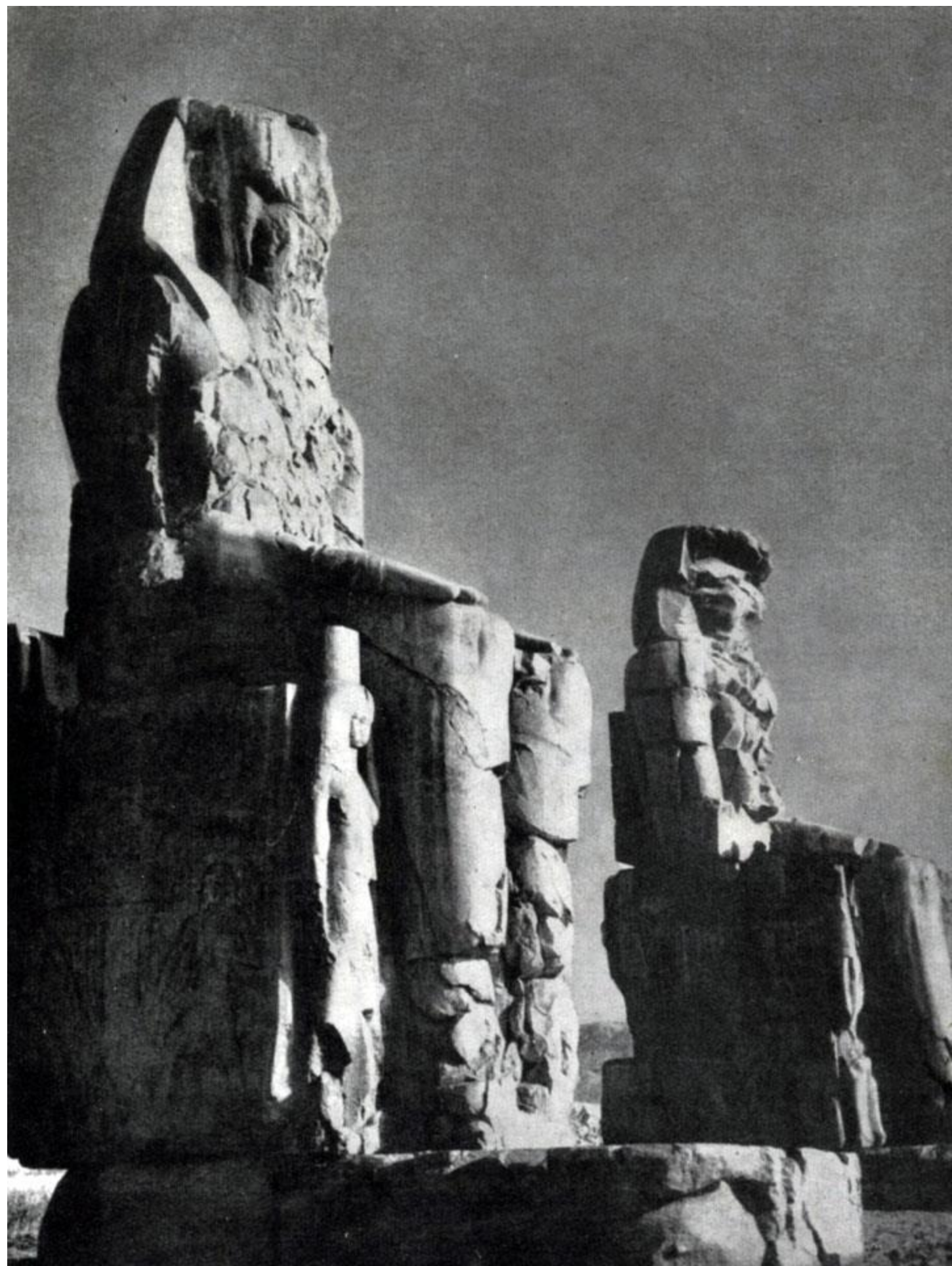
Значение Луксора для дальнейшего развития храмовой архитектуры Нового царства было очень велико, так как именно в нем нашел свое завершение и приобрел законченную форму новый тип храма Нового царства. Центральная колоннада его двора в виде гигантских каменных цветов папируса, несомненно, оказала влияние на позднейшее оформление средних нефов гипостилей (*Гипостили — колонные залы.*), так же как и использование большого числа колонн (в Луксоре их было 151). После Луксора все чаще стали применять портики с двойными рядами колонн.

Строителем Луксора и храма Мут был зодчий Аменхотеп, младший современник своего тезки, Аменхотепа, сына Хапу. Именно он ввел в построенных им храмах центральную колоннаду, роль которой была столь плодотворной для последующего развития египетской архитектуры.

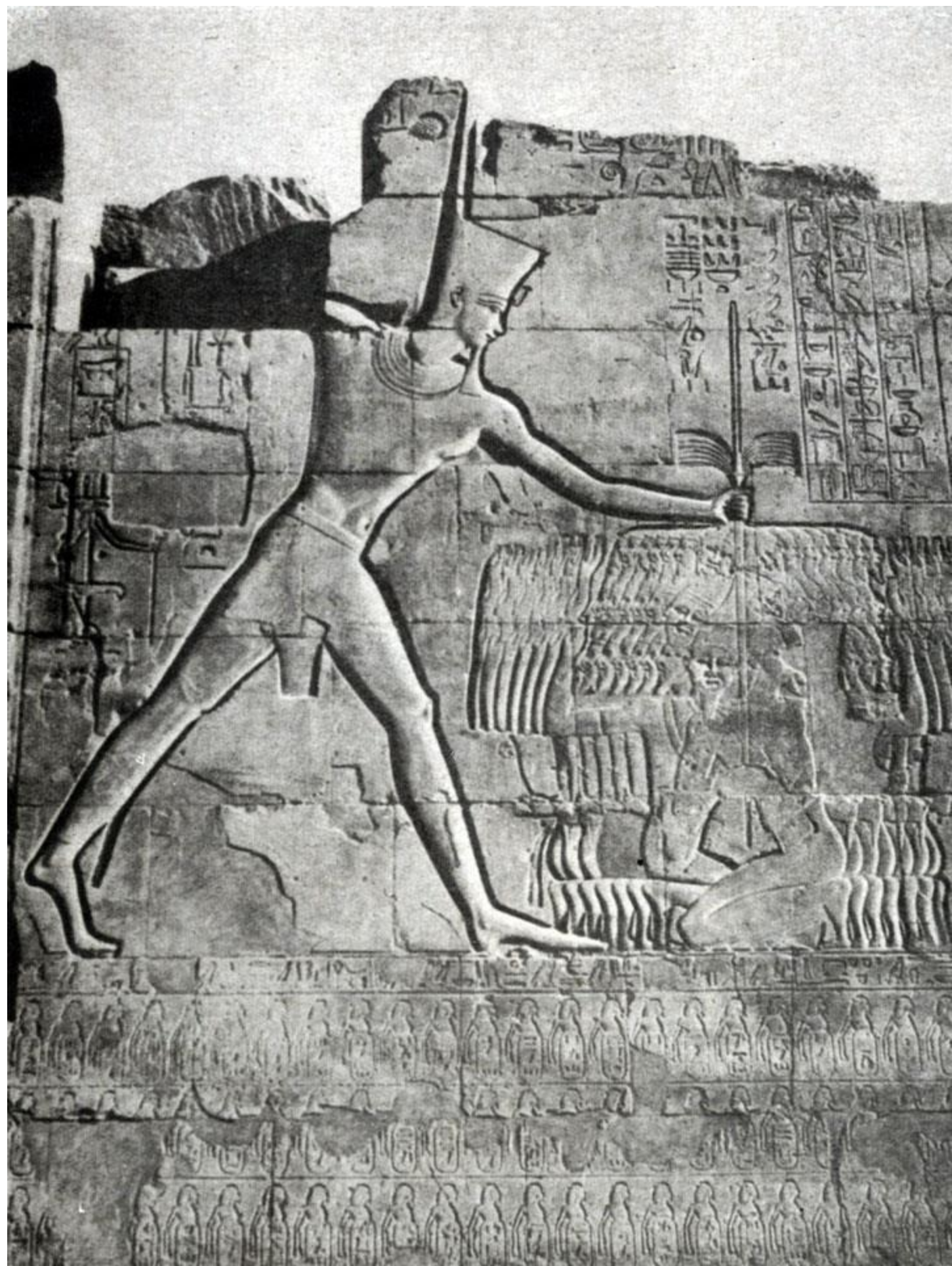
Постройка Луксора явилась важным звеном в общем плане строительства Аменхотепа III в Фивах. Сооружение в южной части города новых святилищ Луксора на восточном берегу Нила и заупокойного храма Аменхотепа III напротив, на западном берегу — как бы уравнивало храмы северной части Фив, а соединившие все храмы с Нилом аллеи сфинксов еще более способствовали созданию единого архитектурного комплекса.

В архитектуре XVIII династии большое место занимали заупокойные царские храмы. Местом погребений фараонов стали Фивы; их усыпальницы расположились на западном берегу Нила, где издревле были кладбища. Гробницы отделились теперь от заупокойных храмов; для большей сохранности они высекались в отдаленных ущельях скал, а храмы возводились внизу, на равнине. Идея такого нового оформления царской усыпальницы принадлежала выдающемуся зодчему Инени, о роли которого в создании нового типа храма уже говорилось выше. Инени и сам

сознавал значение своих работ, как это видно из приведенного во Введении отрывка его автобиографии.



69. Колоссы Аменхотепа III перед его храмом в Фивах (колоссы Мемнона). XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.



70. Тутмос III, поражающий врагов. Рельеф с пилона Тутмоса III храма Амона в Карнаке. XVIII династия. Вторая четверть 15 в. до н. э.

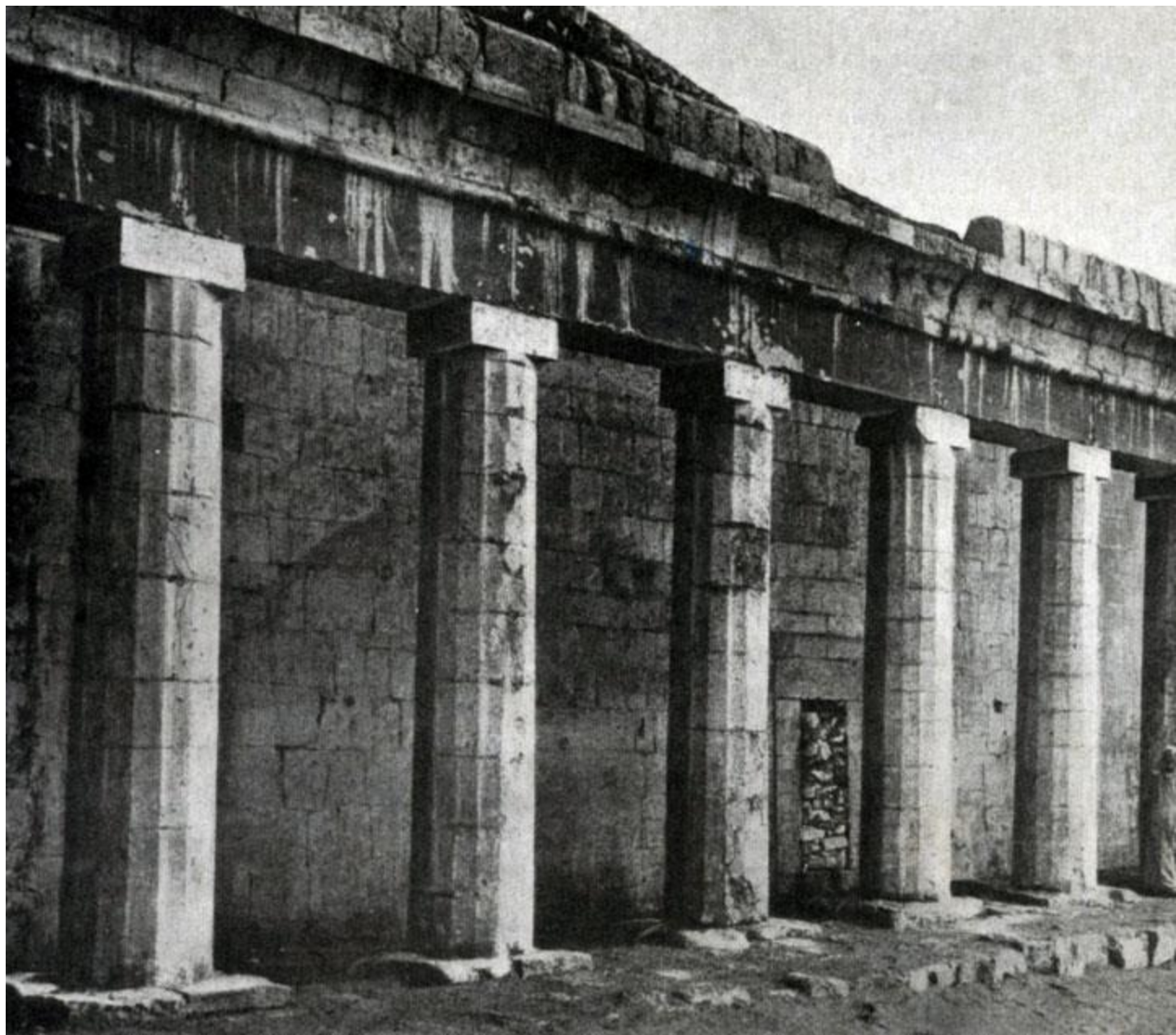


71. Портретное изображение Тую (матери царицы Тии — жены Аменхотепа ГО) с ее саркофага. Золоченое дерево, инкрустация из алебастра, обсидиана и цветной пасты. XVIII династия. 15 в. до н. э. Каир. Музей.

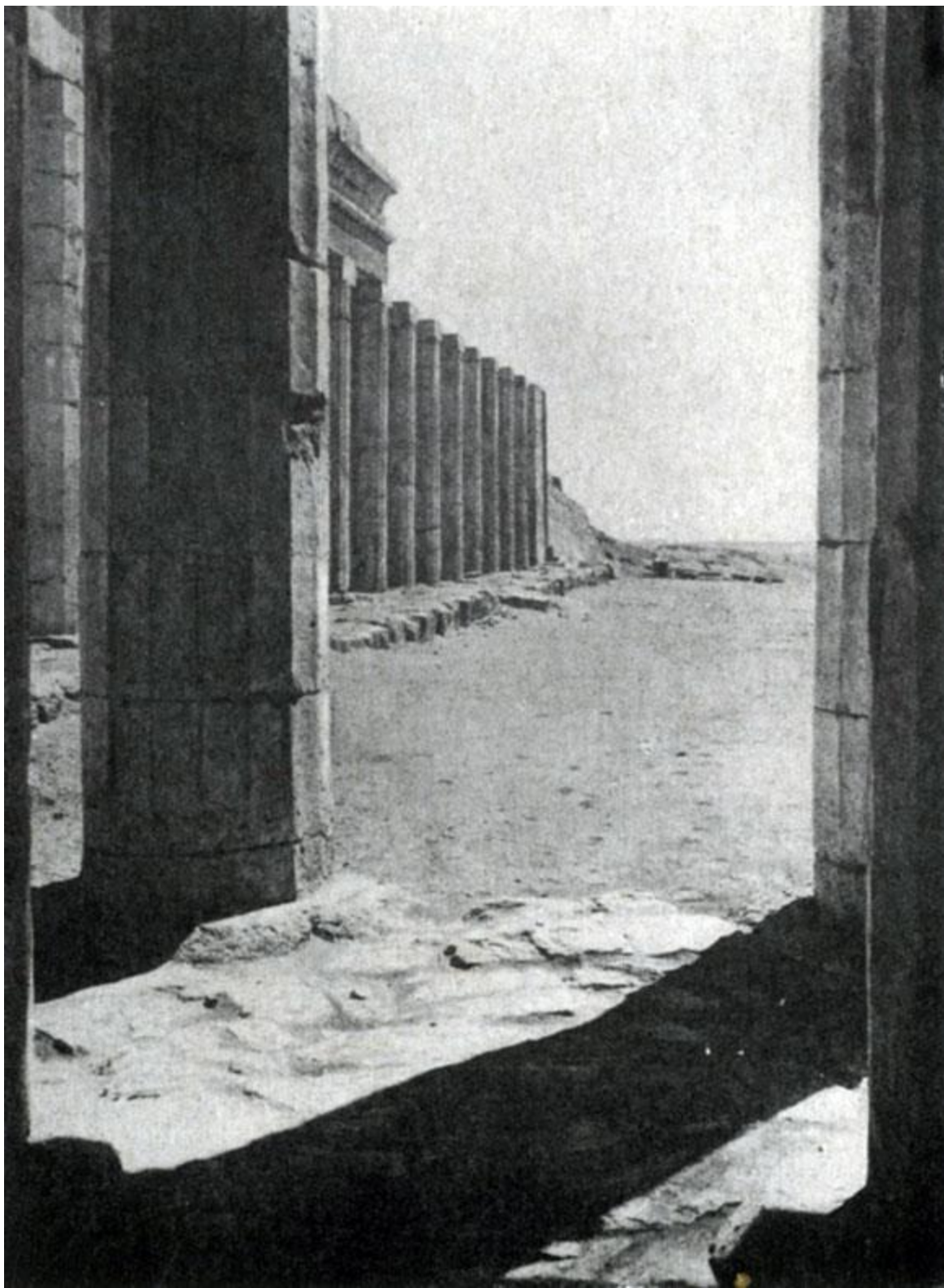
Заупокойные царские храмы строились теперь так же, как и другие храмы XVIII династии; постепенно развиваясь, они превратились в монументальные здания с массивными пилонами и аллеями сфинксов. Особенно велик был храм Аменхотепа III (Из аллеи сфинксов перед этим храмом происходят ленинградские сфинксы, стоящие на берегу Невы перед зданием Академии художеств.), от которого сохранились лишь две гигантские статуи фараона, стоявшие перед пилоном. Эти статуи, названные впоследствии греками колоссами Мемнон (Мемнон - легендарный греческий герой, согласно Гомеру — сын Утренней Зари, согласно Гесиоду — царь эфиопов.), достигают 21 м в высоту.



64. Заупокойный храм царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри.
XVIII династия. Около 1500 г. до н. э.



65. Колоннада храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри.



66 а. Колоннада храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри. Вид со стороны храма.



*66 б. Колоннада зодчего Аменхотепа. Храм в Луксоре. Фивы.
XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.*

Особое место среди царских заупокойных храмов занимает храм царицы Хатшепсут, знаменитой женщины-фараона (конец 16 в. до н.э.). Она построила свой храм у скал Деир-Эль-Бахри около. Фив, рядом с храмом царей XI династии Ментухотепов, родоначальников фараонов-фиванцев, желая этим подчеркнуть свою принадлежность к их роду и тем самым оправдать правомерность своего столь необычного для женщины обладания престолом. Этими же побуждениями объяснялось и стремление уподобить ее храм храму Ментухотепов. Однако храм Хатшепсут явно превосходил последний как размерами, так и богатством декорировки. Грандиозный по масштабам, украшенный множеством скульптур, храм Хатшепсут являлся гармоничным сочетанием трех возвышавшихся одна над другой террас с высеченными в скалах залами, фасады которых были оформлены колоннадами. Наклонные плоскости пандусов прекрасно связывали чередующиеся линии горизонтальных террас и вертикальных колонн в одно целое и являлись в то же время продолжением линий дороги, которая шла из долины; строгие протодорические колоннады выступали на фоне высоких отвесных скал. В святилище было свыше двухсот статуй. Богатству оформления храма соответствовала и внутренняя отделка — с золотыми и серебряными плитами полов, инкрустированной бронзой дверей и т. д. Строителем этого замечательного храма был Сенмут, один из талантливейших зодчих Египта и человек, близкий к царице.

Как уже говорилось, и в скульптуре и в зодчестве фиванская школа уже с начала Нового царства заняла ведущее место. Именно в Фивах — столице Египта — строились теперь главные храмы и гробницы, для которых делалось множество статуй. Характерные особенности скульптуры (как, впрочем, и архитектуры) XVIII династии впервые ярко проявились в храме Хатшепсут в Деир-Эль-Бахри. Одно то, что для этого храма было сделано свыше двухсот статуй, показывает, каким событием в художественной жизни Фив было его сооружение. Лучшие мастера работали над осуществлением гигантского замысла Сенмута, и естественно, что именно здесь, как в

фокусе, собралось и отразилось все то новое, что созревало в предшествующие годы.

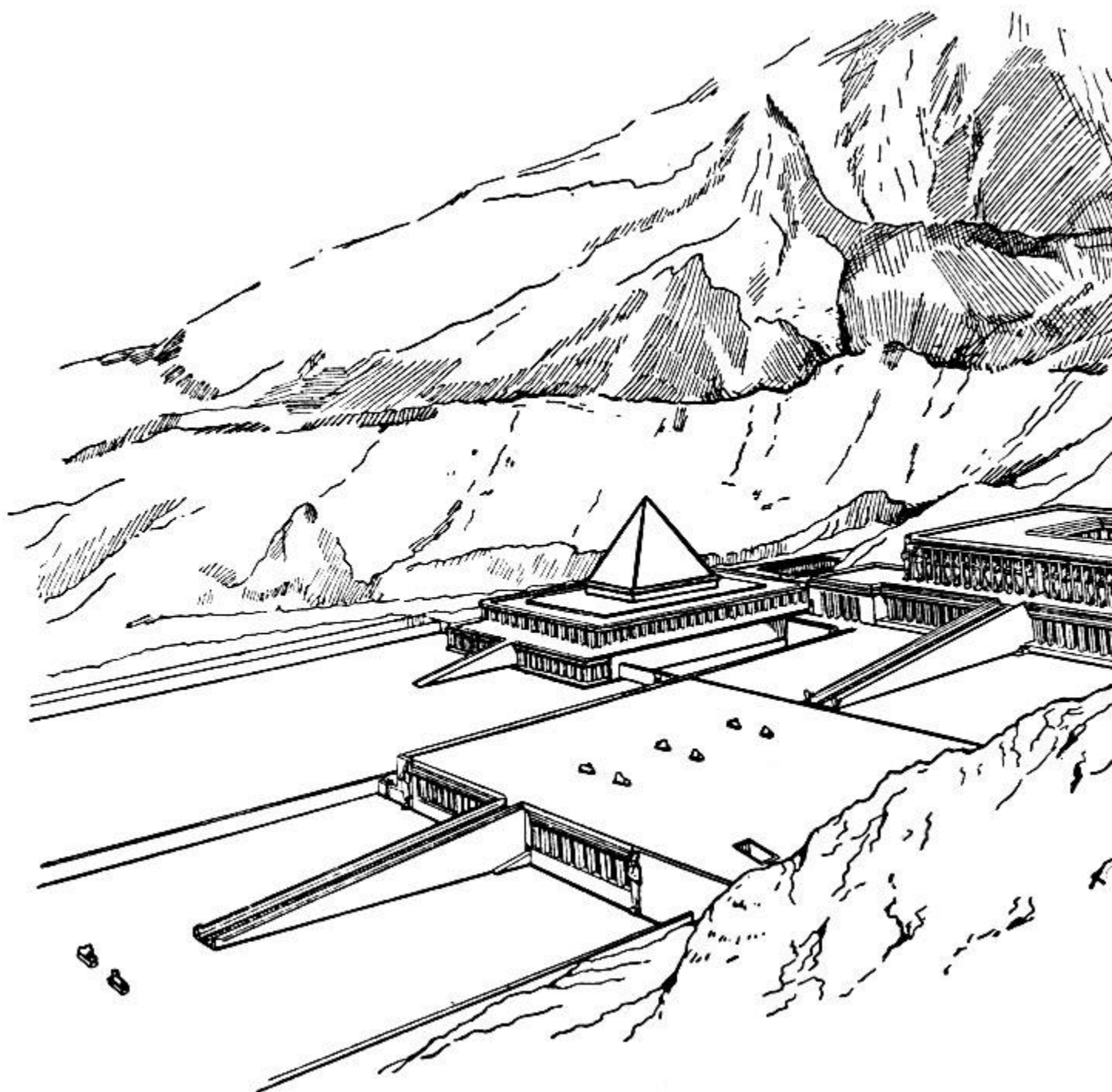


72 а. Статуя царицы Хатшепсут. Известняк. XVIII династия.

Начало 15 в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

Статуи Хатшепсут, стоявшие в разных местах храма, изображали царицу то фараоном, то богом Осирисом, то сфинксом. Суживающееся книзу лицо, очень широко расставленные миндалевидные глаза с крутыми дугами бровей, нос с горбинкой, маленький рот и круглый подбородок — все это неизменно воспроизводится на каждой статуе. Но, разные по назначению, статуи значительно отличаются друг от друга. Скульптуры, составлявшие часть внешнего оформления храма, колоссы, стоявшие перед колоннадами, сфинксы и т. п. наименее индивидуальны; явно сделанные по одному образцу, они передают лишь наиболее характерные черты лица царицы — самые масштабы этих скульптур (в 8 м и 5 м высотой) требовали скупого отбора основных линий и плоскостей, могущих производить нужное впечатление с большого расстояния. Статуи же, стоявшие в главной молельне храма и имевшие культовый характер, должны были, согласно египетским верованиям, возможно ближе воспроизводить конкретный образ фараона. Естественно, что изготовление таких статуй поручалось лучшим мастерам. Не случайно пять статуй Хатшепсут из главной молельни храма столь ясно выделяются среди остальных не только высоким качеством работы, материала и техники, но и иным характером. Центральная статуя царицы была сделана из близкого к мрамору известняка, а лица и руки четырех остальных окрашены в розовый цвет и покрыты лаком. Статуям присуща особая мягкость трактовки; скульпторы сумели тонко воссоздать индивидуальность царицы и, несмотря на убор фараона и традиционную позу, воспроизвести облик Хатшепсут со всем его женственным обаянием. Сделанные с первоклассным мастерством, именно эти статуи и явились первым законченным выражением официального стиля в портрете Нового царства. Идеализированный, но при этом индивидуальный образ определенного царя, образ, сознательно возвеличенный, лишенный всего случайного, с четко отобранными и тщательно отделанными основными чертами, без того непосредственного живого реалистического восприятия, какое было характерно для портретов Древнего и

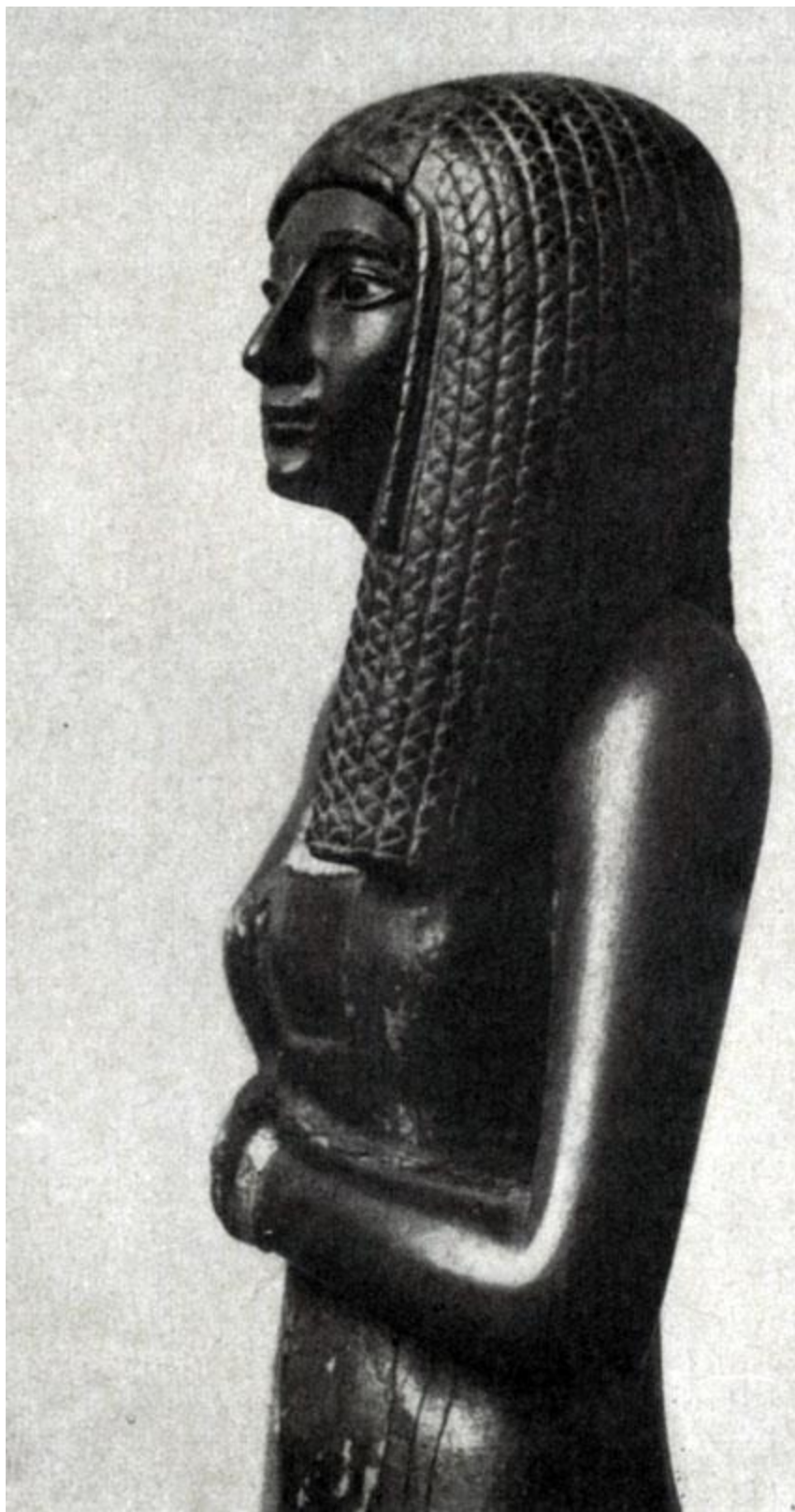
Среднего царства, — такой образ отныне лег в основу царского портрета.



Храм царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри. Реконструкция.

В том же стиле выполнялись и статуи знати, причем для них особенно характерно повторение портретных черт правящего фараона.

С середины периода XVIII династии в развитии фиванского искусства наметилось наступление нового этапа, который, начавшись в годы правления Тутмоса IV, достиг высшего расцвета при Аменхотепе III, подготавливая искусство Амарны. Ко времени царствования Тутмоса IV и особенно Аменхотепа III Египет давно уже широко пользовался плодами своих завоеваний. Возросла роскошь быта знати, появились пышные одеяния из тонких тканей, сложные парики, массивные ожерелья, все богаче и декоративнее становились формы предметов домашнего обихода. Все это отразилось и на стиле искусства. На смену строгости форм приходит теперь изысканная декоративность, перерастающая иногда в чрезмерную нарядность. Некогда гладкие плоскости поверхности статуй покрываются тонкими струящимися линиями складок одежд и локонов париков, оживляют игрой светотени. Искания новых способов передачи окружающего мира, интерес к движению, объему, живописности приводят к тому, что тела приобретают мягкость и правильнее передается строение лиц. Однако каноничность царских статуй не позволила в полной мере отразить в них все то новое, чем было полно искусство. Изменение стиля раньше и ярче проявилось в статуях частных лиц, где отчетливо видны обе характерные черты нового стилистического этапа — изысканная декоративность и стремление к большей естественности и реализму (типичный пример — прекрасная мужская голова из музея в Бирмингеме).



72 6. Статуэтка певицы Амона Раннаи. Фрагмент. Черное дерево.

*XVIII династия. Вторая половина 16 в. до н. э. Москва. Музей
изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*



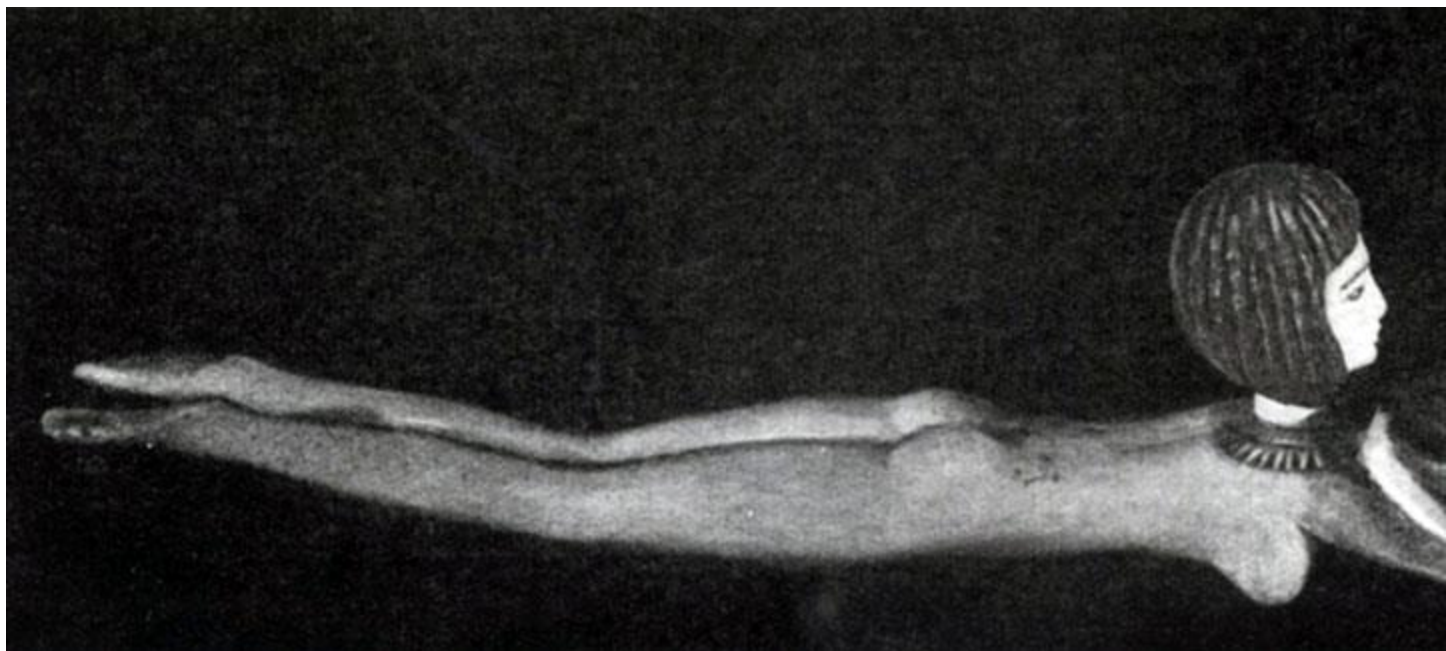
73 а. Мужская голова времени Аменхотепа III. Известняк. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Бирмингам. Музей.



73 6. Семейная группа времени Аменхотепа III из Фив.
Известняк. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Лондон.
Британский музей.



75 а. Туалетная ложечка. Дерево. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



75 6. Плывающая девушка. Туалетная ложечка. Слоновая кость и дерево. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Достаточно сравнить такие памятники первой половины XVIII династии, как хранящиеся в Государственном музее изобразительных искусств замечательные, изящные, но очень простые и строгие статуэтки жреца Аменхотепа и его жены Раннаи, с нарядной, декоративно изысканной, хотя и очень живой семейной группой, современной Аменхотепу III, чтобы ясно понять все различие в стиле фиванского искусства начала и конца XVIII династии. Особенно ярко проявился новый стиль в произведениях художественного ремесла, например в статуэтках нагих танцовщиц и служанок, которые являлись ручками зеркал и сосудов для притираний, подставками для флаконов с благовониями и т. п. . Как обычно, скульпторы свободнее разрешали интересовавшие их вопросы более совершенной передачи натуры именно на подобных статуэтках, из которых особенно следует выделить чудесную «купальщицу» Музея изобразительных искусств, полную тонкого и живого изящества.



*74. Обнаженная девушка. Деревянная статуэтка. XVIII династия.
Конец 15 в. до н. э. Париж. Лувр.*

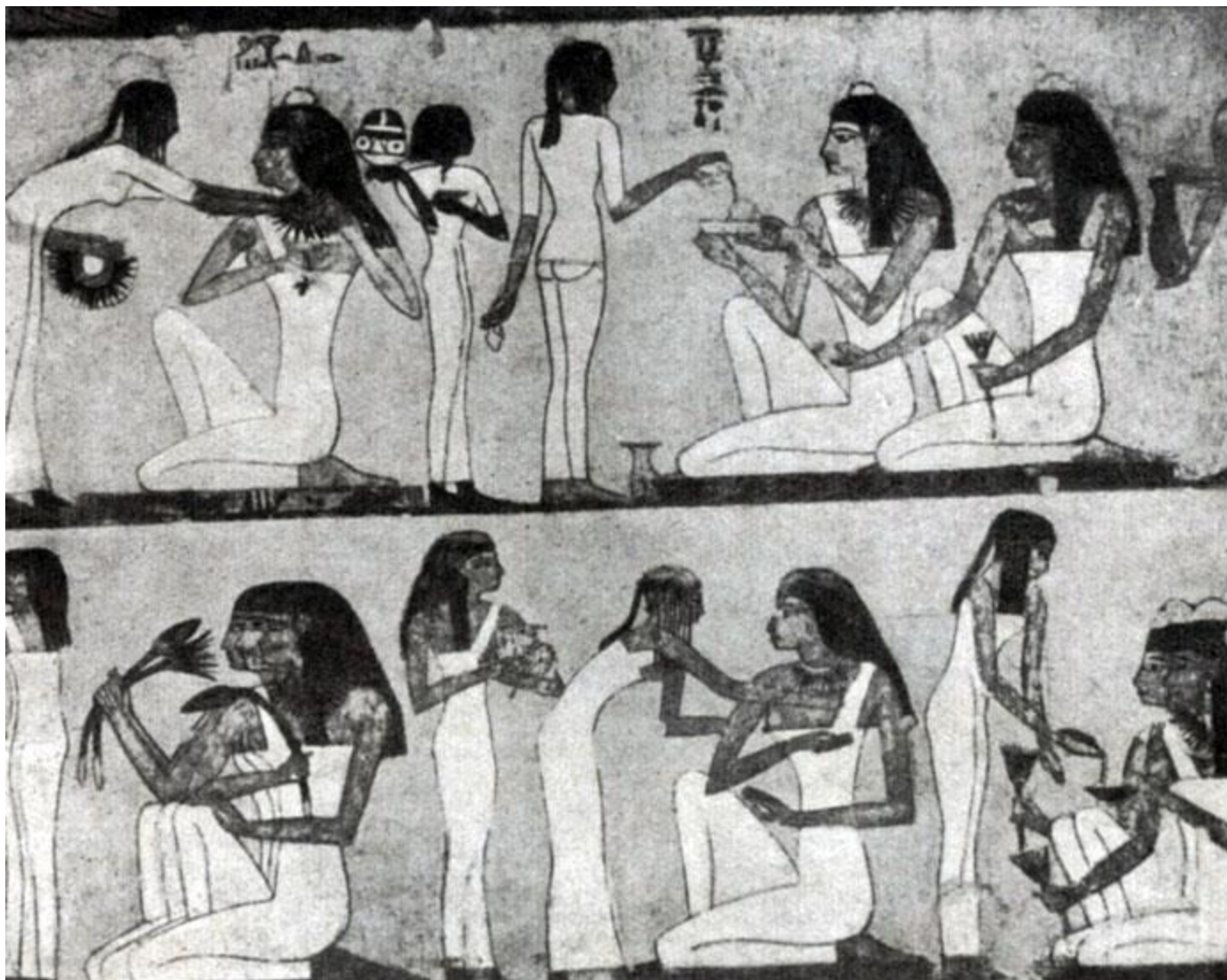
Аналогичными путями шло развитие стиля и в фиванской стенной живописи и рельефе. Фиванские храмы и гробницы XVIII династии сохранили большое количество рельефов и росписей, позволяющих достаточно полно проследить путь их развития. Наиболее важны в этом отношении изображения в гробницах знати, так как царские гробницы содержат лишь узко религиозные сюжеты, а храмовые рельефы ограничиваются воспроизведением сцен царских побед или совершения фараонами различных обрядов в храмах. Исключение составляет лишь храм Хатшепсут в Деир-Эль-Бахри, который и в этом отношении является очень важным памятником, так как сохранившиеся в нем рельефы дают ряд уникальных композиций вроде знаменитого изображения экспедиции в страну Пунт.



Пир. Роспись из гробницы Рехмира в Фивах.

Основными темами гробничных росписей и рельефов остаются традиционные сцены из жизни умершего или различные ритуальные изображения; однако появляется и много новых тем, в частности военных, а прежние значительно изменяются. Для росписей и рельефов, как и для круглой скульптуры этого времени, характерно усиление реалистических исканий и в то же время нарастающее стремление к изысканности и декоративности. Фиванские мастера конца 16 и особенно 15 в. до н.э. интересуются передачей движения и объемности; они пробуют показывать фигуры в фас, со спины, в три четверти, в полный профиль; более трехмерно строят групповые сцены. Даже в

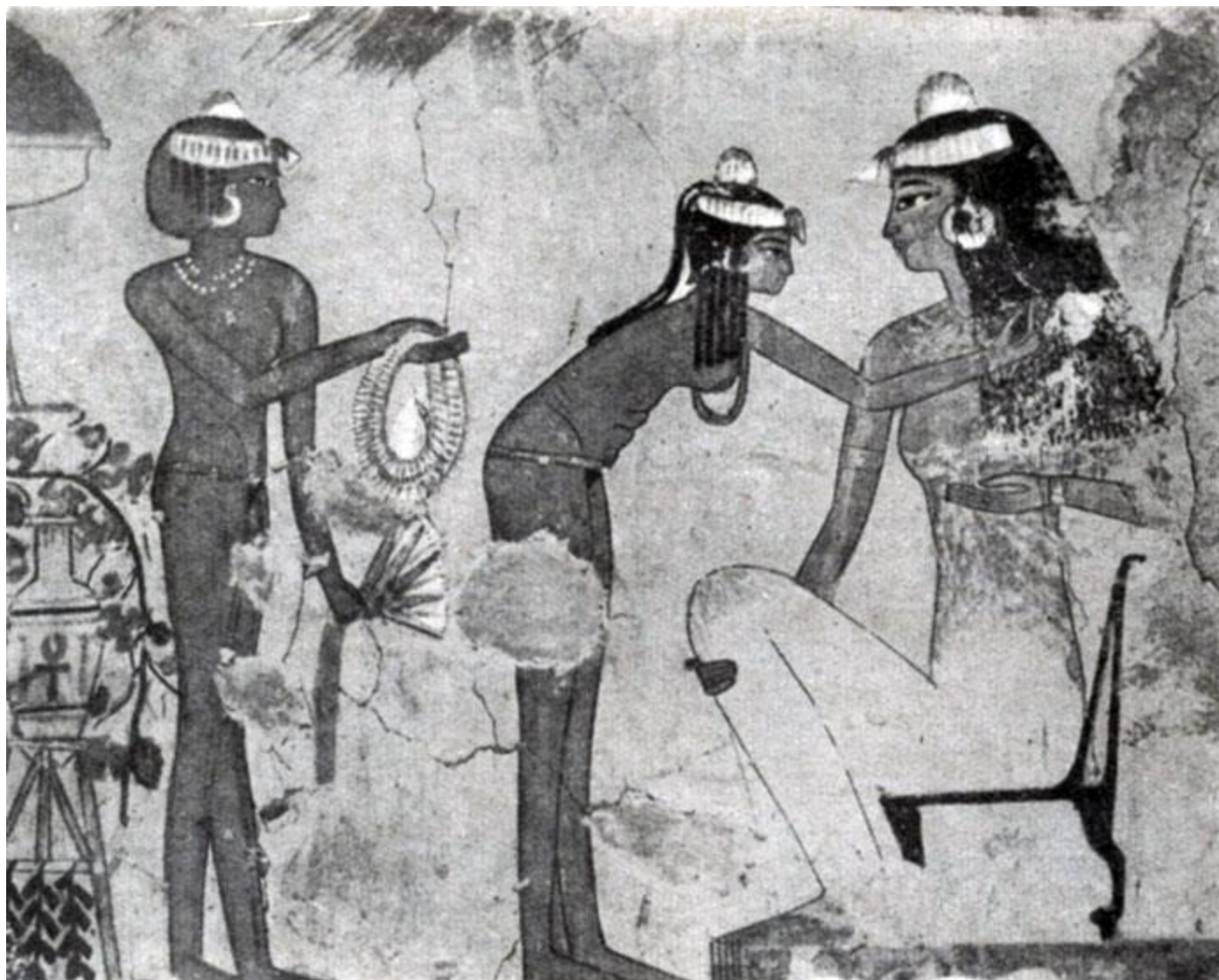
традиционных сценах охоты в пустыне появляется ряд важных нововведений: изображается стремительное движение — охотник мчится в колеснице за несущимися в настоящем галопе животными, даются в фас головы животных и т. д. Среди новых композиций большое значение получают сцены пира: обилие фигур музыкантш, танцовщиц и служанок, при изображении которых можно было свободнее отступать от канонов, позволило художникам ярче проявлять свою творческую индивидуальность. Живые, разнообразные позы служанок в сцене пира из гробницы вельможи Рехмира резко отличаются от застывших и утомительно одинаковых поз сидящих знатных женщин, и этим особенно оттеняется их жизненная правдивость. В росписях времени XVIII династии можно найти множество таких верно наблюденных человеческих фигур, большей частью простых людей — пастухов, воинов, рыбаков, танцовщиц и пр., — которые странно контрастируют с каноническими, условными фигурами знатных людей. Художники стремятся передать целый ряд ранее отсутствовавших в египетской живописи цветовых и фактурных явлений: тело, просвечивающее сквозь прозрачные одежды, румянец, тени (правда, еще редко); вместо условно раскрашенных желтых женских и коричнево-красных мужских тел появляются теперь различные более естественные оттенки. Те же стремления к большей правдивости обусловили увеличение количества жанровых сцен и замену прежних схематических иллюстраций религиозных текстов типичной для этого периода живописной и свободной трактовкой. В это время возникает египетская графика: рисунки на папирусах с текстами «Книги Мертвых», которые сыграли в дальнейшем существенную роль в развитии живописи.



76 а. Пир. Фрагмент росписи гробницы Рехмира в Фивах. XVIII
династия. 15 в. до н. э.



76 6. Гости. Фрагмент росписи гробницы Нахт в Фивах. XVIII
династия. 15 в. до н. э.



77 а. Пир. Фрагмент росписи гробницы Джесеркарасенеба в Фивах. XVIII династия. 15 в. до н. э.



*77 б. Музыкантши. Фрагмент росписи гробницы Нахт в Фивах.
XVIII династия. 15 в. до н. э.*

Период XVIII династии был временем расцвета художественного ремесла; для него характерны то же усложнение форм, тот же рост декоративности, которыми отмечен стиль всего искусства этого периода. Развиваются многоцветные инкрустации из разных материалов, усиливается красочность полив, сложнее становятся комбинации орнаментов. Применение вертикального ткацкого станка позволило изготавливать нарядные ткани с цветовыми узорами гобеленовой техники. Характерно для этого времени увлечение разнообразными растительными мотивами. Оно возникло в связи с общей популярностью «садовой» тематики,

которая вслед за развитием садов при дворцах и виллах широко распространилась в искусстве (росписи полов в виде цветов, зарослей и т. п.) и отклики которой мы встречаем и в литературе, где местом действия ряда лирических стихотворений являются сады, а иногда и сами растения выступают в роли покровителей влюбленных. Среди изделий художественного ремесла в большом количестве появляются теперь туалетные коробочки в виде букетов цветов, фаянсовые чаши в форме цветов лотоса, золотые и фаянсовые блюда с изображениями лотосов и плавающих среди них рыб.

Искусство времени Эхнатона и его преемников (конец 15 — начало 14 в. до н.э.)

Конец XVIII династии — это период, имевший совершенно исключительное значение в истории египетского искусства.

Следствием завоевательных войн царей XVIII династии был рост богатств знати и тесно связанного с ней жречества; это обогащение усиливало влияние придворной знати и жречества и противопоставляло их царской власти. В результате началось новое обострение отношений между фараоном и владетельной рабовладельческой знатью, неизмеримо разбогатевшим жречеством и в особенности жречеством главного святилища Египта — храма Амона-Ра в Фивах. Обострение вылилось в открытый конфликт в начале 14 в. при фараоне Аменхотепе IV. Этот фараон смело и решительно порвал с верхушкой знати и жречеством и, опираясь на поддержку рядовых свободных (немху), недовольных господством знати, провел большую социальную и религиозную реформу. Эта реформа, явившаяся небывалым в истории Египта событием, проходила в условиях напряженной и острой политической борьбы, имевшей форму религиозных разногласий.

Стремясь подорвать авторитет жречества, опиравшийся на культы древних богов, Аменхотеп IV выдвинул новое учение, объявив единым истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона. Храмы старых богов были закрыты, их

изображения уничтожены, а храмовое имущество конфисковано. Фараон покинул Фивы и построил себе в среднем Египте, на том месте, где теперь находится селение Амарна, новую столицу, назвав ее «Ахетатон», что значит «Небосклон Атона». По названию места раскопок столицы Аменхотепа IV весь период его царствования часто называется «амарнским». Сам он также принял новое имя — Эхнатон — «Дух Атона».

Эхнатон всемерно стремился подчеркнуть свой разрыв с традициями прошлого, строгое соблюдение которых всегда являлось в руках господствующей верхушки мощным средством воздействия на народные массы. Так, он приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать современным разговорным языком, на котором говорил народ, а не устарелым книжным, на котором писали до него.

Естественно, что не менее резкий перелом должен был произойти и в искусстве, столь тесно связанном в Египте с религией. И действительно, уже памятники созданные в начале правления Эхнатона, очень сильно отличаются от всего предшествующего сознательным отказом от канонических форм. Таковы рельефы и скульптуры фиванского храма Атона, построенного еще до перенесения столицы государства в Ахетатон, так же как и рельефы пограничных стен новой столицы, датированные шестым годом правления Эхнатона, и созданные одновременно с ними статуи. Во всех этих памятниках виден решительный отход от традиционного идеализированного образа царя. Эхнатон показан со всеми особенностями его неправильных черт лица и форм болезненного тела. Необычны позы фараона и его жены на этих рельефах: они изображены полностью в профиль, без обязательного по древнему канону условного разворота плеч. в фас.



78. Колосс Аменхотепа IV (Эхнатона) из Карнака. XVIII династия.
Около 1400 г. до н. э. Каир. Музей.



79 а. Поклонение фараона Эхнатона солнцу. Рельеф из храма в

*Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э.
Каир. Музей.*



79 б. Колесницы. Рельеф из храма Солнца в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Нью-Йорк.

Резкое своеобразие искусства времени Ахнатона явилось закономерным следствием его реформ. Оно было тесно связано с новым, несравненно более реалистическим по своему существу мировоззрением, а также и с запрещением культа Амона и других старых богов, которое сопровождало разрыв фараона со знатью и жречеством. Изображения богов в Египте всегда повторяли облик правящего фараона, что должно было наглядно доказывать божественное происхождение последнего. Для изображения Атона достаточно было изображения реального солнца, посылающего на землю свои животворящие лучи. Облик царя, царицы и их детей в круглой скульптуре и на рельефах также должен был получить новый, необычный вид, лишенный какого-либо сходства с образами богов. Поиски новых образов, в полное соответствие с общим характером учения Ахнатона) в котором много места отводилось вопросам познания «истины», пошли по линии создания образов

возможно более правдивых, возможно более близких к натуре. Однако такое развитие реалистических стремлений не могло возникнуть только в силу требований учения Эхнатона. Как само это учение было подготовлено реальными историческими причинами, так и почва для амарнского искусства была подготовлена общим ходом развития фиванского искусства с нараставшим в нем интересом к познанию и передаче окружающего мира. В то же время новые тенденции в искусстве Амарны, как и во всей идейной системе этого времени, находились в тесной связи с изменением придворной среды, в которую влились теперь выходцы из рядовых свободных. А ведь именно для мировоззрения масс рядовых свободных, недовольство которых своим положением все возрастало в течение XVIII династии, как раз и был характерен рост интереса к вопросам морали, истины, засвидетельствованный рядом источников. Таким образом, новые стремления, отразившиеся в амарнском искусстве, были обусловлены определенной, конкретной исторической обстановкой и ее прогрессивными общественными силами.

Естественно, что изменилась не только форма памятников. Не менее разительно изменилось и их содержание. Так, в амарнском искусстве впервые появились изображения египетского царя в повседневной жизни. Рельефы, высеченные на стенах амарнских гробниц придворных рхнатона, показывают царя на улице — в носилках или на колеснице, во дворце — за обедом или в узком семейном кругу, награждающим вельмож или принимающим дань от покоренных народов. Впервые всюду вместе с фараоном изображена его семья, причем явно подчеркивается нежная любовь, связывающая членов этой семьи. Очень важно и стремление передать конкретную обстановку, в которой происходят все события; никогда еще до Амарны египетское искусство не знало такого количества и разнообразия изображений садов, домов, дворцов, храмов.

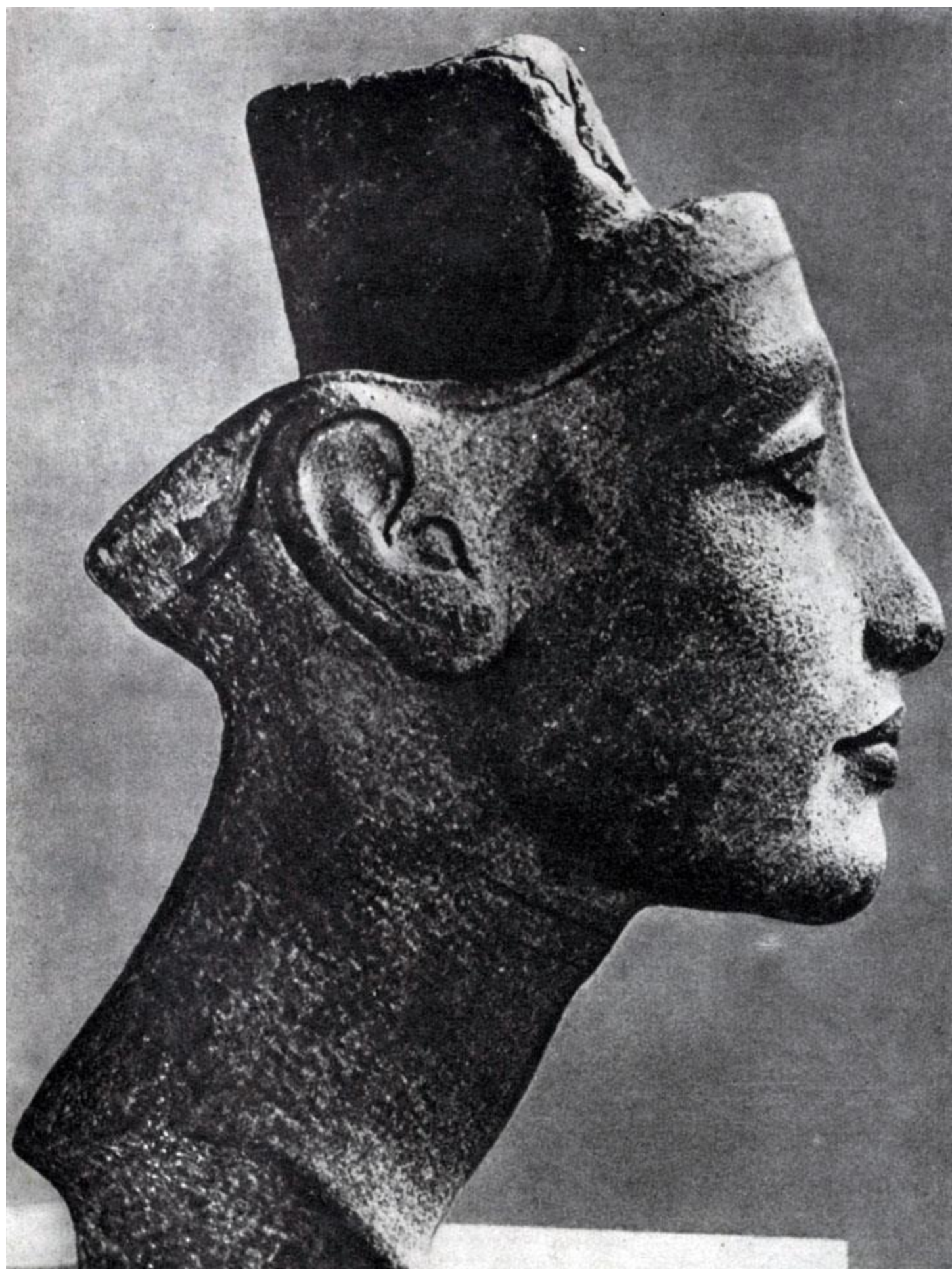
В итоге почти все композиции художникам Ахетатона пришлось создавать заново, в том числе даже и сцены поклонения новому богу, так как новая религия потребовала и

новых образов и новых типов святилищ, где культ солнца совершался под открытым небом.

Все это удалось не сразу. Создателями новых памятников были те же художники, которые до этого работали в Фивах и воспитывались в мастерских, где от поколения к поколению передавались не только навыки, но и идеи, обусловившие содержание памятников. Теперь же перед этими людьми встали новые задачи, переход к осуществлению которых был настолько крут, что всем мастерам равно приходилось заново овладевать новыми формами. Не удивительно поэтому, если на первых этапах появления нового стиля памятники отличаются не только новизной содержания и формы, но и необычной для произведения египетских мастеров несоразмерностью отдельных частей фигур, резкостью линий, угловатостью одних контуров и чрезмерной округленностью других.

Внимание художников в первую очередь направилось на передачу таких черт, как длинное лицо, узкие глаза, выступающий подбородок, худая выгнутая шея, одутловатый живот, толстые бедра, узкие щиколотки в портретах Эхнатона, худощавое лицо и длинная шея — в портретах его жены Нефертити и т. д. Такой реализм был чужд прежнему привычному канону, а кроме того, резкость борьбы против старых шаблонов заставляла вначале нарочито преувеличивать реалистическую экспрессию и порой настолько чрезмерно ее подчеркивать, что многие зарубежные египтологи, забывая о бесспорно официальном назначении и местоположении таких памятников, сочли их «карикатурами».

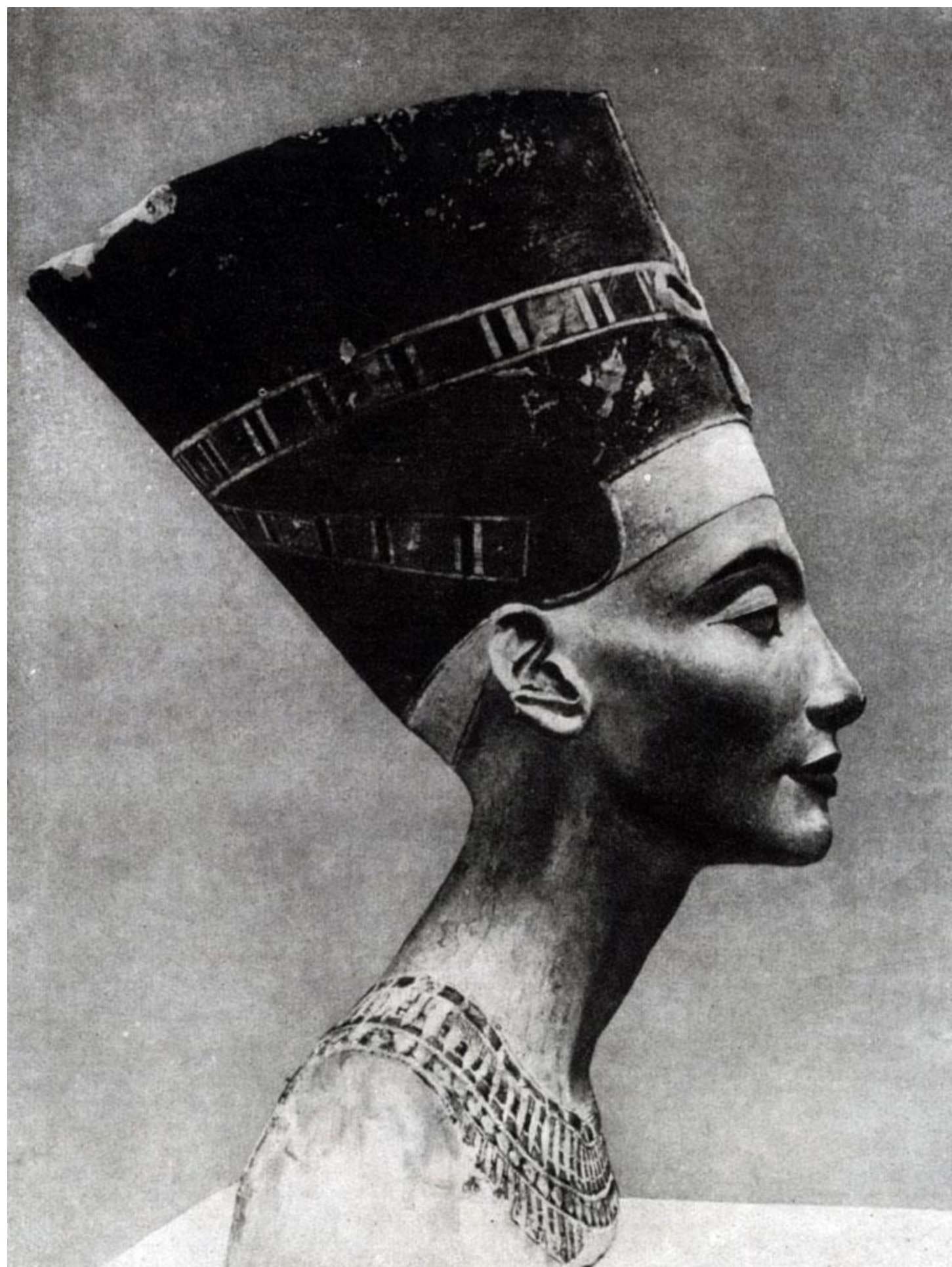
Однако уже очень скоро эта первоначальная обостренность новых черт в произведениях мастеров Ахетатона стала исчезать, уступив место яркому, спокойному и уверенному расцвету их творчества. Впервые египетские художники были внезапно освобождены от веками сдерживавшего их искания канона и смогли создать подлинно прекрасные памятники, доныне производящие незабываемое впечатление и вызывающие заслуженное восхищение.



80. Голова царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Эль-Амарне). Песчаник. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



81. Голова фараона Эхнатона. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



82. Портрет царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Эль-Амарне). Раскрашенный известняк. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.

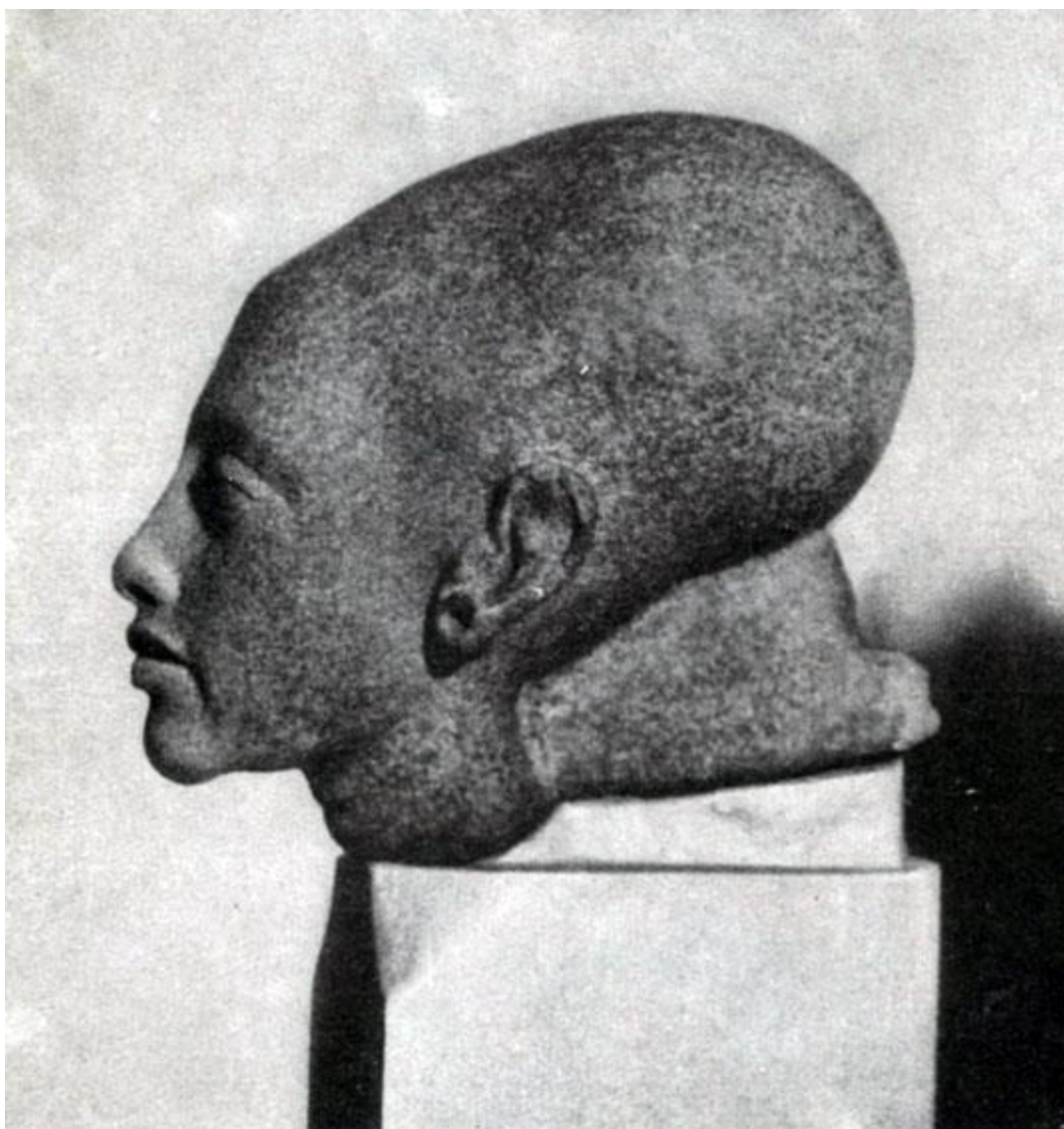


83. Гипсовая маска Эхнатона из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.

Лучшими образцами из дошедших до нас скульптур Ахетатона являются портретные головы Эхнатона и его жены Нефертити. Весь характер стиля этих памятников определяется тем дыханием жизни, которым они полны. Именно это исключительное умение мастера при явном, очень строгом отборе черт создать дышащие жизнью лица и ставит амарнские портреты на не повторившуюся после них в египетском искусстве высоту. В облике Эхнатона дана отчетливая характеристика глубоко убежденного в правоте своей идеи, фанатически увлеченного ею государственного деятеля. Полны настоящего очарования портреты Нефертити. Хотя ее нельзя назвать красавицей — у нее слегка плоский нос, большие уши, очень длинная тонкая шея, — однако эти отдельные недостатки совершенно затушевываются тем чудесным обаянием подлинной женственности, которое исходит от ее образа и составляет его особенную прелесть. Совершенно изумительно умение скульптора провести точный и скупой отбор черт, его высокое профессиональное мастерство, особенно сказавшееся в проработке головы Нефертити из песчаника. В этих скульптурных портретах впервые в истории, почти за тысячу лет до греческой классики, было создано большое реалистическое искусство, полное глубокой человечности.



*85 6. Голова дочери Эхнатона. Известняк. XVIII династия.
Начало 14 в. до н. э. Берлин.*



89 а. Голова дочери Эхнатона. XIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.

Найденные при раскопках Ахетатона мастерские скульпторов дали очень ценный материал для выяснения методов их работы. Незаконченные скульптуры и особенно гипсовые маски, снятые не только с умерших, но и с живых людей, показали, как упорно работали такие мастера, как знаменитый начальник скульпторов Тутмес, в мастерской которого были найдены некоторые из упомянутых выше портретов, или неизвестный гениальный скульптор, создавший чудесный портрет царицы в высокой тиаре. Именно на масках мастер и удалял ненужные ему детали и путем ряда

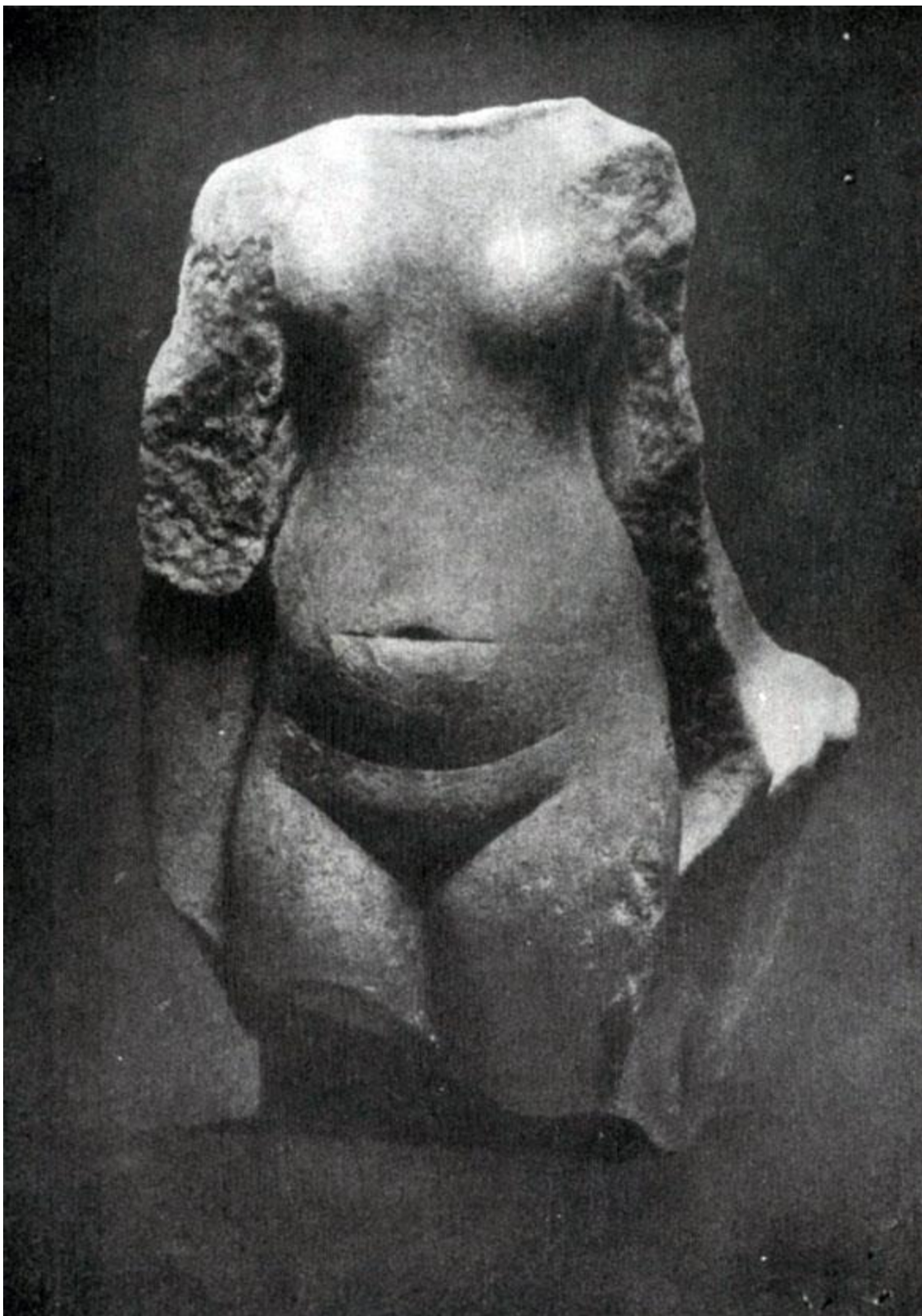
последовательных отливок, каждая из которых подвергалась новой обработке, достигал, наконец, того совершенства в отборе черт, которое поражает нас в искусстве Ахетатона. Прекрасными образцами различных этапов работы скульпторов являются незаконченные портреты Эхнатона из мастерской Тутмеса. Мы уже не видим здесь обостренного преувеличения чисто внешних примет лица фараона; образ Эхнатона в этих скульптурах передан так же просто и правдиво, с такой же жизненностью, которой отмечены головы Нефертити. В том же стиле выполнены и прекрасные портретные головки царевен. Находки мастерских показали также, что освобожденные от канона мастера новой столицы достигли небывалых успехов не только в области портрета. Не менее замечательны по своему реализму и тела амарнских статуй, примером чему является Знаменитый торс статуэтки нагой девушки (царевны ?), в котором скульптор с поразительным мастерством передал мягкие, полные грации формы молодого тела. Стремясь создать возможно более близкие к действительности художественные произведения, мастера Ахетатона стали впервые широко применять сочетание в одной статуе различных материалов. Лица и руки статуй высекались чаще всего из кристаллического песчаника, хорошо передающего цвет смуглого, загорелого тела; покрытые же белыми одеждами части тела делались из известняка. Попрежнему широко применялась раскраска скульптур и инкрустация глаз.



84 а. Кубок с именами Эхнатона и Нефертити. Алебастр. XVIII
династия. Начало 14 в. до н. э.



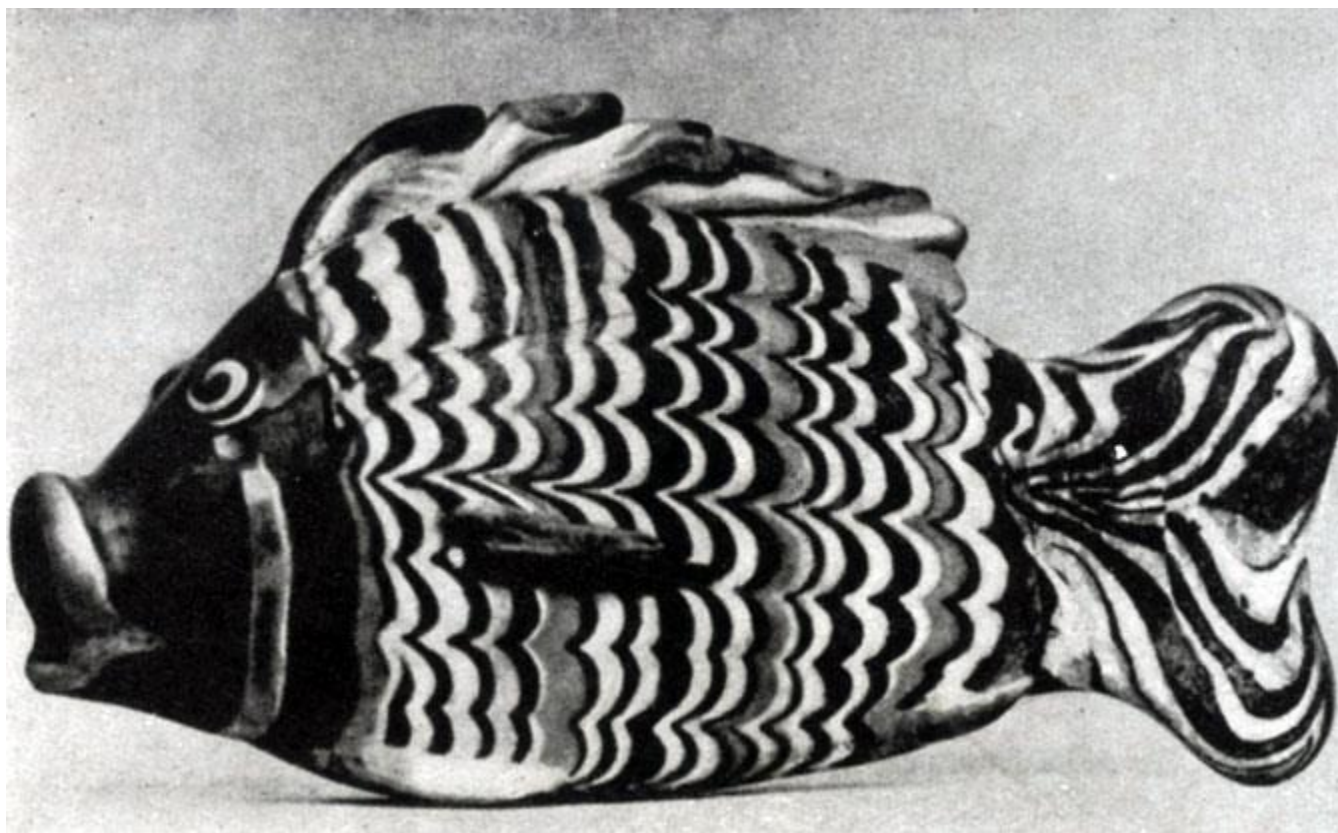
84 6. Деревянная позолоченная статуэтка богини, охраняющей саркофаг Тутанхамона. Из гробницы Тутанхамона близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.



85 а. Торс обнаженной девушки из Ахетатона (Эль-Амарны).

Песчаник. Высота 16 см. XVIII династия. 14 в. до н. э. Лондон. Университет.

Отмеченные на скульптурах Ахетатона последовательные изменения стиля одновременно наблюдаются и на рельефах более поздних амарнских гробниц, которые отличаются тем же отходом от утрировки экспрессии, той же мягкостью выполнения, такой же естественностью, которые мы отмечали в круглой скульптуре. Аналогичным образом развивалось и художественное ремесло, где с небывалым разнообразием использовались реалистически переданные растительные и животные мотивы и особенное внимание уделялось богатству расцветки изделий, в частности, предметов из фаянса и стекла.



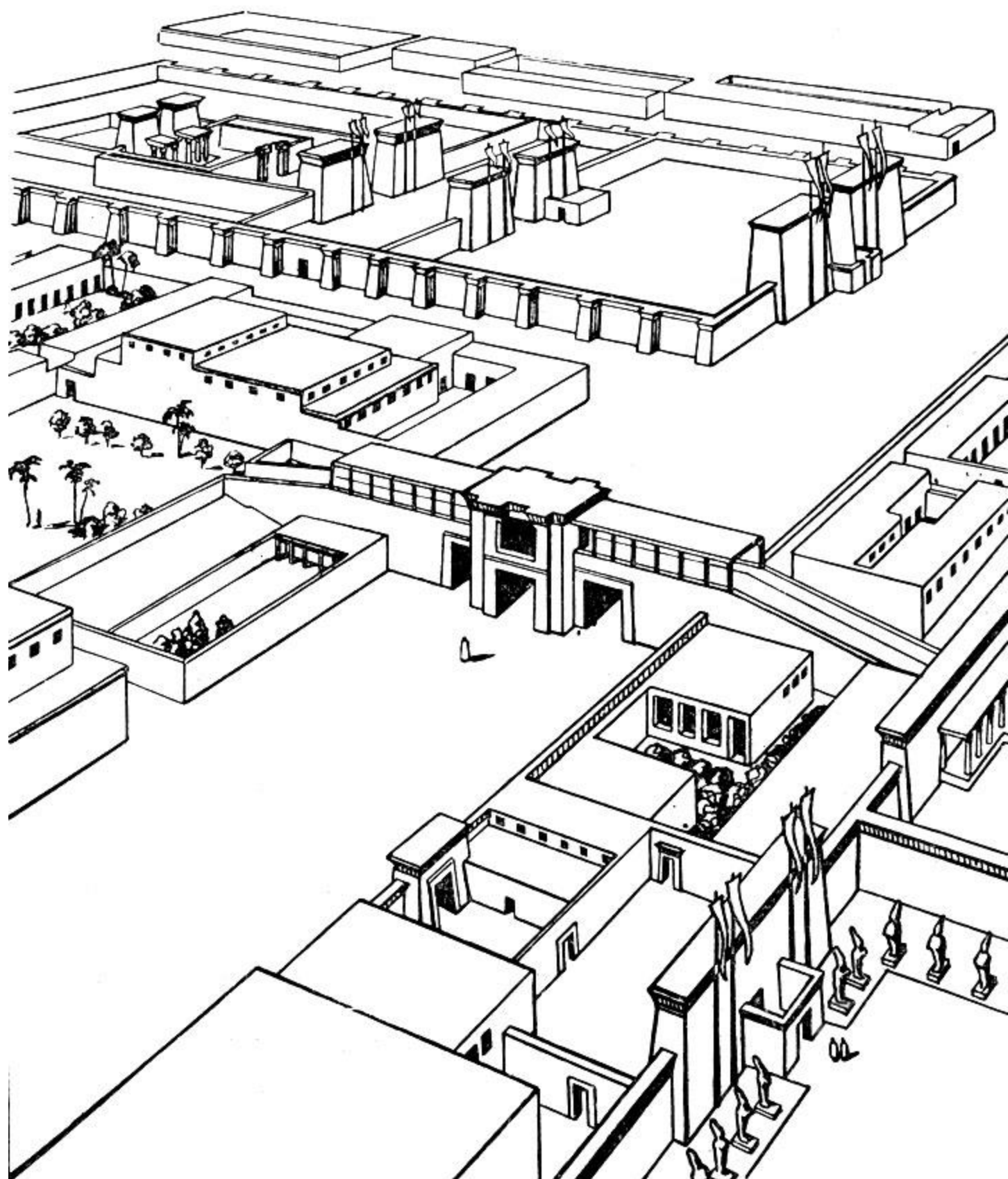
88 а. Сосуд в форме рыбы из Ахетатона (Эль-Амарны). Цветное стекло. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



88 6. Голова Тутанхамона. 14 в. до н. э.

Таким образом, благодаря утверждению и расцвету новых взглядов на мир а также благодаря последовавшему в итоге реформ Эхнатона разрыву с традициями художники Ахетатона, освобожденные от прежних канонов, сумели создать замечательные по своей жизненности памятники изобразительного искусства. Задачи же, которые были поставлены перед строителями храмов новой столицы, привели к иным результатам. Раскопки Ахетатона дали

возможность установить общий характер основных его зданий. Храмы, как и раньше, были ориентированы с востока на запад, их территории обнесены стенами, вход оформлен в виде пилона с мачтами. Однако они имели и ряд новых черт, которые были обусловлены особенностями нового культа, совершавшегося под открытым небом, и необходимостью сооружения храмов, как и всего города, в кратчайший срок. Храмы Атона не имели характерных для Египта колонных залов, и, построенные наспех, в основном из кирпича, с невысокими пилонами, они не отличались ни монументальностью, ни художественным качеством. Колоннады были сведены лишь к павильонам перед пилонами. Чередование же пилонов и огромных открытых дворов, лишенных портиков и наполненных рядами бесчисленных жертвенников, придало храмам сухость и однообразие.

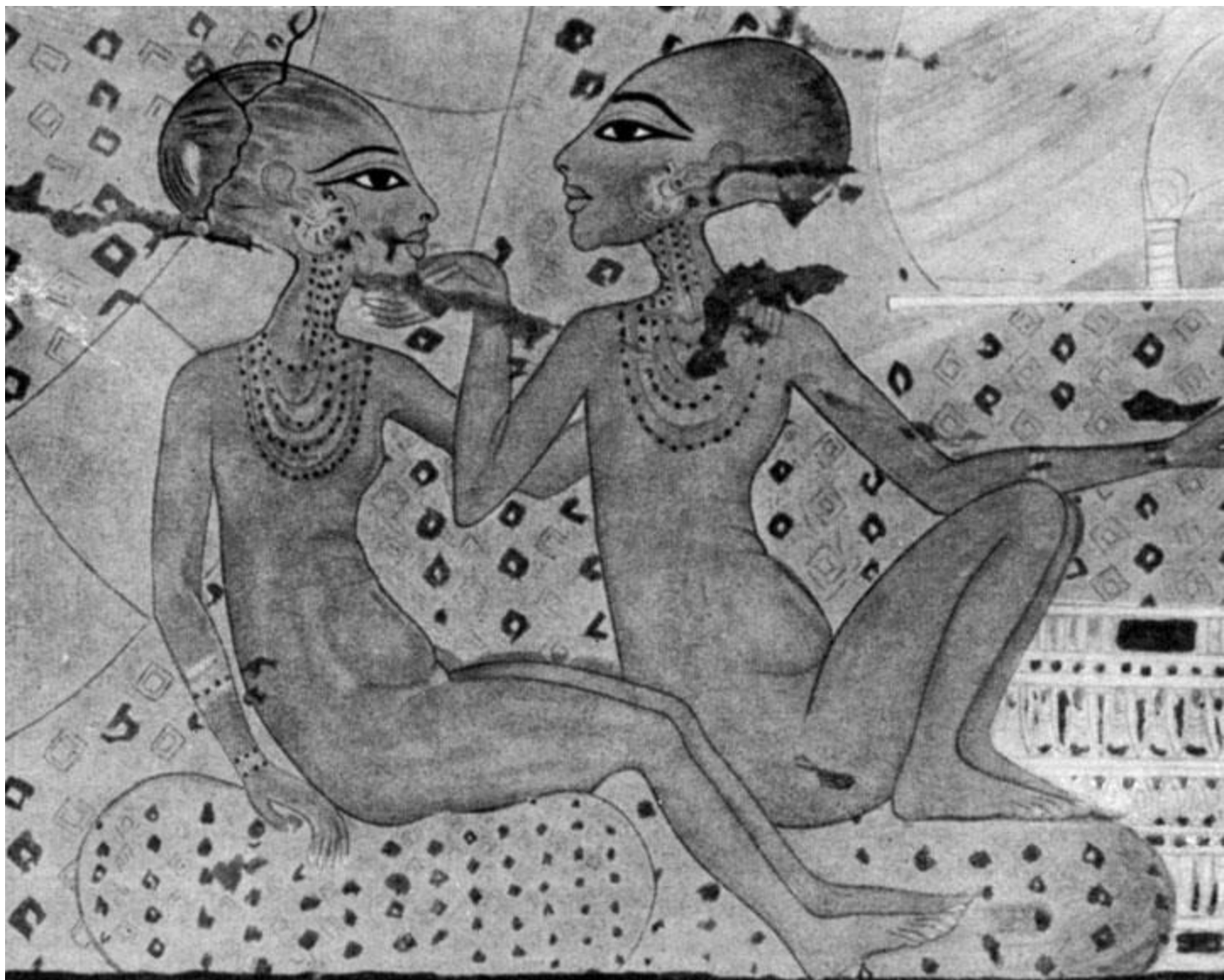


Дворцы в Ахетатоне. Реконструкция.

Насколько своеобразны дворцы Ахетатона, судить трудно, так как дворцы предшествующих периодов почти не сохранились. Именно поэтому амарнские дворцы особенно интересны: они дают представление о характере гражданской архитектуры Египта. Дворцы строились из кирпича, и только колонны и обрамления дверей были из камня. Главный дворец состоял из двух частей частной, где находились жилые комнаты, и официальной, предназначенной для приемов и иных церемоний. Обе части соединялись крытым переходом, перекинутым через разделявшую их дорогу. Главный вход в каждую часть дворца был с севера. Оформление входа официальной части не вполне ясно; твердо установлено только, что за ним находился большой двор, вдоль стен которого стояли статуи. Южная стена этого двора и служила фасадом официальной части дворца; посередине фасада находился павильон с колоннами, а боковые стороны фасада были прорезаны пандусами. За павильоном был расположен колонный зал, из которого три пандуса вели во внутренние дворы и расположенные за ними помещения. Колонны дворца отличались большим разнообразием. Здесь были и колонны со стволами в виде связок папирусов с изображениями висящих вниз головами уток под капителями в форме цветов папируса, и колонны с необычными сочетаниями листьев пальм, и, наконец, колонны, пальмовидные капители которых были сплошь покрыты инкрустациями из блестящих цветных фаянеов с позолоченными перегородками. Несколько комнат в официальной части дворца были отведены для отдыха фараона, его семьи и приближенных. Эти помещения, так же как комнаты частной половины и комнаты загородных дворцов, группировались вокруг внутренних садов с водоемами и были украшены чудесными росписями, содержащими изображения растений и сцены из дворцового быта. В некоторых помещениях дворца стены были покрыты фаянсовыми изразцами также с изображениями растений. При загородных дворцах находились большие сады с прудами и озерами и даже особые помещения для зверинца.



87 а. Заросли с летящими утками. Фрагмент росписи из дворца в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



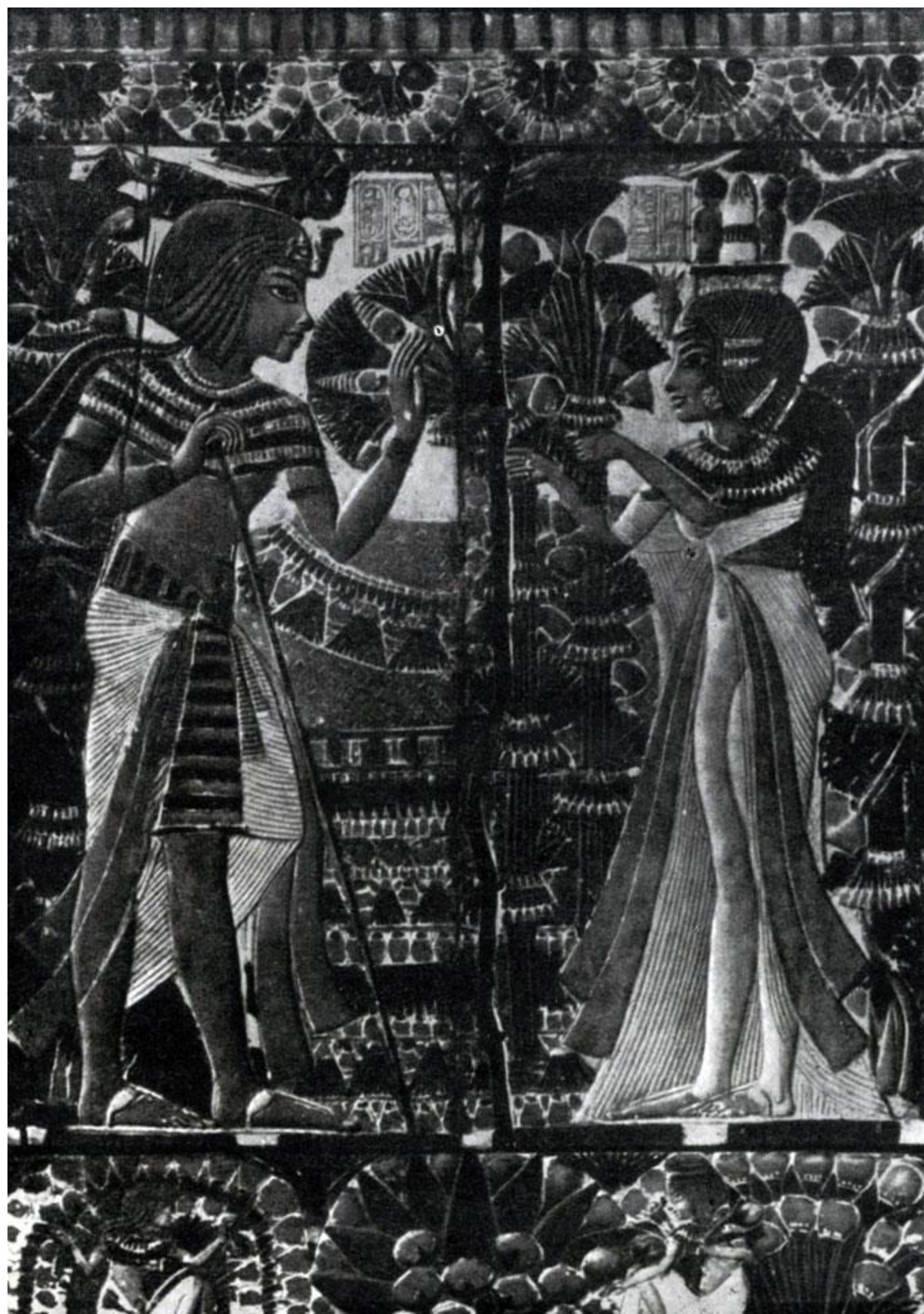
87 6. Дочери Эхнатона. Фрагмент росписи дворца в Ахетатоне (Эль-Амарне). Высота фигур 22 см. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Оксфорд. Музей.

Раскопки Ахетатона познакомили нас и с жилищами знати, которые также строились из кирпича, из камня же делались лишь базы колонн и обрамления дверей. Такой дом обычно стоял посреди обнесенного стеной участка размером около 70х55 м. В стене были два входа - главный и особый для слуг; от главного входа к двери дома вела дорожка. Дом был размером около 22х25 м. Правую его часть составляла центральная комната и две-три другие — приемные. Жилая

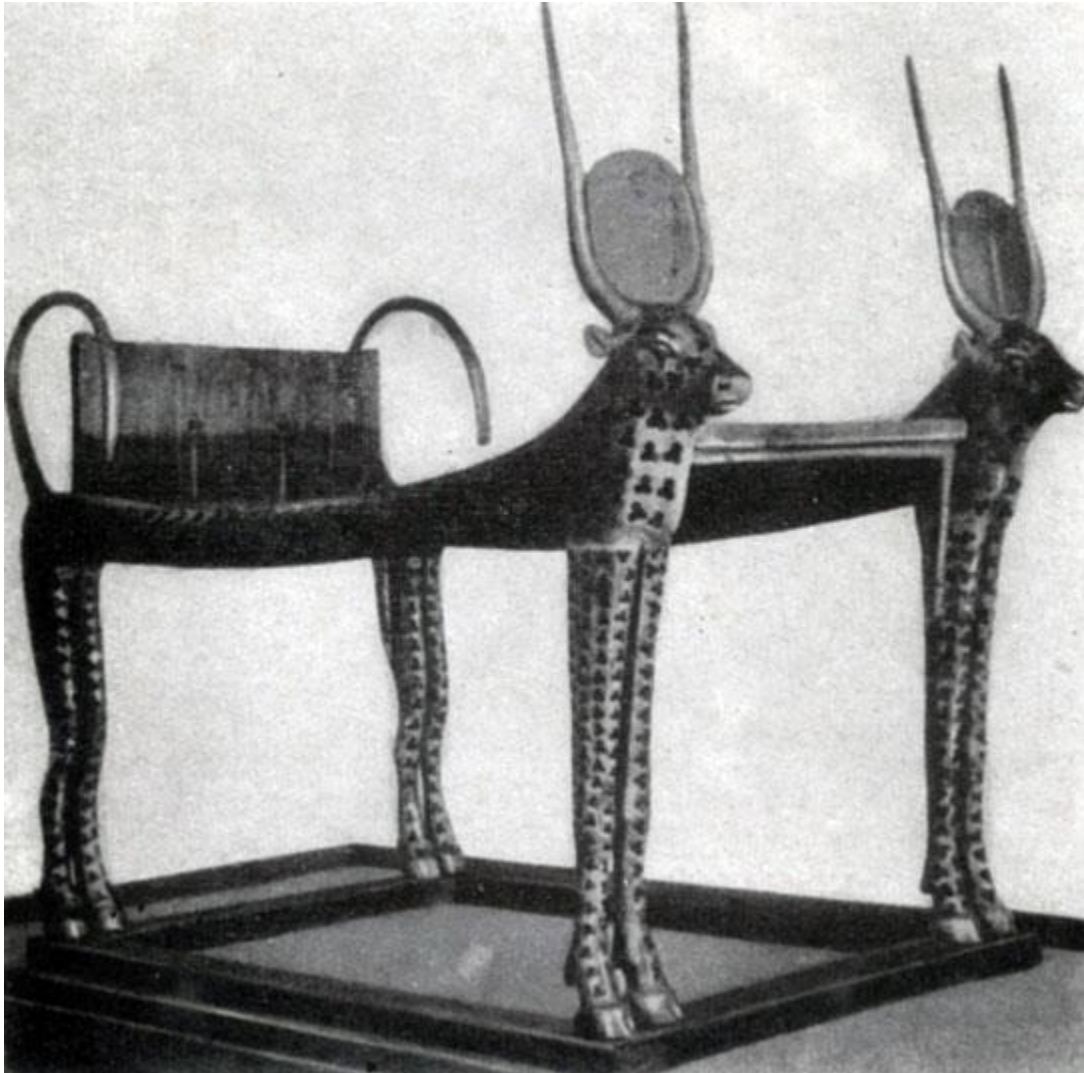
часть состояла из спальни хозяина с умывальной, женских помещений и кладовых. Все комнаты имели окна под потолком, вследствие чего центральная комната всегда строилась выше других. Стены и полы покрывались росписями. Вокруг дома располагались дворы, колодец, службы, а также сад с прудом и беседками. Дома низшего городского населения значительно отличались от усадеб знати как размерами (10х8 л»), так и полным отсутствием служб и садов. Так же малы были и дома строителей гробниц фараона и знати. Эти дома составляли особый поселок за городом по дороге к гробницам. Поселок был обнесен стеной и занимал участок в 69х69,6 м, на котором вплотную друг к другу было расположено семьдесят четыре дома, разделенных пятью, улицами. В каждом доме имелся небольшой дворик, общая комната, спальня и кухня.

Расцвету искусства Ахетатона внезапно был положен конец. Реформы Эхнатона не могли прочно закрепиться, так как рядовые свободные не получили никаких существенных преимуществ, и вскоре после смерти фараона его второй преемник и зять, совсем молодой Тутанхамон, был вынужден пойти на примирение со знатью и жречеством. Последние восстановили прежний порядок, воспользовавшись недовольством внутри страны и неудачами внешней политики, приведшей к потере азиатских владений, что объяснялось жрецами как результат гнева старых богов во главе с Амоном. Однако разрыв с традициями при Эхнатоне вызвал столь решительные сдвиги во всех областях культуры, что полный возврат к старому был уже невозможен. Подобно тому как разговорный язык прочно удержался и в художественной литературе и в деловых документах, так и в изобразительном искусстве нельзя было вычеркнуть все то новое, что было осознано и разработано мастерами Ахетатона. К тому же эти же мастера были творцами и памятников ближайших преемников Эхнатона. Эти памятники полны отзвуками искусства Амарны и обнаруживают очевидную близость к нему и в круглой скульптуре, и в рельефе, и в произведениях художественного ремесла. Замечательные образцы этого позднего амарнского искусства были найдены в 1922 г. при

раскопках гробницы фараона Тутанхамона, которая была не тронута временем и ворами и сохранила множество уникальных памятников, сделанных из ценнейших материалов. Среди них следует прежде всего выделить портретные изображения Тутанхамона, полные свободы и изящества, в особенности пластинку с ларца из слоновой кости со сценой, представляющей Тутанхамона и его молодую жену в саду среди цветов, а также рельеф на спинке деревянного, обитого золотом трона, где фигура Тутанхамона дана в непринужденно естественной позе, абсолютно чуждой каноническим правилам. Прекрасны золотые статуэтки четырех богинь. Их стройные фигурки облегают полупрозрачная ткань легких одежд, сквозь струящиеся линии которой ощущается прекрасное молодое тело. Необычайная мягкость форм в полной мере сохраняет ту плавность линий, которая возникла еще на скульптурах конца XVIII династии и особенно развилась в искусстве Амарны. Замечательные разнообразные по материалам и технике ларцы, в том числе ларец, покрытый полными бурного движения росписями, великолепные алебастровые сосуды разнообразной формы, причудливая мебель — целый мир прекрасных творений, созданных высоким мастерством и безупречным вкусом. И, несмотря на то, что после восстановления прежних культов художники были вынуждены вернуться во многом к прежним образцам, они сумели вдохнуть и в них столько разнообразия и смелого новаторства, что превратили их, в сущности, в новые композиции (как в упоминавшихся росписях на ларце Тутанхамона с изображениями битвы и львиной охоты).



86. Тутанхамон с женой в саду. Рельеф на крышке ларца. Из гробницы Тутанхамона близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.



89 б. Кровать Тутанхамона с фигурами богини Хатор (в виде коровы) из его гробницы близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.

Но значение искусства Амарны не ограничилось временем ближайших преемников Эхнатона; оно сыграло существенную роль и в сложении искусства периода XIX династии, а тем самым и всего искусства второй половины Нового царства в целом.

Искусство второй половины Нового царства (14 - 2 вв. до н.э.)

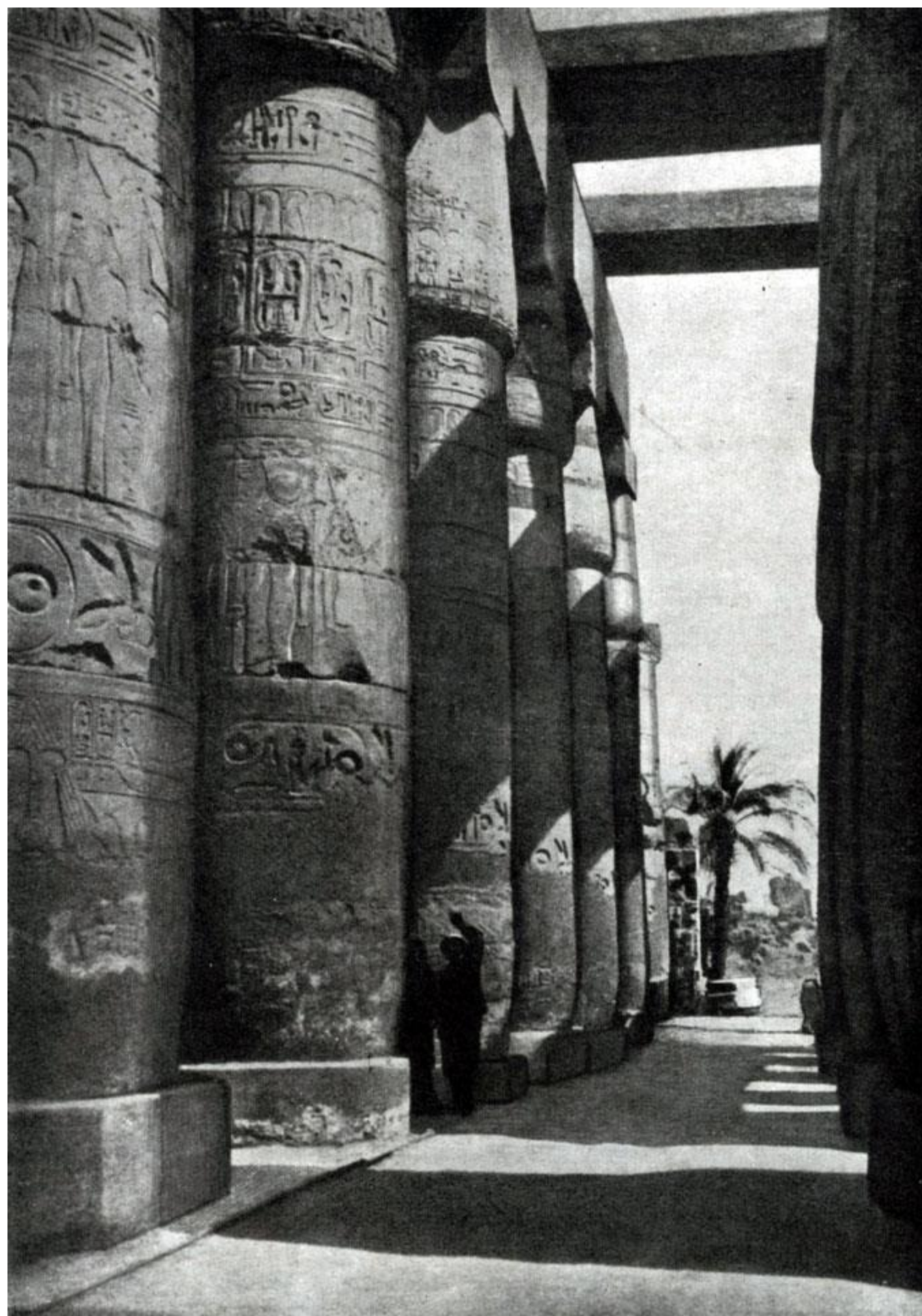
Время правления XIX династии было для Египта годами нового политического и экономического подъема. Походы Сети I и Рамсеса II вернули часть азиатских владений, был заключен союз с хеттами, упрочено господство в Нубии. В итоге войн усилился приток рабской силы и различных богатств, что позволило возобновить широкую строительную деятельность. Но внутри страны при кажущемся спокойствии шла приглушенная борьба фараонов со знатью и жречеством, хотя и принявшая теперь иные формы. Так, Рамсес II, не порывая явно с вновь усилившимся фиванским жречеством, все же принимает меры для его ослабления. Продолжая внешне сохранять за Фивами положение столицы Египта, расширяя храмы Амона и оставляя гробницы своей династии в Фивах, Рамсес II делает фактической столицей родной город своих предков Танис, названный им Пер-Рамсес («Дом Рамсеса»). Выдвижение этого города было обусловлено его выгодным военно-стратегическим положением — близостью к Сирии.

Ведущее положение в искусстве XIX династии вначале остается за Фивами, чему способствовало и значение Фив как столицы и то, что здесь имела издавна первенствовавшая в стране художественная школа. Здесь же, естественно, развернулось и большое строительство.

Для фиванского искусства начала XIX династии характерно реакционное стремление вернуться к традиции искусства Фив доамарнских лет. Цари XIX династии ставили своей целью восстановление как твердой центральной власти внутри страны, так и ее международного престижа. Для успешного проведения этой политики фараоны считали необходимым наряду с мероприятиями, направленными на непосредственное укрепление экономики Египта и его военной мощи, придать и возможно большой блеск и пышность своей столице, своему двору, храмам своих богов, что и наложило своеобразный отпечаток на искусство этого периода.

В основу храмов времени XIX династии был положен тип храма, выработанный еще в период XVIII династии, причем наиболее близким их прототипом следует считать Луксорский храм Аменхотепа III. Однако в архитектуру новых храмов было внесено и много нового.

Главным объектом строительства в Фивах был, естественно, храм Амона в Карнаке, расширение которого имело двойное политическое значение: оно должно было показать торжество Амона и тем удовлетворить жречество, а в то же время и прославить мощь новой династии. Таким образом, в строительстве Карнака были заинтересованы и фараоны и жрецы. Отсюда понятны те размеры, которые приняли работы в Карнаке, начавшиеся сразу же в двух направлениях от главного храма: к югу, где по дороге к храму Мут были выстроены два новых пилонa, и к западу, где перед пилоном Аменхотепа III начали возводить новый гигантский гипостиль.



*94. Гипостильный зал храма Амона в Карнаке. XIX династия.
Конец 14 — начало 13 в. до н. э.*

Уже на примере Карнака видно то стремление к грандиозным масштабам, которое стало определяющей чертой храмовой архитектуры XIX династии и было продиктовано стремлением новых царей затмить все построенное до них. Никогда еще пилоны, колонны и монолитные колоссальные статуи царей не достигали таких размеров, никогда еще убранство храмов не отличалось такой тяжелой пышностью. Так, новый гипостиль Карнака, являющийся величайшим колонным залом мира, имеет 103 м в ширину и 52 м в длину. В нем сто сорок четыре колонны, из которых двенадцать колонн среднего прохода, высотой в 19,25 м (без абак), имеют капители в виде раскрытых цветов папируса, поднимающихся на стволах, каждый из которых не могут обхватить пять человек. Воздвигнутый перед гипостилем новый пилон превзошел все прежние: длина его равнялась 156 м, а стоявшие перед ним мачты достигали 40 м в высоту. Строителями этого гипостиля были зодчие Иупа и Хатиаи.

Достаточно велик был и новый пилон с двором, окруженным семьюдесятью четырьмя колоннами, который был выстроен при Рамсесе II зодчим Бекенхонсу перед Луксором, вторым святилищем Амона в Фивах.

Той же монументальностью отличались и заупокойные царские храмы на западном берегу. Из них следует особо упомянуть храм Рамсеса II, так называемый Рамессеум (зодчий Пенра), в первом дворе которого стояла колоссальная статуя царя — величайшая монолитная скульптура, весившая 1000 тонн и имевшая около 20 м в высоту.

Основные принципы оформления храмов были также восприняты зодчими XIX династии от их предшественников, но это наследие было ими переработано. Продолжая развивать роль колонн, они создали ставшее впоследствии образцом обрамление средних, более высоких проходов гипостилей колоннами в виде раскрытых цветов папируса, сохранив для

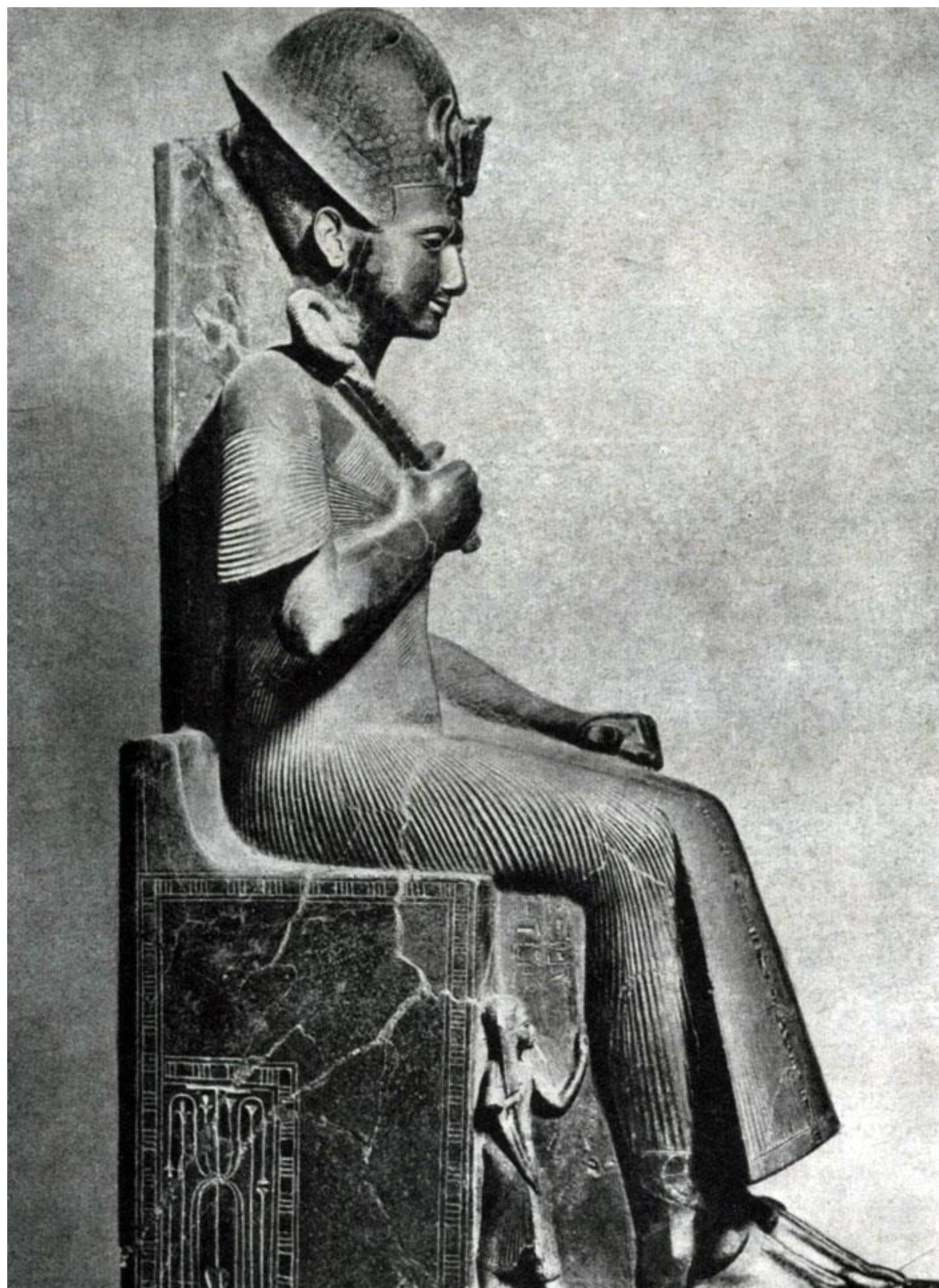
боковых проходов колонны в виде связок нераспустившихся стеблей. Эти гипостили словно воспроизводили нильские заросли, где расцветшие стебли папирусов возвышаются над еще не успевшими распуститься. Такая трактовка гипостиля хорошо сочеталась с общей древней символикой храма как дома божества, в данном случае — бога солнца, которое по египетскому преданию рождается из цветка лотоса, растущего в речных зарослях. Крылатый солнечный диск обычно и изображался над дверью пилона.

Стремление придать зданию возможно большую пышность привело к перегруженности: тяжесть огромных перекрытий вызвала увеличение объема колонн и слишком частое их расположение, рельефы и тексты начали покрывать не только стены, но и стволы колонн.

Роль скульптуры в архитектурном убранстве храмов осталась, в общем, прежней. Как и раньше, перед пилонами и колоннами и между колоннами ставились колоссальные царские статуи. Однако не эти статуи, решенные, как всегда, крайне суммарно, определили стиль скульптуры XIX династии. Его особенности гораздо яснее выступают в статуях, стоявших внутри храмов и гробниц.

Вначале в них также заметно прямое возвращение к доамарнским памятникам. Восторжествовавшие над «ересью» Эхнатона представители знати и жречества хотели видеть свои изображения такими же изысканными и нарядными, какими были статуи их предков. Снова появились струящиеся линии одежд и париков и дробная игра светотени. Увлечение внешней нарядностью все более росло, подавляя реалистические искания, которые были в скульптуре конца XVIII династии и высоко расцвели в искусстве Амарны. Рост идеализации в статуях знати и жречества XIX династии, явившейся своеобразным выражением осуждения амарнского искусства, был основной чертой стиля фиванской скульптуры этого времени. И притом эта черта была гораздо более важной, чем чисто внешние изменения, вызванные новыми модами или сменой типов лиц и фигур в изображениях

вельмож после воцарения нового фараона, портретные черты которого обычно повторялись на статуях его придворных.



95. Статуя фараона Рамсеса II. Черный гранит. XIX династия. 13 в. до н. э. Турин. Музей.

Но в царских статуях наряду с прежними типами появляются теперь новые, светские изображения фараона и царицы. В статуе Рамсеса II Туринского музея скульптор, выполняя постоянную задачу египетского придворного искусства — создать образ могучего правителя, — сумел выполнить ее новыми средствами. Здесь нет ни чрезмерно выдающихся мускулов, ни прямой, кажущейся негибимой шеи, ни бесстрастно смотрящих вдаль глаз. Необычен уже самый факт изображения фараона в бытовом придворном одеянии, с сандалиями на ногах. Тело царя под складками одежды передано как нормально развитое тело обладающего большой физической силой воина, каким и был Рамсес II; лицо с характерным крупным орлиным носом, невидимому, прекрасно передает черты царя. Несмотря на приподнятость всего облика Рамсеса II, впечатление исходящей от него силы и мощи достигнуто не обобщенным изображением «сына Амона-Ра», а созданием образа реального, земного владыки Египта. Этому способствует и вся поза статуи, слегка наклоненная голова и внимательно смотрящие вниз глаза: так, очевидно, сидел Рамсес в тронном зале во время приема своих высших чиновников или иноземных посольств, на приближение которых он смотрел с высоты поставленного на особое возвышение трона. Подобный светский образ царя не мог появиться без того нового, что было внесено Амарной, и влияние искусства Ахетатона бесспорно ощущается как в идее создания подобной статуи, так и в ее выполнении.

Отражение амарнских принципов именно в царской скульптуре XIX династии вполне понятно в свете указанной выше политической обстановки. Фараоны новой династии не могли ограничиться только возвратом к прежним каноническим типам статуй: изображение царя как сына Амона утверждало его власть в глазах народа, но для победившей Эхнатона знати и жречества, могло служить

скорее свидетельством покорности царя Амону, то есть его жрецам и рабовладельческой верхушке.

В условиях возобновившейся, хотя и менее явной борьбы с жрецами и знатью фараонам важно было закрепить свое положение мощных владык в новых образах, «ели и имевших какие-то традиции, то именно такие, которые могли быть противопоставлены притязаниям знати.

К традициям XVIII династии упорнее всего возвращались храмовые рельефы культового содержания, всегда консервативные и каноничные. Но даже подобные памятники отличались некоторыми новыми чертами — портретной точностью лица фараона, тщательной моделировкой тела. Таковы при всей традиционности их композиции и идеализации образов рельефы Сети I в Карнаке и особенно выполненные фиванскими мастерами рельефы в его храме в Абидосе. В храмовых рельефах светского содержания новшеств было гораздо больше, по тем же причинам, что и в царской скульптуре. Сети I и Рамсес II разместили на наружных стенах и пилонах храмов огромные рельефные композиции — наглядные летописи своих походов. Эти изображения военных советов, лагерных стоянок, взятия крепостей, сражений, торжественных встреч фараона, возвращающегося в Египет с богатой добычей, поразительны обилием сюжетов и разнообразием композиций. Явным наследием Амарны было здесь постоянное внимание к пейзажу, будь то храмы и дворцы Египта, нубийские селения или хвойные леса Сирии, а также к индивидуальным характеристикам отдельных воинов и этническим типам. Все эти новые черты, правда, не нарушали основных традиционных условностей, которые продолжали сохраняться. Главное место в композиции всегда занимала фигура царя с летящим около него божественным коршуном, охраняющим царя в бою и приносящим ему победу.

В гробничных росписях и рельефах XIX династии, несмотря на возвращение к доамарнским традициям, сохранялось довольно много разрозненных реалистических черт

амарнского искусства (например, изображение теней или естественного цвета кожи и т. п.).

Среди росписей гробниц начала XIX династии часто еще встречаются жанровые сцены с живой и оригинальной трактовкой отдельных фигур. Однако постепенно реалистическая струя в росписях фиванских гробниц ослабела и установилось господство застывших и безжизненных шаблонов. После переезда двора фараона на север, в Пер-Рамсес, в Фивах началось полное преобладание жреческих гробниц, росписи которых, даже в изображении жизни умершего, ограничивались естественно, культовыми сценами. Резкому сокращению бытовых сюжетов и увеличению количества религиозных соответствовала и нараставшая стилизация росписей, далекая от каких-либо поисков нового. Жречество, упорно охраняя древние каноны, вело такую же борьбу с отклонениями от них в искусстве, какую оно вело и в догматах. Жрецы стремились заглушить самую возможность сомнений в правильности религиозного мировоззрения. В тексте, написанном на стене гробницы одного из верховных жрецов Амона, заключена несомненная полемика со скептицизмом «Песни арфиста» (*См. выше*): «Слышал я эти песни, которые находятся в гробницах древних. Что же это говорят они, когда они [жизнь] на земле хвалят, а некрополь мало чтут?.. Ведь это - земля, в которой нет врага, все наши предки покоятся в ней с древнейших времен. Те, кто в ней, пребудут миллионы лет... А время, которое проводится на земле, — это сон!»

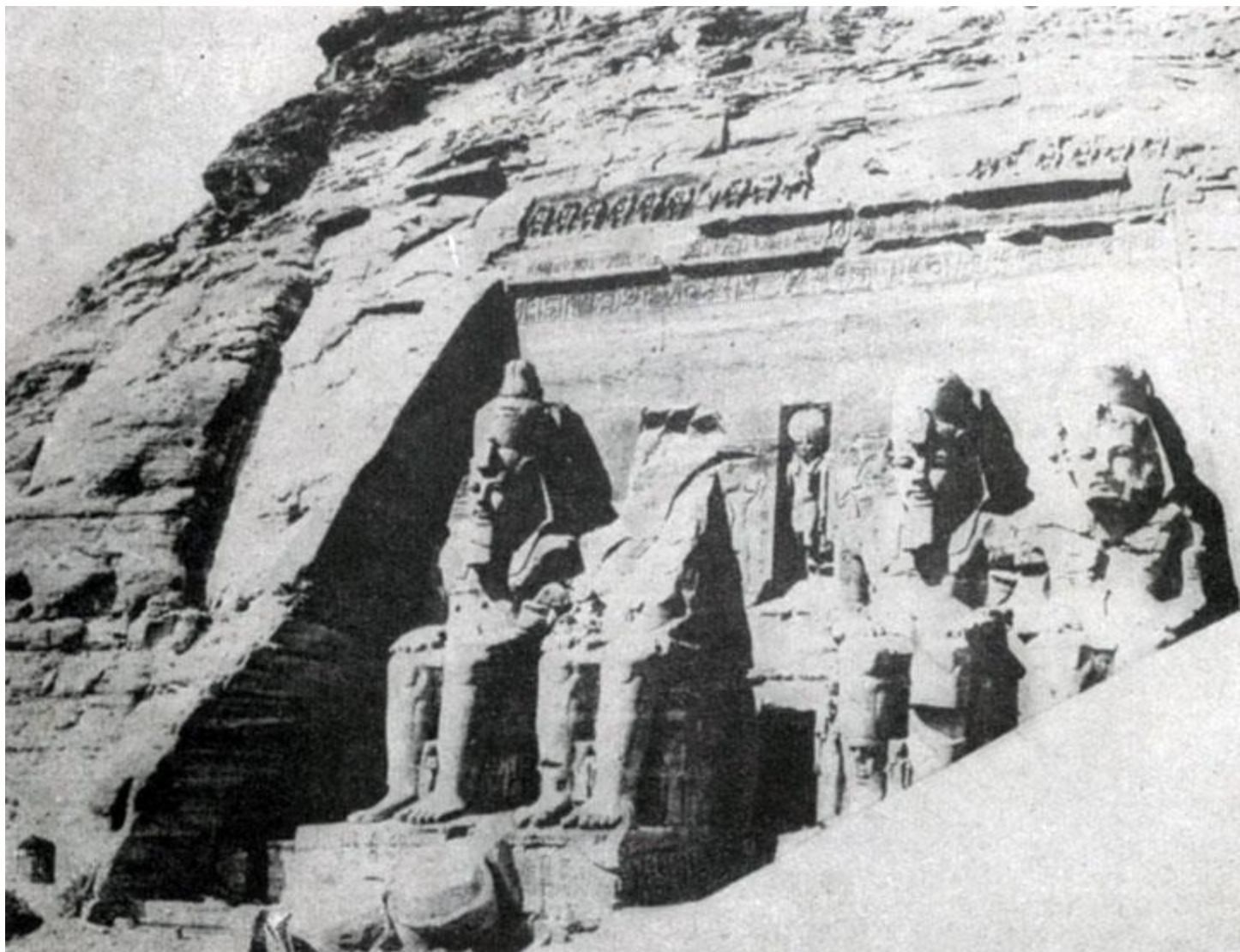
Среди фиванских росписей XIX династии особняком стоят интереснейшие росписи гробниц мастеров, соорудивших царские гробницы и живших в изолированном поселении в горах Фиванского некрополя. Эти мастера были людьми хотя и различного социального положения (от начальников отрядов ремесленников, руководящих живописцев и скульпторов до рядовых ремесленников), но составлявшими особый замкнутый коллектив. Замкнутость эта была обусловлена характером их работы, которая должна была храниться в тайне. Наследственная передача должностей от отца к сыну,

родство многих семей, несомненная связанность всего коллектива особыми религиозными обрядами (в том числе участием в культе умерших царей) и запретами, в результате чего все его члены составляли своего рода религиозное братство и одинаково назывались «слушающими зов», - все это создало особенные условия жизни мастеров некрополя. Несомненно, что их творчество имело существенное значение в развитии искусства Нового царства. Уведенные Эхнатонам в его новую столицу, они создали замечательные рельефы амарнских гробниц.

Не удивительно, что, возвратясь в Фивы, эти люди принесли с собой и все то новое, что они открыли и разработали в новых условиях творчества и от чего они не смогли и не хотели полностью отказываться. Именно в их творчестве, то есть в росписях гробниц, сохранялись следы влияния Амарны, а ярче и дольше всего в гробницах самих мастеров некрополя, где было больше возможностей для проявлений их индивидуального творчества.

Значение искусства Амарны сказалось здесь не только в воспроизведении типично амарнских композиций, но и в общем интересе к передаче реальной обстановки и живых людей, в смелых поисках новых тем и новых приемов. Росписи этих гробниц полны разнообразными жанровыми эпизодами, необычными типами лиц. Именно из гробниц мастеров некрополя происходят такие известные, единственные в своем роде сцены, как «поливка сада шадуфами» или «молитва под пальмой».

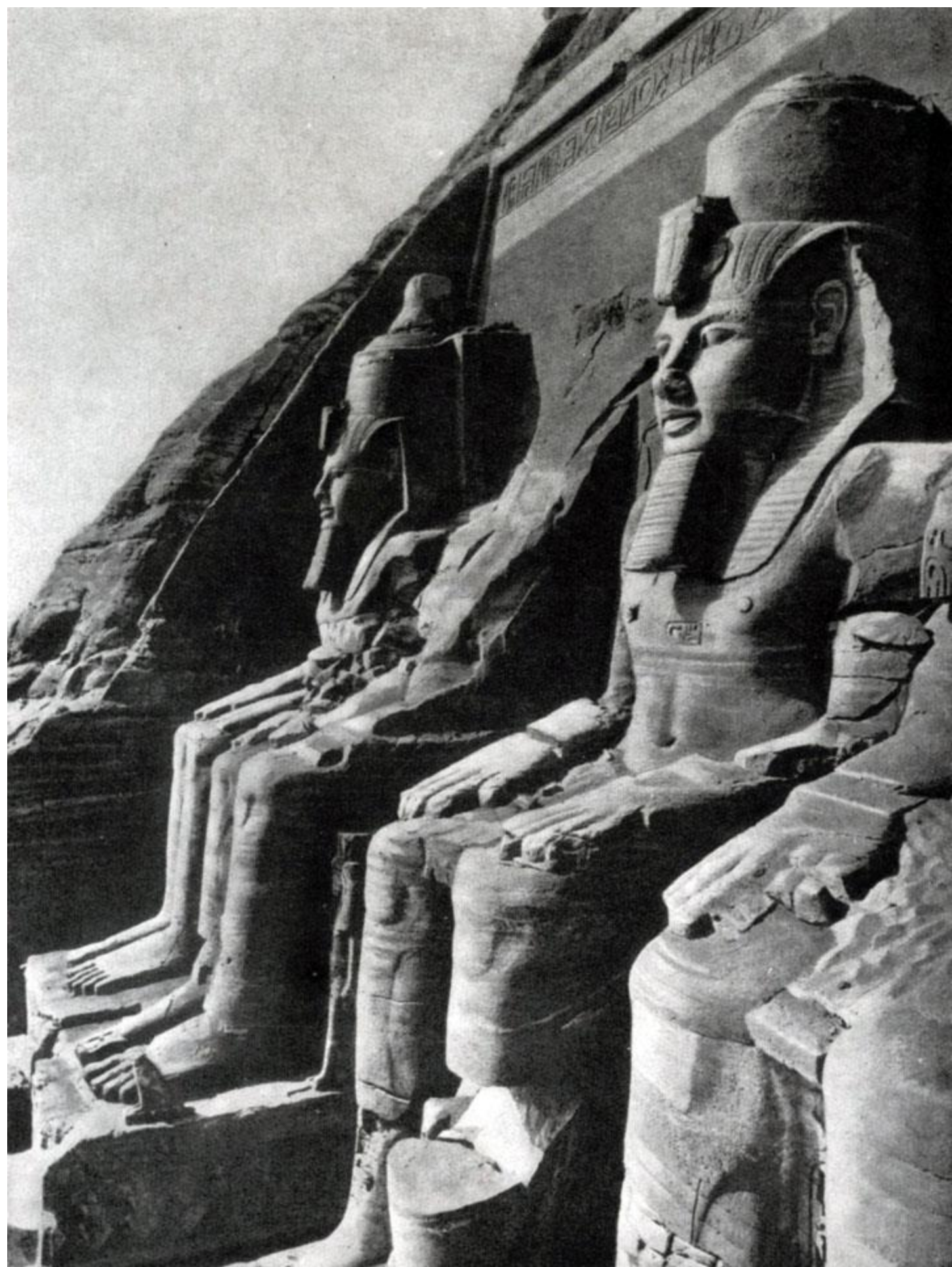
Таким образом, внутри фиванского искусства первой половины XIX династии существовали различные направления. Памятники, созданные в других областях страны, тем более не могли быть стилистически однородными.



92 а. Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле (Нубия). XIX династия.
Первая половина 13 в. до н. э.



92 6. Сети I перед богом Птахом. Рельеф из храма Сети I в Абидосе. XIX династия. 14 в. до н. э.



93. Колоссы Рамсеса II. Храм в Абу-Симбеле. См. 92а.

Следы строительной деятельности Рамсеса II сохранились по всему Египту. Среди его храмов за пределами Фив в первую очередь нужно назвать знаменитый храм, целиком вырубленный в скалах Абу-Симбела (нижняя Нубия) и являющийся вообще одним из наиболее выдающихся произведений египетского искусства. Следуя примеру своих предков, которые стремились закрепить покорение Нубии сооружением там не только крепостей, но и храмов, Рамсес II также построил в Нубии ряд святилищ. Однако храм в Абу-Симбеле превзошел все, когда-либо построенное здесь фараонами.

Все оформление храма было обусловлено одной идеей — всеми возможными средствами превознести могущество Рамсеса II. Начиная от масштабов святилища и кончая тематикой его декорировки, все было пронизано этой идеей, лучшим воплощением которой явился фасад храма. Он представляет собой как бы переднюю стену огромного пилона, шириной около 40 м и высотой около 30 м, перед которым возвышаются четыре гигантские сидящие фигуры Рамсеса II. Высеченные из скалы и достигающие свыше 20 м в высоту, эти исполины, превосходившие даже колоссы Мемнона, были издали видны всем плывшим по Нилу и производили незабываемое впечатление всеподавляющей мощи фараона. Образ Рамсеса вообще господствует в храме: над входом высечено скульптурное изображение иероглифов, составлявших его имя, в первом помещении святилища потолок поддерживают колонны с гигантскими статуями царя высотой около 10 м, стены залов покрыты изображениями его побед, и, наконец, в последнем помещении храма, его культовой молельне, среди четырех статуй богов, которым был посвящен храм, наравне со статуями Амона, Птаха и Ра-Горахте имеется и статуя самого Рамсеса.

Скульптуры и рельефы Абу-Симбела — дело рук фиванских мастеров. Это видно и по подписям некоторых из них под

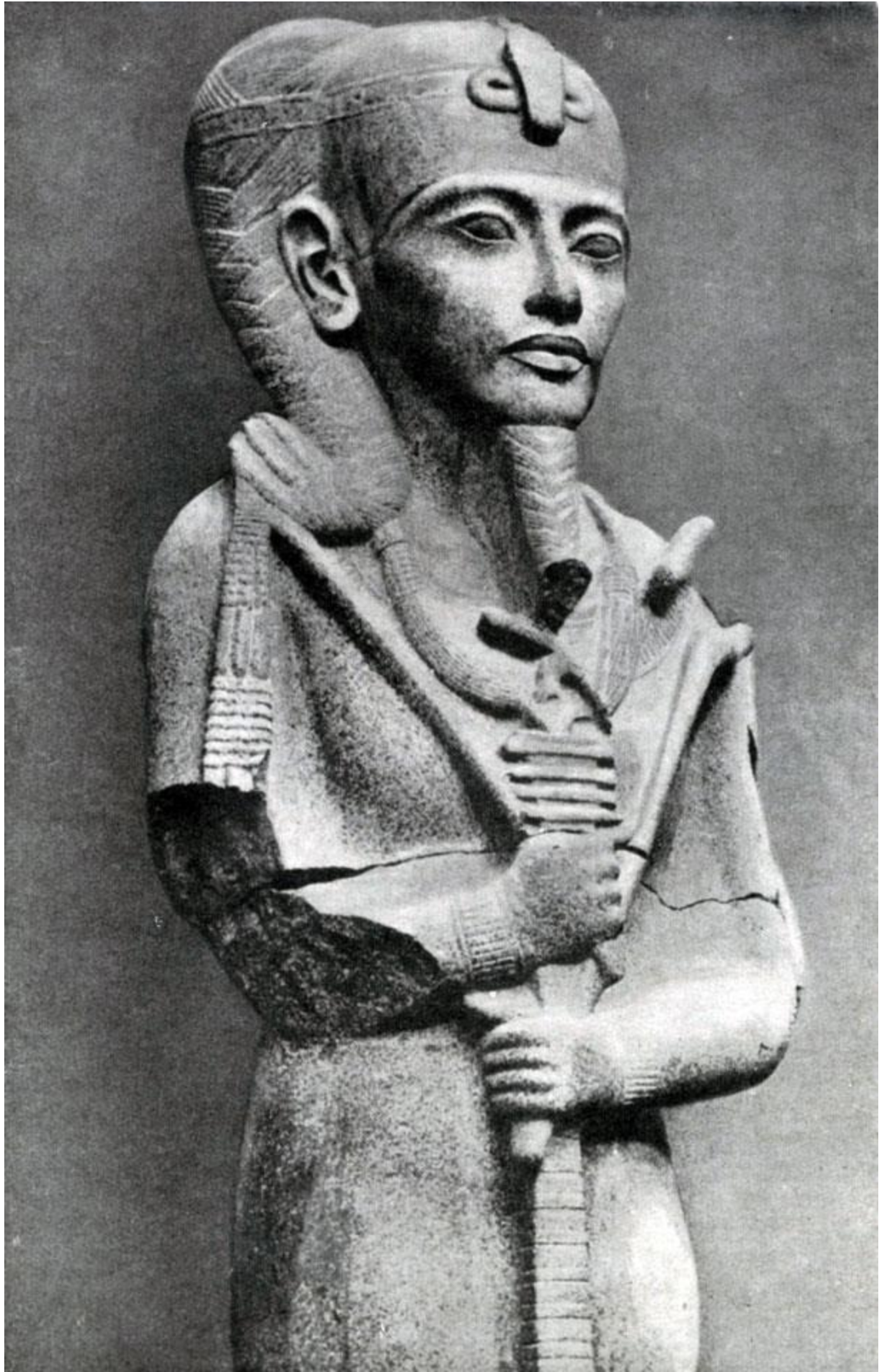
рельефами и по стилистической близости храма в Абу-Симбеле фиванским памятникам. Фивы вообще издавна посылали своих художников для сооружения и украшения нубийских храмов, и поэтому естественно, что именно фиванским скульпторам было поручено и оформление Абу-Симбела.

Фиванские мастера вообще широко привлекались Рамсесом II, как и его отцом, для работ по всей стране. Фиванский зодчий Май строил храм в Гелиополе, другой фиванец - Аменеминт - храм Птаха в Мемфисе. Фиванские же скульпторы были создателями и рельефов в храме Сети I в Абидосе. Но и деятельность северных художественных школ, особенно Мемфиса и Таниса, расширилась по сравнению с периодом XVIII династии.

Рамсес II превратил Танис в свою фактическую столицу; новая роль города — «Дома Рамсеса» — породила бурную строительную деятельность. Для перестройки старых храмов Таниса и сооружения новых требовалось огромное количество каменных плит, колонн, статуй, обелисков, и при этом так срочно, что изготовить все это заново было невозможно. По приказу царя наряду со спешными работами в каменоломнях были широко использованы и части древних зданий, снесенных как в самом Танисе, так и в ряде городов и некрополей северного Египта. Облик «Дома Рамсеса» вскоре настолько изменился, что о его красоте и богатстве стали слагать стихи: «Это прекрасная область, нет похожей на нее, и, подобно Фивам, сам Ра основал ее. Столица, приятная для жизни, поля ее полны всяким изобилием, и [она снабжается] пищей ежедневно. Ее пруды [полны рыб, а ее озера — птиц]. Ее поля зеленеют травами, и растительность — в полтора локтя. Плоды в садах подобны вкусу меда, закрома полны ячменем и полбой, и они поднимаются до неба...». Полностью воссоздать архитектуру Таниса времен Рамсеса II невозможно, так как здания, построенные им здесь, постигла та же участь, которой сам Рамсес подверг здания своих предшественников. Однако все же можно установить, что главной чертой стиля танисских храмов было стремление к гигантским масштабам и пышной монументальности.

Главный храм занимал территорию в 250 м длиной и в 80 м шириной. Перед первым пилоном стояли два обелиска высотой в 13,5 м. перед вторым - также два обелиска, но уже в 18 м высотой. Двор за вторым пилоном был вымощен плитами черного базальта; здесь стояли четыре обелиска, из которых два были высотой 14,5 м и два почти 17 м, и ряд крупных скульптур, в том числе четыре статуи Рамсеса II из красного песчаника высотой в 8 м. В гипостиле средний неф был выше других, но колонны во всех проходах имели пальмовидные капители и различались только величиной (11 м и 7 м).

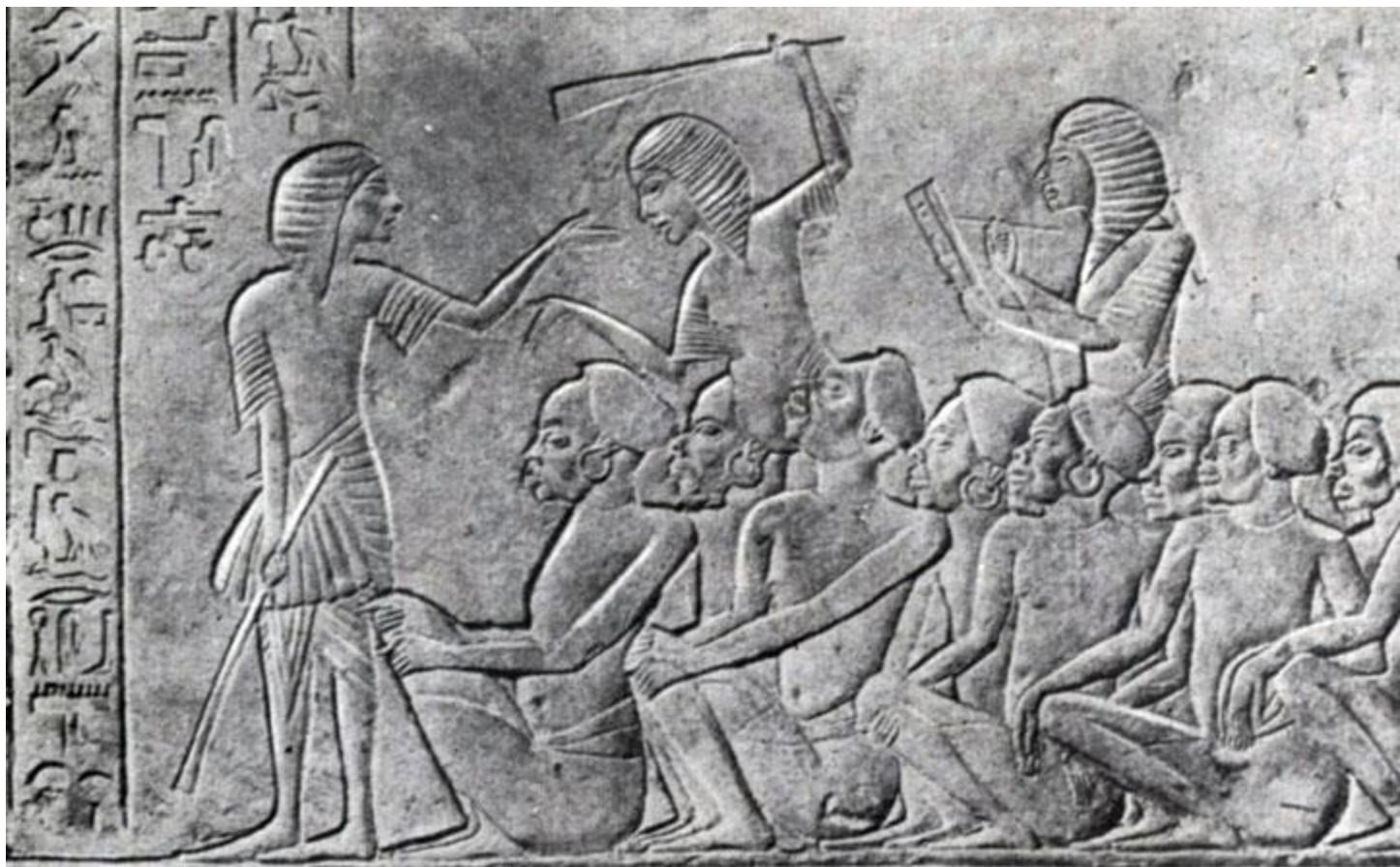
Скульптуры «Дома Рамсеса» резко отличаются от фиванских памятников. Для них характерны тяжелые пропорции массивных безжизненных тел с толстыми руками и ногами, огромными плоскими кистями и ступнями; мускулы отмечаются совершенно условно; лица статуй, широкие и плоские, никак не проработаны и так же безжизненны. Грубости работы соответствует общее неумение создать гармоничный памятник. Огромные солнечные диски на головах статуй давят их своей тяжестью, построение групп крайне архаично. Однако отличие всех этих скульптур, имевших, несомненно, одно происхождение, объединенных общим замыслом и манерой выполнения, отнюдь не ограничивается отсутствием в них высокого мастерства, присущего фиванским памятникам. Различие их глубже, потому что здесь иначе задуманы образы, полностью отвлеченные и лишенные каких-либо индивидуальных черт.



90. Статуя бога Хонсу с портретными чертами Тутанхамона из храма Хонсу в Карнаке. Гранит. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.



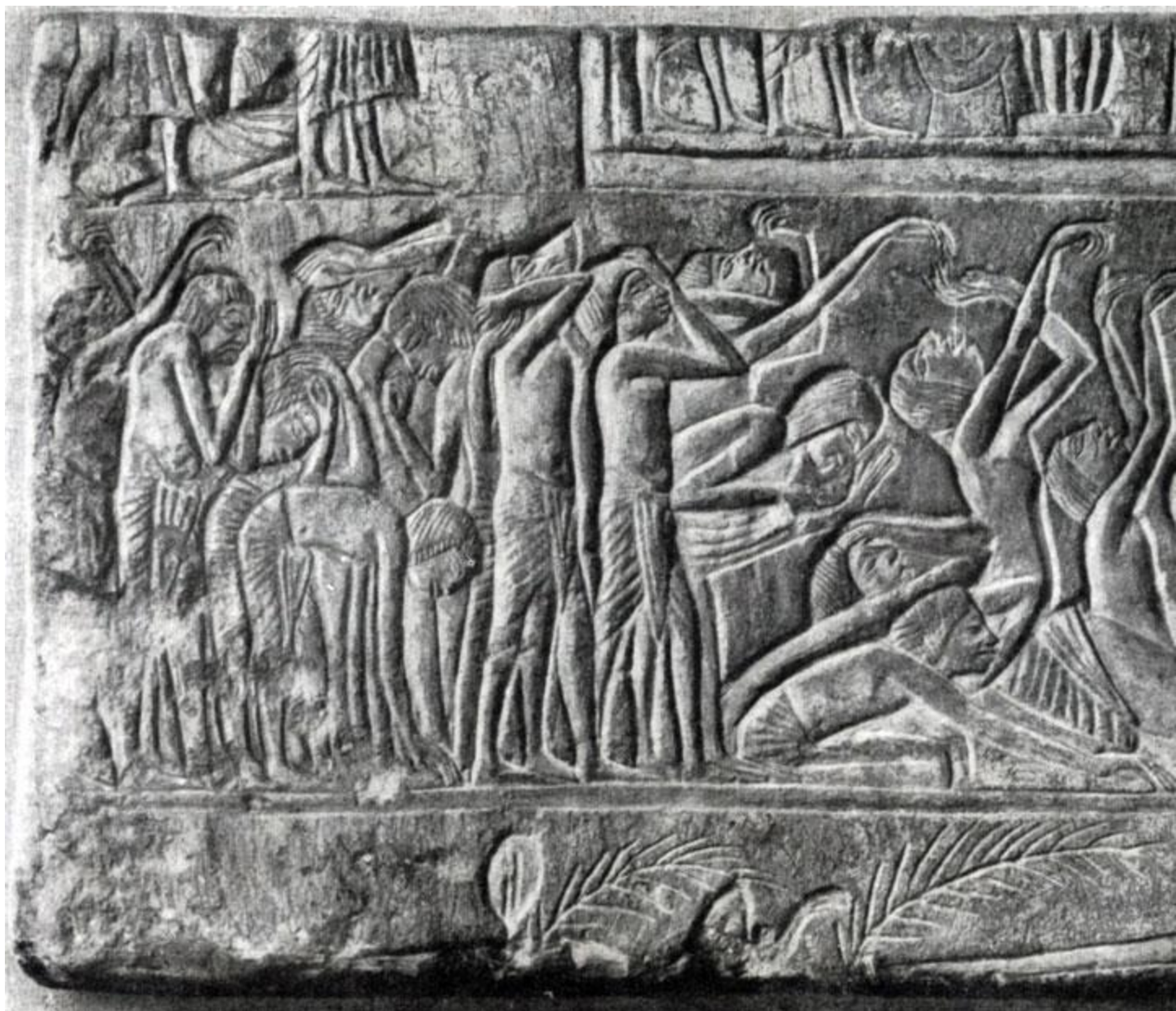
91 а. Золотая маска саркофага Тутанхамона из его гробницы близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир., Музей.



91 6. Пленные негры. Рельеф из гробницы Харемхеба в Мемфисе. Известняк. XIX династия. 14 в. до н. э. Болонья. Музей.

Подобный подход можно проследить еще во времена XVIII династии на памятниках, происходящих из Мемфиса, сравнение с которыми позволяет найти объяснение стилю скульптур Пер-Рамсеса. Реалистические искания художников Мемфиса и Таниса давно уже отошли в прошлое. Господство гиксосов отозвалось на севере гораздо тяжелее. Танис, бывший столицей этих завоевателей, при их изгнании подвергся разгрому, и для его возрождения долгое время не было поводов. При ведущей роли Фив ни экономическое, ни политическое положение Мемфиса также не могло усилиться, и за ним оставался главным образом авторитет древнего религиозного центра. «Слышат голос бога в Гелиополе, записывают его приказ в Мемфисе, а для исполнения посылают в Фивы», пели в своих гимнах фиванские жрецы,

подчеркивая различие политического значения трех главных городов Египта. В то время как в религии Фив сложился культ покровителя завоеваний, вооруженного боевым мечом «царя богов» Амона, а для литературы и искусства были столь характерны стремления ближе отразить жизнь, — в мемфисском религиозно-философском учении особенно развилась его отвлеченно-созерцательная сторона, а в мемфисском искусстве — идеализирующее направление. Даже то новое, что создавалось в Фивах, здесь воспринималось позже, причем мемфисские памятники, воспроизводя новые черты, продолжали сохранять налет неподвижности и плоскостности. Некоторое оживление было внесено Амарной. Такие произведения, как рельефы гробницы Харемхеба и Саккара (в том числе рельеф с пленными неграми), которые были созданы амарнскими мастерами, оставили свой след в мемфисском искусстве и вызвали интерес к реалистическим образцам, созданным в Фивах и Амарне, как это видно по известной группе рельефов с изображением плакальщиков.



97. Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. Известняк. XIX династия. 14 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Однако основные принципы мемфисского искусства не были затронуты этим реалистическим влиянием, и, когда перед ним встала задача оформления храмов Таниса, на памятниках последнего и проявилось характерное для Мемфиса отсутствие какого-либо стремления к конкретности образа. Мастера, создавшие скульптуры Пер-Рамсеса, пытались передать образ

могучего правителя страны неподвижностью преувеличенно массивного тела, бесстрашием лишенного индивидуальных, характерных черт лица. В поисках лучшего воплощения идеи несокрушимости власти Рамсеса II они обратились к памятникам строителей великих пирамид, но восприняли от них лишь некоторые внешние черты, что придало скульптурам Пер-Рамсеса налет архаизации, но не сообщило им подлинно впечатляющей силы.

На дальнейшем развитии египетского искусства конца Нового царства (вторая половина 13 в. - начало 11 в. до н.э.) тяжело сказались изменения в общем положении страны. Длительные войны, обогатившие рабовладельческую знать, привели к обеднению народных масс и к ослаблению экономики Египта. В то же время усложнилась внешняя обстановка — на историческом горизонте появились объединения племен, разгромивших Хеттское государство, захвативших азиатские владения Египта и подступивших к границам последнего. Усилились и нападения ливийцев. Уже сыну Рамсеса II пришлось отбивать натиск и «народов моря» и крупных сил ливийцев. Последовавшие в конце династии междоусобицы знати и восстание рабов привели к распаду государства и смене династии. Однако и вновь объединившим Египет фараонам новой XX династии после кратковременных успехов не удалось полностью подчинить себе прежние иноземные владения. Египет не мог уже так упрочить свое внутреннее положение, чтобы противостоять внешним угрозам. В результате утраты азиатских земель, а затем и Нубии прекратилось массовое поступление рабов, что привело к резкому усилению эксплуатации народных масс внутри страны. Фараоны в возросшей борьбе со стремившейся к самостоятельности номовой знатью пытались опереться на жречество, жертвуя в храмы земли, рабов и иные дары. Однако близость интересов номовой знати и храмов привела к подчинению последних номархам, в Фивах же власть оказалась в руках верховного жреца Амона, звание которого стало наследственным. Около 1050 г. произошло разделение Египта на две части — северную, под управлением номархов Таниса, и южную со столицей в Фивах.



*96. Охота Рамсеса III. Рельеф пилона храма Рамсеса III в
Мединет-Абу близ Фив. XX династия. 12 в. до н. э.*

Создавшаяся историческая обстановка пагубно отразилась на развитии искусства. Крупное строительство прекратилось

после смерти второго фараона XX династии, Рамсеса III, при котором все же был еще построен храм Хонсу в Карнаке и монументальный заупокойный храм с дворцом в Мединет-Абу, на западе Фив. Среди рельефов этого храма особо следует отметить знаменитую, полную стремительного движения сцену охоты на диких быков, отмеченную еще явным наследием амарнского реализма. В дальнейшем же в течение долгих лет не было никаких крупных построек. Даже гробницы царей резко уменьшились в размерах. Господство жречества привело к еще большему усилению идеализации в фиванском искусстве. Росписи гробниц стали совершенно стандартными, господствующее место окончательно заняла религиозная тематика. Ослабление экономики привело к ухудшению положения художников; известен ряд забастовок мастеров некрополя, не получавших положенного им снабжения из опустевшей казны. Часть работников некрополя была вынуждена добывать себе средства для существования участием в грабежах царских гробниц. Постепенно уменьшается персонал художественных мастерских, снижается профессиональный уровень памятников. Все чаще встречаются теперь статуи грубой работы, небрежно сделанные росписи.

Искусство позднего времени (11 в - 332 г. до н.э.)

Войны, которые вели фараоны Нового царства, помогая обогащению царей, храмов и верхушки рабовладельцев, истощали Египет и задерживали развитие его производительных сил. В течение первого тысячелетия до н.э. происходили восстания эксплуатируемого населения наряду с непрерывной борьбой различных групп внутри господствующего класса рабовладельцев. Начиная с 11 в. до н.э. Египетское государство утратило свою мощь и распалось на ряд отдельных царств, временами объединявшихся в единое, но недолговечное государство.



98 а. Статуя Рамсеса II. Фрагмент. 13 в. до н. э. Каир. Музей.



98 б. Статуя писца Хапи из Карнака. Красный песчаник. XIX
династия. 13 в. до н. э. Каир. Музей.

В течение 11 и половины 10 в. до н.э. севером Египта правили фараоны так называемой XXI династии, сохранившие своей столицей Танис и находившиеся в родстве с фиванскими жрецами Амона, управлявшими югом страны. В середине 10 в. произошло объединение Египта под властью ливийской (XXII) династии. В конце 8 в. Египет был покорен нубийским царем Пианхи. Освободившаяся от власти Египта еще в конце Нового царства Нубия образовала сильное государство, культура которого сложилась под значительным воздействием египетской культуры. Однако владычество эфиопов в Египте было непродолжительным, так как последнему угрожал новый, сильнейший завоеватель — Ассирия. Объединив в начале 7 в. до н.э. всю Переднюю Азию, ассирийцы в 671 г. покорили и Египет. Борьбу против Ассирии возглавили правители западной Дельты, которые в союзе с греческими городами, Малой Азией и Лидией изгнали ассирийцев, объединив под своей властью весь Египет и образовав XXVI династию со столицей в Саисе.

Египетское искусство 11 - 8 вв. до н.э. представляло сложную картину, еще в должной мере не изученную вследствие недостаточного количества дошедших памятников. Во времена длительных распадов государства не велось никакого крупного строительства. Последнее возобновлялось лишь в недолгие периоды укрепления страны при ее объединениях. Именно в такие периоды (при ливийском фараоне Шешонке и при эфиопском фараоне Тахарке) были произведены последние крупные дополнения Карнака — строительство еще одного двора с портиками и гигантским пилоном высотой в 43,5 м шириной в 113 м и толщиной в 15 м. Проход посередине двора был оформлен в виде монументальной колоннады с капителями в форме открытых цветов папируса. Превосходя по масштабам предшествующие аналогичные сооружения Карнака, эти памятники не внесли, однако, чего-либо нового в египетскую архитектуру. Не добавили ничего существенного в ее развитие и царские гробницы рассматриваемого периода. Правившие в Танисе фараоны XXI династии, как и цари-ливийцы, были погребены в Танисе. Найденные там недавно их гробницы представляют

собой небольшие склепы, устроенные рядом с храмом прямо в песке и сложенные из каменных плит. Фараоны-эфиопы хоронились в столице Нубии, Напате; их гробницы имели форму небольших построенных из кирпича пирамид, отличающихся от египетских более крутым профилем.

В течение 11 - 8 вв. основными художественными центрами оставались Фивы и Танис. Официальное фиванское искусство продолжало традиции конца Нового царства, не давая чего-либо нового. Более интересны росписи на саркофагах жрецов Амона, отличающиеся небывалой еще для саркофагов яркостью красок, и изящные рисунки на заупокойных папирусах.

Нарядностью и изяществом отличаются и произведения художественного ремесла (ювелирные изделия, заупокойный кожаный катафалк царицы Истемхеб с цветными кожными аппликациями, резьба по кости). Последние раскопки в Танисе показали, что и там продолжало процветать художественное ремесло: золотые и серебряные царские гробы и великолепные портретные маски, ожерелья, перстни, браслеты с инкрустациями, нагрудные украшения с подвесками в виде цветов лотоса являются убедительным свидетельством неослабевшего мастерства ювелиров.

Скульптуре 11 - 9 вв. также было свойственно стремление создать внешне нарядные памятники. В этом отношении очень характерны бронзовые статуэтки, получившие широкое распространение взамен дорогостоящих каменных статуй. Покрытые чеканными узорами и инкрустациями из золота, такие произведения достигали иногда высокого качества выполнения, как это видно по статуэтке ливийской царицы Каромамы.



100. Царица Каромама. Бронзовая статуэтка с золотыми и медными вставками. XXII династия. Около 860 г. до н. э. Париж. Лувр.

Во время правления эфиопской династии в художественной жизни Фив началось некоторое оживление. До нас дошли скульптурные портреты фараона Тахарки (один из них — в Эрмитаже) и Эфиопских царевен (например, в Музее изобразительных искусств имени Пушкина), занимавших теперь ставшее наследственным в царском доме место верховной жрицы Амона в Фивах. Эти скульптуры, традиционные по своим одеяниям и позам, все же явно отличаются от предшествующих им памятников более живой передачей портретных черт, а также хорошо схваченными этническими особенностями.



99 а. Голова статуи Монтуэмхета. Гранит. XXV династия. Около 670 г. до н. э. Каир. Музей.

Реалистический портрет вновь приобрел большую глубину в статуях частных лиц, как это видно по статуе Монтуэмхета, градоначальника Фив при Тахарке, где внимательно

проработано все лицо, переданы морщины на щеках и тяжелые припухшие веки пожилого человека.

Монтуэмхет жил в тяжелое для Египта время. При нем произошло завоевание страны Ассирией и разгром Фив. Монтуэмхету пришлось производить реставрацию основных храмов, откуда, по его словам, исчезли даже украшенные золотом двери. В эти годы, когда Египет, и так уже давно управлявшийся иноземными царями, подвергся нашествию еще более сильного врага, такие люди, как Монтуэмхет, вспоминали былое величие своей страны и обращались к далекому прошлому, казавшемуся им верхом этого величия, — ко временам строителей пирамид. Рельефы гробницы Монтуэмхета в Фивах воспроизводят рельефы масштаба Древнего царства.

Стремление идеализировать историю своей родины еще более усилилось в последующие годы, когда Египет, объединенный под властью победителя Ассирии, саисского фараона Псамтика I, вновь стал независимым государством. Саис-ский период в истории Египта был временем относительного расцвета. После объединения страны появилась возможность упорядочить оросительную систему. Саисские фараоны уделяли большое внимание увеличению торговых связей и развитию ремесел. Большое количество египетских изделий вывозилось за пределы страны.

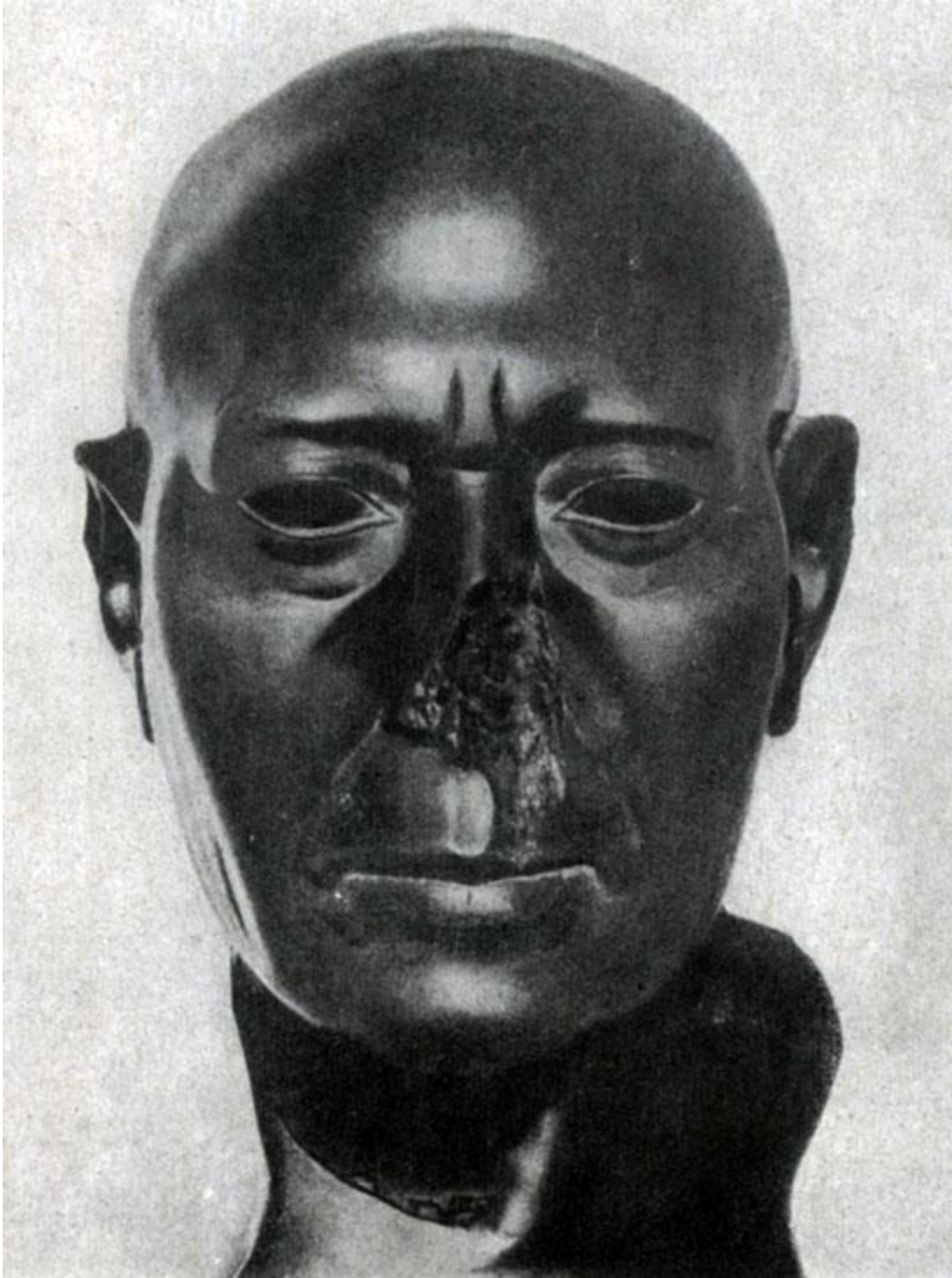
Развернувшееся вновь строительство было сосредоточено преимущественно в новой столице, Саисе, где был, невидимому, заново сооружен большой храм главной богине Саиса — Нейт, в котором устраивались теперь и царские погребения. Но эти постройки не сохранились, и лишь у греческого историка Геродота можно прочесть о пальмовидных колоннадах храма Нейт и стоящих там колоссальных статуях фараонов. О масштабах и высоком качестве убранства этого храма свидетельствует уцелевший гигантский наос из цельного куска гранита высотой около 25м и весом в 300 тонн, с великолепно отполированной поверхностью.

Гробницы знати саисского времени сохранились в разных частях Египта, соответственно различна и их форма. Гробницы крупнейших фиванских вельмож состояли из ряда вырубленных в скале помещений, включая даже колонные залы. Снаружи к такой усыпальнице пристраивался обнесенный кирпичными расписанными стенами дворик с пилоном. Стены иногда были украшены так же, как стены зданий Древнего царства, что было одним из проявлений общего стремления к подражанию образцам древнего искусства, которое стало отличительной особенностью саисского времени. Эта архаизация не ограничивалась областью искусства, она была и в литературе и в религии и, несомненно, вызывалась причинами политического характера: саисские фараоны, пытаясь возродить древние традиции, тем самым подчеркивали свое намерение создать столь же независимое и могущественное государство, каким был Египет при строителях пирамид. Этому в известной степени способствовало и то, что центр политической жизни вновь оказался на севере. Внимание к прошлому проявлялось самыми различными способами. В администрации вновь создаются давно исчезнувшие должности. Восстанавливаются культы древних царей, реставрируются их храмы. Особенно отчетливо заметны эти тенденции в искусстве. Гробницы знати на севере, в Саккара, воспроизводят форму мастаба с глубокими, в 25 м шахтами, на дне которых из каменных плит выкладывались камеры в форме саркофагов Древнего царства, со сводчатым потолком, иногда очень сложной конструкции. Возможно, что и пальмовидная форма колонн храма Нейт была выбрана также с целью воспроизвести древние колонные залы.

В круглой скульптуре и рельефе также появились архаизирующие черты. Иногда точно копировались рельефы целых мастаба, статуи повторяли внешние признаки древних скульптур. Однако саисское искусство не стало копией прошлого. Саисские мастера, несмотря на общую идеализацию и холодную изысканность образов, безукоризненно владея камнем и в совершенстве обрабатывая его поверхность, умели мягко передавать тело, изображать его с плавно

перетекающими линиями и прекрасно проработанными мускулами. Все это отличало их работы от статуй Древнего царства с их тугими мускулами и резкими линиями, статуй, стоящих в начале сложного пути египетского искусства, когда только что была одержана победа мастера над камнем и скульптор удовлетворялся воссозданием лишь самого главного.

Отсутствие достаточного количества документированных памятников не позволяет восстановить развитие саисского искусства во всем его оригинальном и сложном разнообразии, которое не подлежит сомнению. Все же можно выделить группу произведений официального искусства — статуи царей и ряд статуй знати и жрецов, отличающиеся превосходной отделкой, но идеализирующие и холодные, с условной улыбкой на невыразительных лицах. К ним примыкают и бронзовые статуэтки божеств с таким же высоким качеством отделки, иногда украшенные инкрустациями из золота и других металлов. Но рядом с ними были памятники совершенно другого порядка, с явным интересом к передаче конкретной действительности, с острой реалистической характеристикой образа.



*99 6. Голова жреца из Мемфиса. Зеленый шифер. 5 в. до н. э.
Берлин.*

Саисское искусство имело существенное значение для последующего развития египетского искусства, которое еще далеко не исчерпало себя. Несмотря на тяжелые последствия

персидского завоевания (525 г. до н.э.), в недолгий период борьбы Египта за независимость (5 в. до н.э.) египетские художники создали еще ряд прекрасных памятников, продолжая оба направления саисского искусства. Лучшим образцом реалистического портрета этого времени является известная голова жреца из зеленого камня, замечательная резко подчеркнутой характеристикой властного и сурового человеческого лица в духе портретов Среднего царства. После вторичного завоевания персами, а затем греко-македонцами в 332 г. до н.э. Египет, сохранив политическую самостоятельность под управлением эллинистической династии Птолемеев, нашел силы для нового подъема искусства, — правда, повторявшего старые образцы в форме очень сухой и утонченно-манерной. В это время были построены храмы в Эдфу, Эсне, Дендера, на острове Филэ (см.рисунок). Однако памятники этого периода целесообразнее рассматривать в контексте эллинистического искусства.



Дворцы в Ахетатоне. Реконструкция.

Значение искусства Древнего Египта для истории искусства других народов очень велико, как велико значение всего культурного наследия, оставленного египетским народом. Он создал богатейшую литературу, в которой впервые в истории возникли сказка, повесть, любовная лирика, - литературу, оказавшую бесспорное воздействие на литературу греко-римскую, древнеевропейскую и арабскую. Египетская наука с ее достижениями в области астрономии (календарь, знаки зодиака), математики (начатки геометрии, измерение объема полушария), медицины (установление роли кровеносной системы и даже мозга в организме человека), географии, истории — заслуженно пользовалась высоким авторитетом в античном мире и имела весьма большое значение для развития античной философии и античной науки, а позже, через посредство арабов — и для средневековой науки.



101 а. Молитва у источника. Рисунок на папирусе певицы Амона Херубен. 10 в. до н. э. Каир. Музей.



101 б. Цапля. Рельефная форма для изготовления амулетов. Известняк. Париж. Лувр.

Египет сделал большой вклад в сокровищницу искусства Древнего мира и всего мирового искусства в целом. Приезжая в Египет, творцы молодого еще тогда греческого искусства видели грандиозные древние храмы с разнообразными типами

колонн, с портиками и базиликальным построением залов, с давно сложившимся гармоническим сочетанием архитектуры, круглой скульптуры и рельефа; видели яркую и красочную стенную живопись, замечательные статуи, богатейшие изделия художественного ремесла, высокое мастерство обработки материала — камня, металла, стекла. Естественно, что ранние ступени сложения греческого искусства отразили некоторое воздействие египетского искусства, пока Греция не превзошла Египет в своем реалистическом развитии.

Эгейское искусство

Н.Бритова

В развитии культуры народов, живших у Средиземного моря, большую роль сыграла эгейская культура. Она развивалась на островах и берегах Эгейского моря, в восточной части Средиземноморья, в течение почти двух тысяч лет, с 3000 до 1200 г. до н.э. одновременно с искусством Египта и Двуречья. Центром эгейской культуры был остров Крит. Она захватывала также Кикладские острова, Пелопоннес, где находились города Микены, Пилос и Тиринф, и западное побережье Малой Азии, в северной части которого находилась Троя. Эгейскую культуру называют также крито-микенской.

Об Эгейском мире сохранилась память в легендах и мифах Древней Греции, а сказания о древней Трое — в эпосе Гомера. Никто не сомневался в легендарном характере сведений о догреческих обитателях греческой земли, пока во второй половине 19 в. немецкий археолог Генрих Шлиман не раскопал на Гиссарлыкском холме реальные остатки гомеровской Трои, хотя он и не сумел разобраться, какой из раскопанных им культурных слоев относился ко временам, описанным в «Илиаде».

Вслед за тем в 70-х и 80-х гг. 19 в. в результате раскопок Г. Шлимана и В. Дёрпфельда на Пелопоннесском полуострове была открыта микенская культура. В начале 20 в. английский археолог А. Эванс сделал свои поразительные открытия на

Крите. Причудливый и странный мир, давно забытый человечеством, неожиданно возник перед глазами людей 20 в. Изучая раскрытые им художественные сокровища Кносского дворца, а также раскопанных другими археологами древних критских городов Гурнии и Феста, Эванс первым стал рассматривать культуру Крита в сопоставлении и в связи с культурами Египта и других стран Древнего Востока. Он предложил и периодизацию эгейской культуры, в достаточной мере условную, так как она была основана на последовательной смене форм критской керамики, но до сих пор общепринятую. Эванс разделил историю Эгейского мира на три больших периода и каждый из них в свою очередь на три субпериода; он назвал их минойскими по имени легендарного царя Крита — Миноса. Эгейская письменность до сих пор полностью не расшифрована, что в значительной мере затрудняет изучение эгейской культуры. Но здесь большую помощь оказывает сопоставление археологических находок и соответствующих упоминаний в древнегреческих литературных произведениях, а также сведений, найденных в египетских и переднеазиатских текстах.

Начало культуры на Крите восходит к неолиту. К предистории эгейской культуры относятся и раскопанные еще Шлиманом в 1871 г. наиболее древние «догомеровские» города из двенадцати последовательно существовавших на Гиссарлыкском холме городов, так называемые первая и вторая Троя, датируемые 3 тысячелетием до н.э. В своем развитии эгейская культура дошла до сложения раннерабовладельческого общества. Быстрее всего это развитие шло на Крите.

Местоположение Крита в центре восточной части Средиземного моря создавало исключительно благоприятные условия для развития торговли и мореходства. В те времена Крит был плодородным, покрытым обильными лесами и густо населенным островом, его гавани были хорошо защищены от бурь. Уже в раннеминойский период (3 тысячелетие до н.э.) критские корабли проникали на Мелос, Феру, Делос и другие острова Эгейского моря.

Около 2000 г. до н.э. на Крите были возведены первые дворцы военных вождей. Некоторые из них, как первый Кносский дворец и дворец в Маллии, были хорошо укреплены стенами и башнями, другие, как дворец в Фесте, стоявший на крутом холме, не имели укреплений.

Около середины 18 в. до н.э. на Крите произошла какая-то катастрофа, характер которой до сих пор не ясен. Некоторые исследователи объясняют ее сильным землетрясением, другие — военным нашествием, подобным нашествию гиксосов в Египте, третьи считают причиной катастрофы какое-то крупное социальное потрясение. Но эгейская культура не была уничтожена; напротив, с начала 17 в. до н.э. начался новый ее расцвет, сопровождавшийся расцветом искусства. Наступил период могущества Крита, сильной морской державы, получившей господство в восточной части Средиземного моря.

Во время этого расцвета (по Эвансу - в конце среднеминойского периода и начале позднеминойского) искусство Крита создавало многочисленные произведения высокого художественного достоинства: необычайно своеобразную архитектуру, очень динамическую, исполненную живописными и световыми эффектами; декоративную живопись, яркую и красочную, поражающую смелостью рисунка и разнообразием сюжетов, а иногда и реалистической наблюдательностью; керамику, украшенную с исключительным богатством фантазии; изощренно нарядную мелкую пластику и резные камни. Искусство Крита, расцвет которого совпадает с утверждением и высоким подъемом Нового царства в Египте, в целом близко к искусству стран Древнего Востока; однако в нем нет монументальности, нет строгого, спокойного ритма и симметрии.

Раскопки на Крите дали прежде всего много остатков архитектуры. Наиболее значительным архитектурным памятником Древнего Крита является Кносский дворец. Это огромный архитектурный комплекс, создававшийся в течение нескольких столетий, испытавший несколько землетрясений и

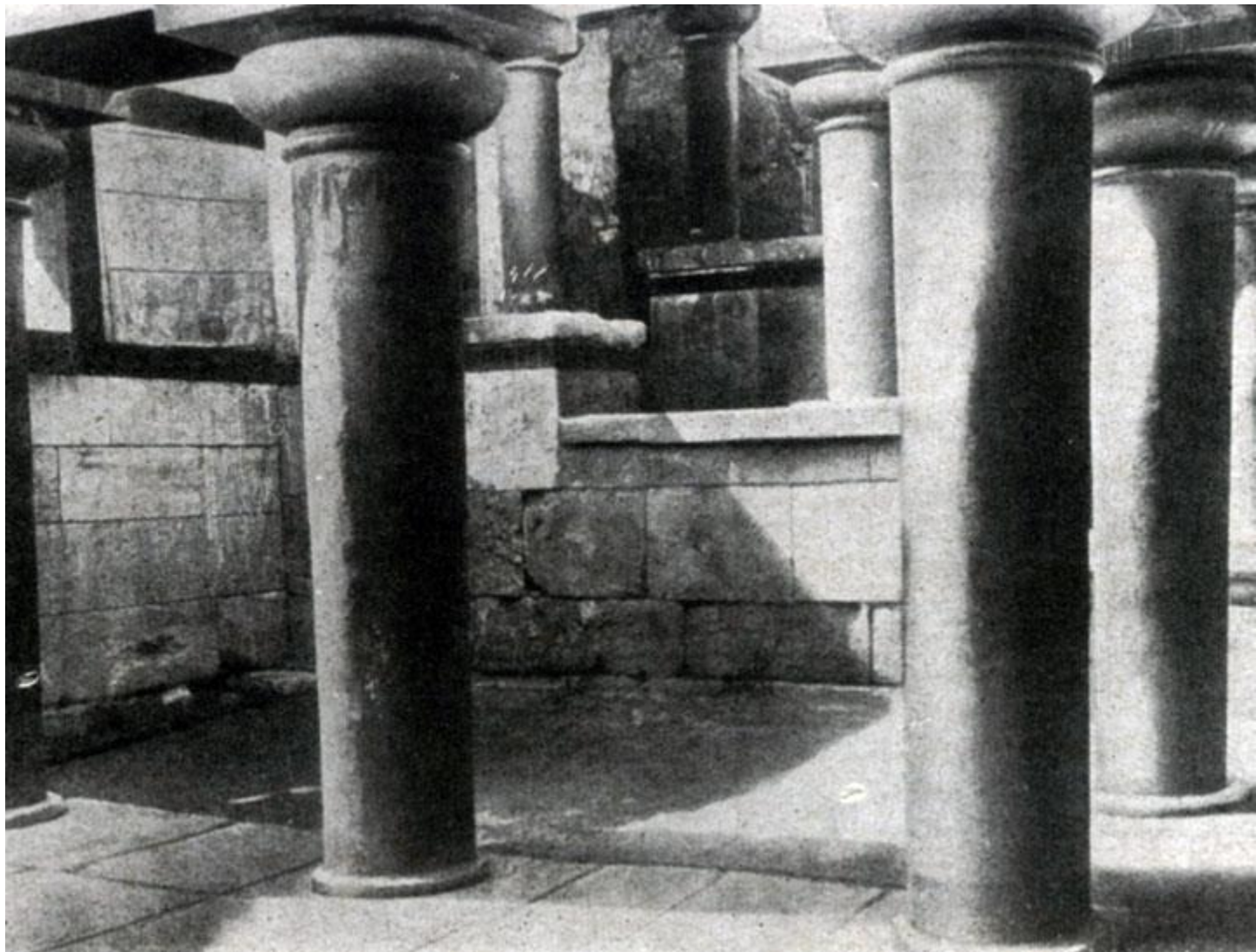
других катастроф, разрушавшийся и вновь восстававший из развалин. Размеры дворца, его запутанный план и великолепное внутреннее убранство производили на окрестные народы огромное впечатление, и упоминания о нем приняла впоследствии легендарная форма. Греческие мифы о загадочном Лабиринте и о его хозяине, человеко-быке Минотавре, были связаны с Кносским дворцом. Еще в самом конце 19 в. этот дворец считался вымыслом народной фантазии; никто тогда не думал, что он будет найден на самом деле.

ЭГЕЙСКИЙ МИР



Эгейский мир.

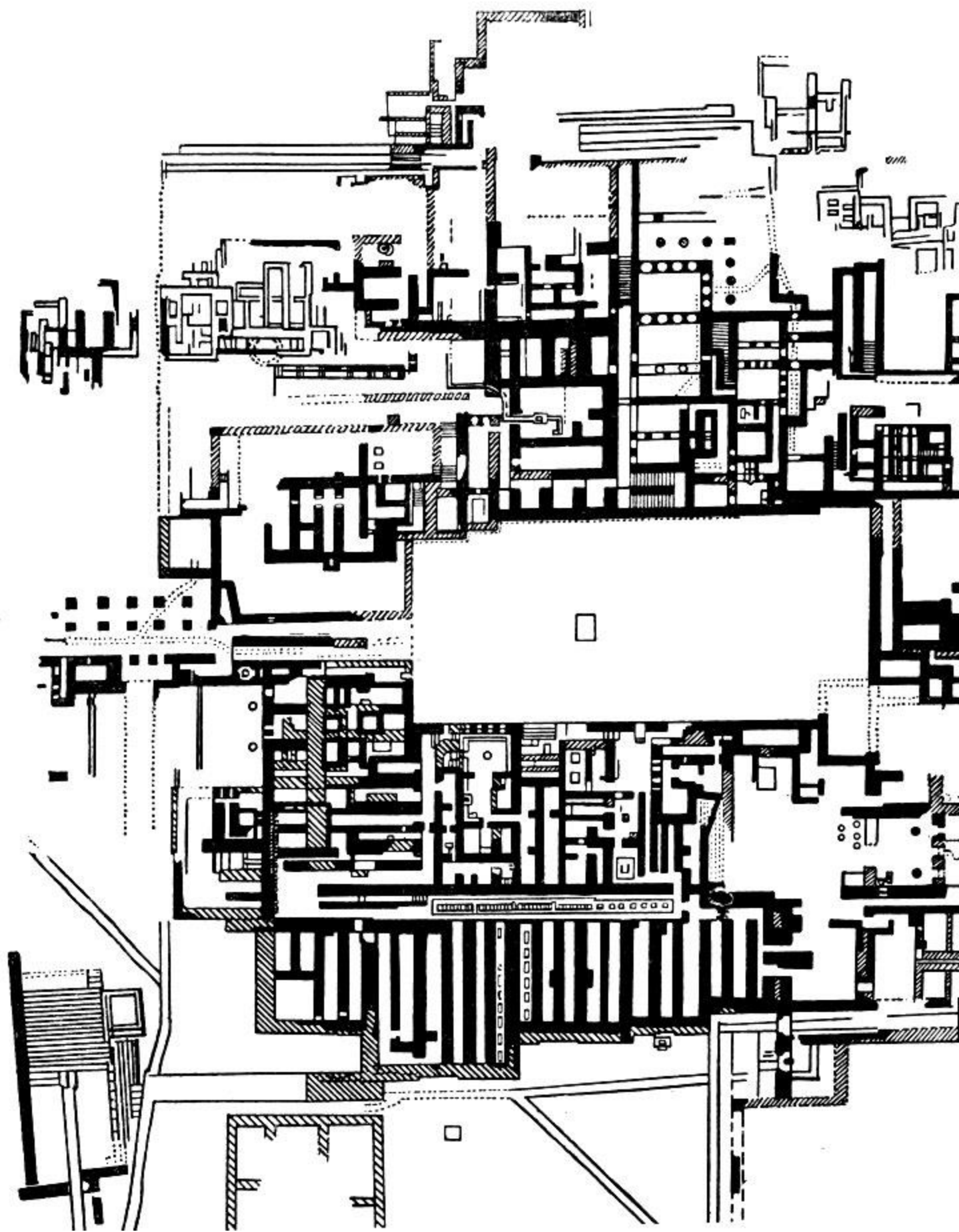
Первые постройки в Кноссе возникли, как уже говорилось, около 2000 г. до н.э. Весь дворцовый комплекс сложился окончательно около 1600 г. до н.э. когда он занимал наибольшую территорию. Но и после этого продолжались различные достройки и перестройки.



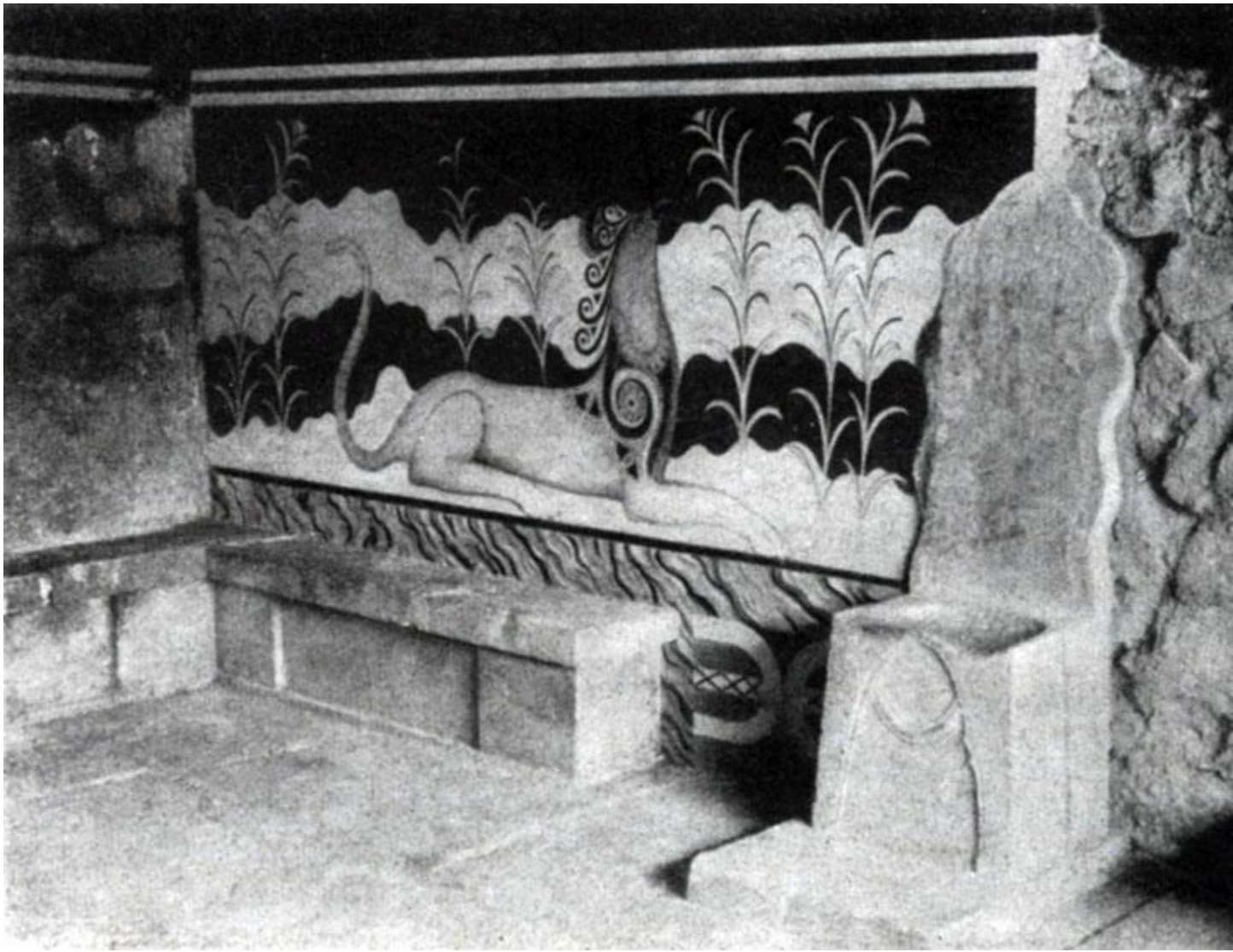
*102 а. Кносский дворец на Крите. Лестница и световой колодец.
16 в. до н. э.*

В период расцвета критяне чувствовали себя в полной безопасности от нападения с моря и поэтому уже не строили крепостных стен вокруг города и дворца. Центральное место в Кносском дворце занимал большой (52,5 м в длину)

прямоугольный двор; со всех сторон к нему примыкали построенные в разное время дворцовые помещения, большей частью прямоугольные; часть из них была расположена на уровне центрального двора, часть — ниже его, некоторые — выше на один или два этажа, в крайне запутанном чередовании. Во дворце было несколько входов; к четырем из них вели широкие лестницы. Расположение помещений на разных уровнях вызывало необходимость множества лестниц и пандусов. Воздух и свет поступали через многочисленные световые колодцы. Освещение помещений, таким образом, не было равномерным. Разнообразие освещения, так же как и размещение комнат на разных уровнях, способствовало живописности общего впечатления. Очень большую роль играли здесь и стенные росписи, отличающиеся исключительной декоративностью; контрастность цветовых сопоставлений этих росписей свидетельствует об учете художниками их освещения рассеянным или слабым светом.



План Кносского дворца.



*102 6. Кносский дворец на Крите. Тронный зал. 16 в. до н. э.
Реставрирован.*

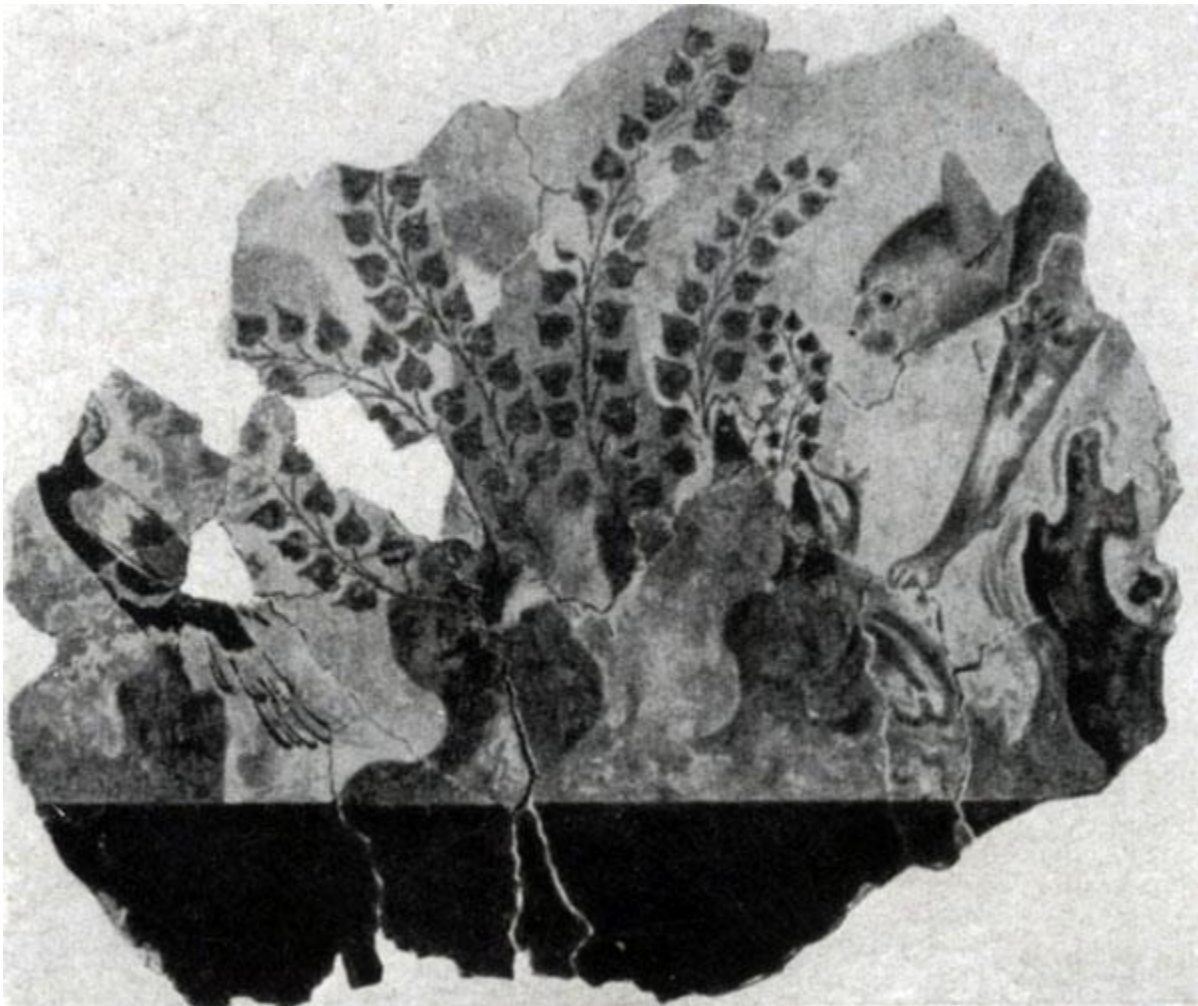
Тщательное изучение развалин дворца дало возможность со значительной долей достоверности установить назначение сохранившихся помещений, из которых лишь немногие были больших размеров, — преобладали небольшие, уютные комнаты. Юго-восточная часть дворца была занята жилыми помещениями; здесь находились комнаты «царицы» (существование которой предполагает Эванс), ванна,

бассейны для омовений; в восточной и северо-восточной части дворца размещались дворцовые мастерские, в которых работали ремесленники, а также кладовые и сокровищницы. В центре западной части дворца Эванс определяет ряд помещений «царя», в том числе «тронный зал», где совершались, вероятно, культовые действия с участием царя-жреца; он был расписан фресками с грифонами, лежащими среди лилий (15 в. до н.э.). Дальше к западу находились многочисленные узкие и длинные склады и кладовые, а между помещениями царя и центральным двором были расположены культовые помещения и храмовые сокровищницы. В северозападной части дворца имелось специальное место для культовых театральных представлений: площадка, ограниченная с двух сторон ступенями для зрителей. Стены дворца были сложены из сырцового кирпича с применением деревянного каркаса, бутовой кладки и облицовки нижней части стен большими каменными плитами; кроме известняка широко использовались гипсовые блоки. Одной из самых своеобразных особенностей эгейской архитектуры были расширяющиеся кверху деревянные колонны с базой из камня или гипса и широкой каменной капителью (наряду с такими колоннами существовали и прямые или суживающиеся кверху). Стены комнат покрывались штукатуркой и расписывались. Наружные стены Кносского дворца были вплотную обстроены небольшими домами горожан, двух- или трехэтажными, с плоскими крышами, как видно на найденных в Кноссе фаянсовых табличках с изображением домов.

Праздничная, приподнятая декоративность составляет наиболее характерную черту изобразительных искусств Крита. Пестрой и многоцветной декоративной живописью по сырой штукатурке, то есть фресками, были покрыты стены дворцов, общественных зданий и богатых домов. Фрески располагались на стенах в виде фризов или панелей. Образное и смысловое содержание критских стенных росписей явно связано с религиозно-мифологическими представлениями. Но истолкование отдельных сцен и образов очень затруднено тем, что мы не знаем ни религии, ни мифологии критян и можем строить о них лишь более или менее вероятные догадки на

основании расшифрованных текстов и сохранившихся произведений искусства, а также сравнений с религией и мифологией различных народов Древнего Востока.

Наиболее ранней фреской в Кносском дворце считается так называемый «Собиратель шафрана» (возможно, 18 или 17 в. до н.э.) - наклонившаяся человеческая фигура (а возможно, и не человек, а обезьяна) посреди крупных цветов крокуса или шафрана. Непропорциональная, данная плоским силуэтом фигура окрашена голубовато-зеленой краской; белые распустившиеся цветы, растущие на очерченных извилистым криволинейным контуром «горках», ярко выделяются на красном фоне.



104 б. Кошка, подкрадывающаяся к фазану. Фреска из Агия Триады. Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклеийон. Музей.

Не следует, однако, думать, что вся живопись Крита имела такой условный характер, хотя некоторые особенности ранней живописи повторялись постоянно и в дальнейшем. В противоположность «Собирателю шафрана» очень большой реалистической наблюдательностью и при этом особенной красочной тонкостью обладают фрески конца среднеминойского периода (то есть конца 17 — начала 16 в. до н.э.) из Агия Триады с изображениями растений и животных. В сохранившемся фрагменте фрески с кошкой, охотящейся в зарослях за фазаном, художник хорошо нашел и гибкую, осторожную поступь кошки и спокойствие не замечающего опасности фазана с замечательным декоративным изяществом и в то же время верностью натуре переданы ветви и листья различных растений в других фрагментах этих фресок. Непосредственная свежесть восприятия природы отличает и фреску «Синие дельфины и цветные рыбы» на голубом фоне моря, на стене одного из «помещений царицы» в Кноссе.

Живописность и декоративность, так же как свобода и смелость критской живописи в конце среднеминойского периода, нашли свое выражение и в фресках, более или менее конкретно изображающих жизнь обитателей Крита. В так называемой Старой башне Кносского дворца найдены фрагменты фрески, где очень бегло, но достаточно наглядно изображена пестрая толпа людей, собравшаяся перед храмом, около которого сидят нарядно одетые женщины, может быть, жрицы, невидимому, оживленно разговаривающие. Женщины эти одеты в платья с широкими юбками, стянутыми в талии, с открытой грудью и пышными рукавами, на тщательно причесанных волосах — диадемы и ожерелья. Большой интерес представляют архитектурные формы храма. Он состоит из увенчанной нарядной кровлей центральной части на высоком каменном основании с двумя расширяющимися кверху колоннами, двух боковых пристроек, расположенных ниже, с одной колонной у каждой пристройки и, наконец, двух лестниц по сторонам здания, также с колоннами. Точка зрения на всю сцену взята сверху, но храм (включая и лестницы) показан строго фронтально.



104 а. Женщины, смотрящие на представление (так называемые «Дамы в голубом»). Фреска Кносского дворца (реставрирована). Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей.

Еще более любопытна кносская фреска с «дамами в голубом», как их называли археологи. На сохранившейся верхней части трех женских фигур лица нарисованы в профиль, глаза и грудь - в фас; женщины одеты в узорные голубые платья с узкими талиями, с открытой грудью и рукавами до локтей, на их головах диадемы и жемчужные нити, которыми перевиты пряди тяжелых черных волос, часть

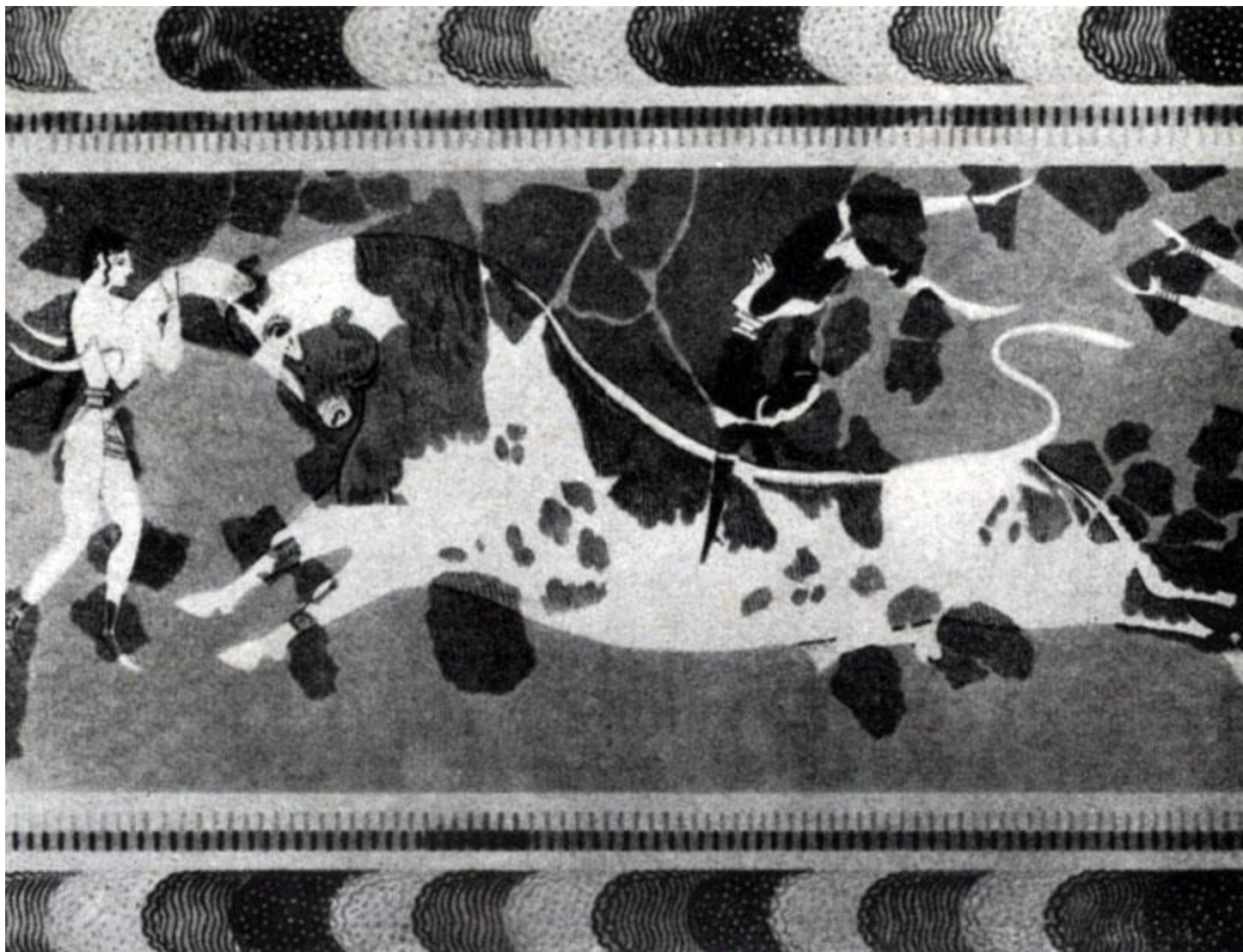
которых падает на спину и грудь, на лбу завитки. Свободно переданы манерные жесты полных украшенных браслетами рук с тонкими пальцами. Лица женщин совершенно одинаковы и маловыразительны, но в них все же есть некоторое оживление: перед ними, возможно, разворачивалось цирковое представление или какое-либо другое зрелище.

Обе эти фрески дают представление об облике знатных женщин Крита, о сложности и изысканности культуры обитателей Кносского дворца, позволяя строить предположения о важном значении женщины в критском обществе. В северозападной части Кносского дворца найдены фрагменты многофигурной «фрески с табуретами», где изображены нарядно одетые юноши, сидящие на табуретах, и среди них девушка в профиль с огромным смеющимся черным глазом, ярким ртом, исполненная живости и задора. На ней узорное голубое с красным платье с большим бантом на шее сзади; на лбу — локон. Несмотря на неожиданную для искусства той эпохи непринужденность и даже свободную естественность подвижных жестов или эффектных костюмов и причесок, общий характер всей этой живописи, однако, не выходит за границы древневосточной торжественности и зрелищности, неизменно сохраняя черты узорности и плоскостности.

Среди фресок Кносского дворца, как и во всем искусстве Крита, очень значительное место занимает изображение быка, игравшего, видимо, чрезвычайно важную роль в хозяйственной жизни и в религиозных и мифологических представлениях критян. В религиях древних народов всего Средиземноморья бык занимал важное место. Понимание этого образа изменялось от древних и примитивных тотемистических представлений до олицетворения в нем животворящей силы природы. Однако нигде быку не придавалось такое большое значение, как на Крите.



103 а. Дворец в Фесте (Крит). Лестница. Середина 2 тысячелетия до н. э.



103 6. Акробаты с быком. Фреска Кносского дворца (частично реставрирована). 16 в. до н. э. Гераклеийон. Музей.

В Кноссе найдены замечательные фрески с акробатами — юношами и девушками, прыгающими через стремительно бегущего быка. Они все одеты одинаково — с повязкой на бедрах, талии стянуты металлическими поясами. Их движения свободны и ловки. Подчеркнуты ширина груди, тонкость талии, гибкость и мускулистость рук и ног. Повидимому, эти особенности считались признаками красоты. Возможно, что такие опасные упражнения с разъяренным быком имели не только зрелищный, но и священный смысл. Среди критских фресок только эти динамические акробатические сцены

обладают такой же жизненной правдивостью, как и фрески, изображающие природу, хотя черты условности выступают и в них достаточно ясно («летающий галоп» быка и т. п.).

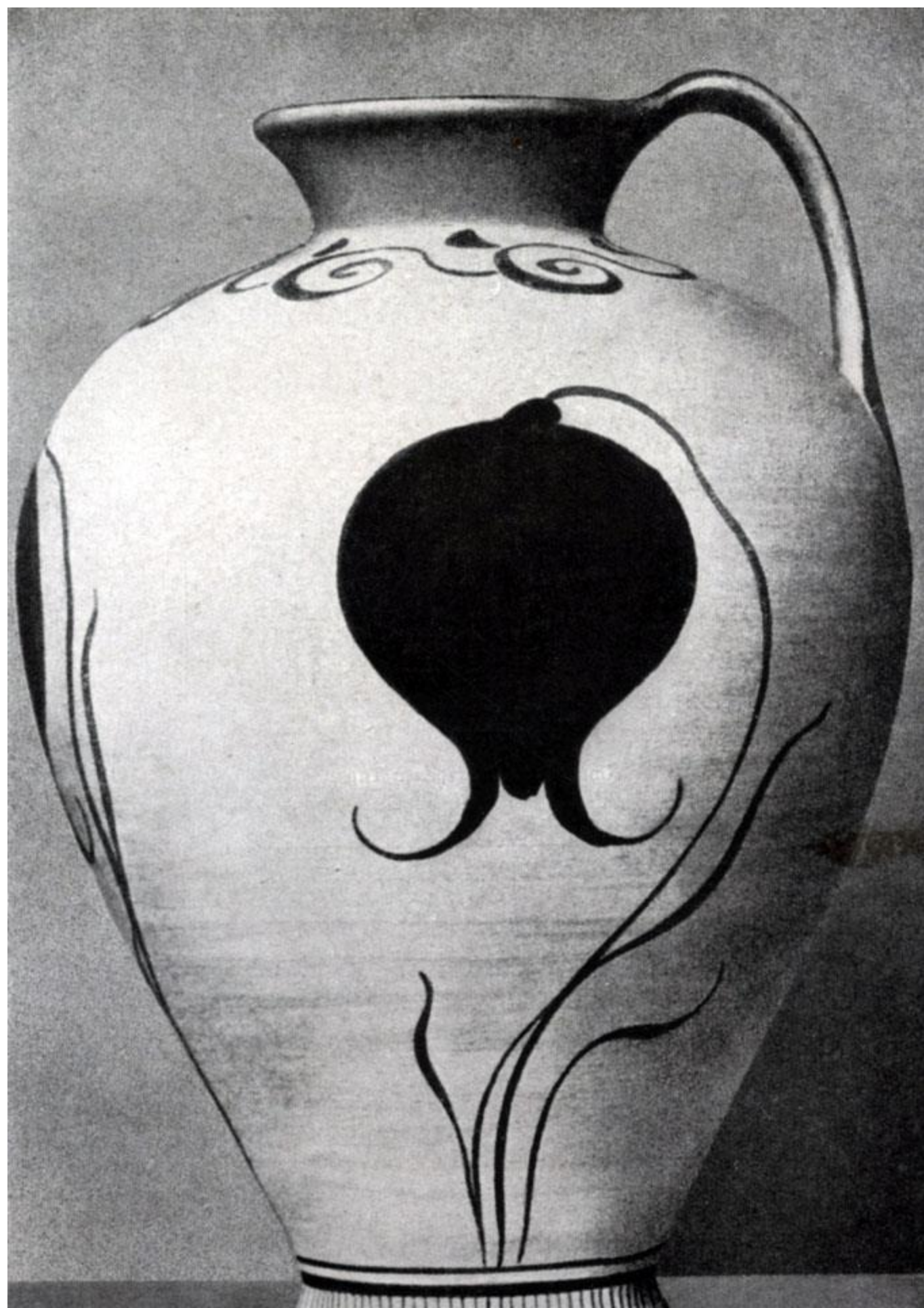


105. Царь-жрец. Раскрашенный рельеф из Кносского дворца. Реставрирован. Высота 2,22 м. Середина 2 тысячелетия до н. э.

Уже к позднеминойскому периоду (после 1580 г. до н.э.) относятся большие декоративные росписи в так называемом «коридоре процессий» Кносского дворца, где фрески были, вероятно, расположены в два ряда; сохранился нижний ряд с процессией юношей, несущих сосуды из серебра, и девушек с музыкальными инструментами. Человеческие фигуры даны здесь в очень большой мере условно -декоративно и плоскостно. Такого же рода и знаменитый раскрашенный рельеф из Кносса, так называемый (по предположению рванса) «Царь-жрец». Этот не полностью сохранившийся и реставрированный рельеф, большой по размеру (около 2,22 м высоты) и слабо выступающий из фона (не более 5 см в наиболее выдающихся частях), изображает идущего юношу в традиционном древнем костюме (повязке и поясе), с тонкой талией и широкими плечами. Поступь юноши исполнена торжественности. На голове его — корона из лилий и три спускающихся назад пера, на груди — ожерелье, также из цветов лилии. Правой рукой, сжатой в кулак, он касается груди, в отведенной назад левой руке держит жезл. Он проходит среди растущих белых лилий с красными тычинками и порхающих бабочек. Фон рельефа - красный. Необыкновенно изысканный и манерный стиль этого рельефа находит отклики в одновременном дворцовом искусстве Микен и Тиринфа. Еще более условны и похожи на плоский узор росписи саркофага из Агия Триады, где представлены культовые сцены — жертвоприношение перед двумя двойными секирами (повидимому, бывшими символом священного быка) и принесение даров умершему. Все более усиливающаяся схематизация приводит критскую живопись уже в 15 в. до н.э. к полному упадку.



108 а. Ваза Камарес. Глина. Около 1800 г. до н. э. Гераклеийон. Музей.



109. Ваза с тюльпаном из Филакопи на острове Мелосе. Глина. Середина 2 тысячелетия до н. э. Афины. Национальный музей.

Сложный и разнообразный путь развития прошла критская керамика. Наиболее ранние глиняные сосуды, выполненные от руки (около 3000 г. до н.э.), покрыты простыми геометрическими узорами, обычными для искусства эпохи неолита. К середине среднеминойского периода (примерно 17 в. до н.э.) искусство керамики достигло высокого расцвета. К этому времени относятся вазы, получившие название по их первой находке в пещере Камарес, с изящными округлыми формами, покрытые черным лаком, по которому белой и красной краской нанесены крупные растительные узоры. С течением времени росписи ваз стали гораздо более реалистическими. В конце среднеминойского периода (конец 17 начало 16 в. до н.э.) появились сосуды с превосходными изображениями растений: тюльпанов, лилий, плюща, выполненными темной краской по светлому фону. Расцветка ваз становилась все более изысканной (например, вазы с сиреневой поливой и белыми лилиями по ней).

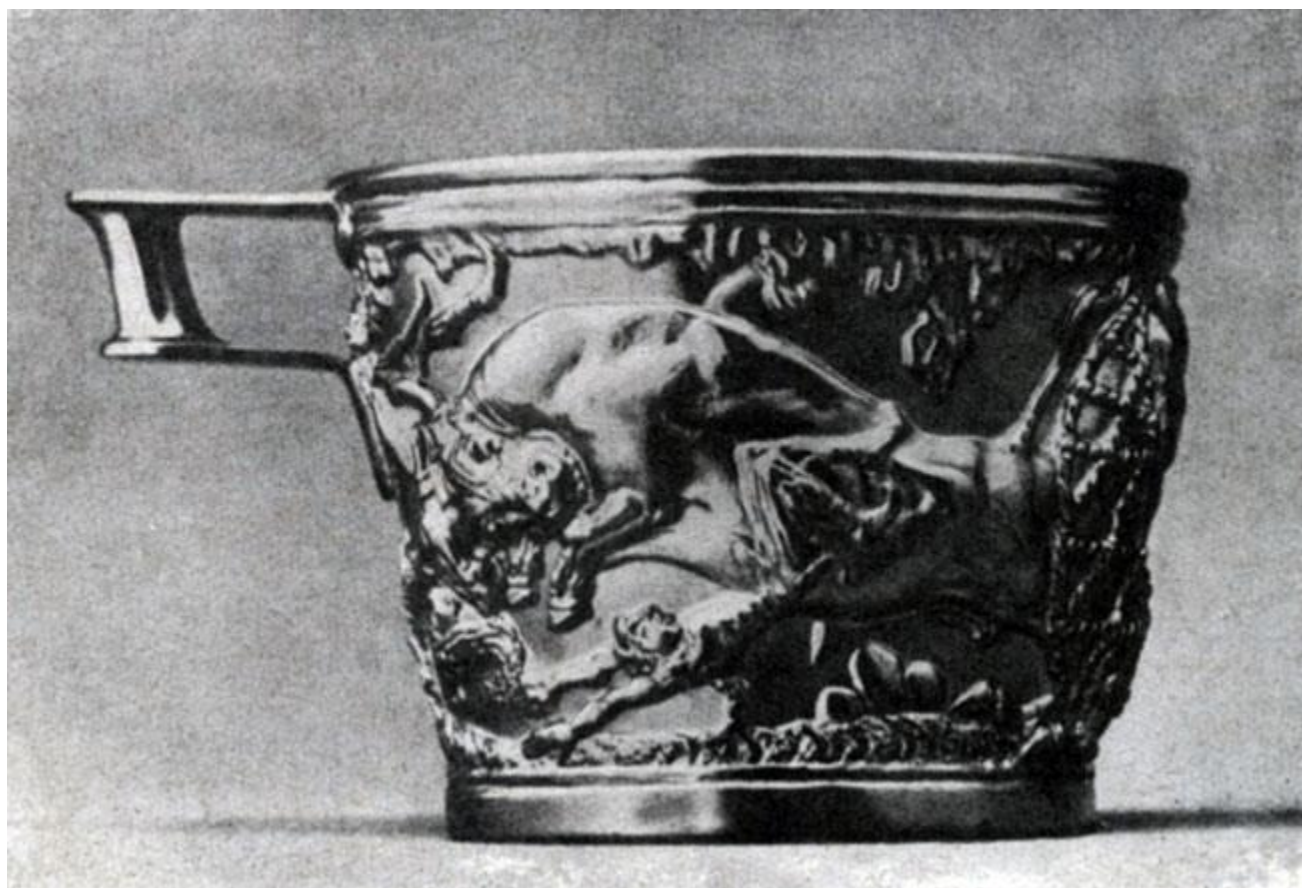


108 б. Ваза с осьминогом из Гурнии. Глина. Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклеийон. Музей.

В росписях начала позднеминойского периода (16 в. до н.э.) преобладают рыбы, раковины наutilusов, морские звезды и т. п. Одним из шедевров критской керамики является ваза с осьминогом из Гурнии. У этой вазы несколько расплывчатая, словно текучая форма, всецело подчиненная росписи, изображающей большого осьминога; его эластичные щупальцы, мускулистое тело и горящие глаза переданы поразительно достоверно; вокруг него — водоросли и кораллы. На ритоне (*Ритон — сосуд для вина в виде рога.*), из Псиры изображены дельфины, попавшие в сети.

Позднее, в 15 в. до н.э., в керамике, как и в стенной живописи, началось усиление схематизации. Сложился так называемый «дворцовый стиль» - формы стали суше, изысканнее, рисунок постепенно превратился в орнамент.

Ко времени расцвета искусства Крита, вероятно к 16 в. до н.э., относятся каменные, покрытые рельефом сосуды, сделанные из стеатита (жировика): сосуд с группой жнецов, с песней возвращающихся с поля, или ритон со сценами кулачного боя, борьбы и акробатических сцен с быком, где, несмотря на общую условность рельефа, с большой живостью переданы сложные движения борцов или стремительный бег разъяренного быка.



106 6. Кубок из купольного погребения в Вафио (близ Спарты). Золото. Середина 2 тысячелетия до н. э. Афины. Национальный музей.

К тому же периоду блестящего расцвета критского искусства относятся знаменитые золотые кубки с рельефными изображениями быков, найденные в Пелопоннесе, близ деревни Вафио. Простая форма невысоких, слегка расширяющихся кверху кубков хорошо соответствует

покрывающему их рельефу. Оба кубка явно были сделаны в одной мастерской. На одном из них представлены быки, мирно пасущиеся на траве среди оливковых деревьев, и широкоплечий, мускулистый юноша, привязавший одного из них. Облик быков, их движения, как и детали пейзажа, свидетельствуют о наблюдательности художника и его высоком мастерстве. Сцены на втором кубке полны стремительного движения. В центре бык, попавший в расставленную сеть и делающий отчаянные усилия, чтобы спастись: он выворачивается всем телом и судорожно вытягивает шею; справа - быстро убегающий бык, ноги которого не касаются земли; слева — борьба дикого быка с охотниками, один из которых уцепился за рога, другой, отброшенный животным, стремглав летит вниз. Движение разъяренного быка передано с яркой выразительностью, но поворот его головы условен, она как бы распластана. Связь этих изображений с религиозно-мифологическими представлениями критян несомненна. Люди на кубках из Вафио даны так же, как на фресках и печатях: те же худощавые, мускулистые фигуры в коротких передниках, так же туго стянутые поясом, в высокой обуви с острыми носками. Тщательно переданы деревья, трава, камни, сеть из толстой крученой веревки.



107 6. Коза с козленком. Фаянсовая табличка. Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклеийон. Музей.

Период расцвета критского искусства сопровождался развитием мелкой пластики. Найденные на Крите статуэтки богинь, держащих в руках змей, сделанные из фаянса или из слоновой кости, фаянсовые таблички с разноцветными фигурами летучих рыб, раковин, козы с козленком и др. сочетают обычную для эгейского искусства декоративность и изысканность с большой долей реалистической наблюдательности. Статуэтки богинь со змеями, с их традиционным критским костюмом и украшенным цветами убором на голове, с их торжественной, неподвижной позой были, вероятно, изображениями почитаемой во всем Средиземноморье богини — покровительницы всего живого, богини растительности; змея, атрибут богини, считалась священным существом. Такой образ богини, отражавший облик

знатной критянки, мог сложиться лишь в обществе, достигшем уже значительного социального расслоения.



106 а. Богиня со змеями. Статуэтка из слоновой кости с золотом. Середина 2 тысячелетия до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

Шедевром критской мелкой пластики можно назвать статуэтку богини со змеями Бостонского музея, сделанную из

слоновой кости и золота (17 см высоты). Ее стройная фигурка так же одета в длинное платье со сборками, и так же в вытянутых руках она держит змей. Но лицо трактовано более реально, чем у фаянсовых статуэток, и более тонко моделировано. Тщательно передана мускулатура рук. Смелостью своего решения отличается статуэтка из слоновой кости, в которой передано быстрое движение акробата, прыгающего через быка. Острая наблюдательность, верность и точность движения есть и в других образцах мелкой пластики Крита, в особенности в характерных для эгейского искусства многочисленных изображениях быка.

Есть основания думать, что на Крите существовала и крупная скульптура, скорее всего деревянная, которая до нас не дошла.

Упадок критской культуры в 15 в. до н.э. под воздействием, видимо, какого-то неизвестного нам внутреннего кризиса, сопровождавшийся в искусстве быстро нарастающей схематизацией и геометризацией форм, с наибольшей яркостью отразился в скульптуре. Статуэтки юношей этого времени отличаются неестественно удлинёнными пропорциями, примитивным изображением тела и лица.

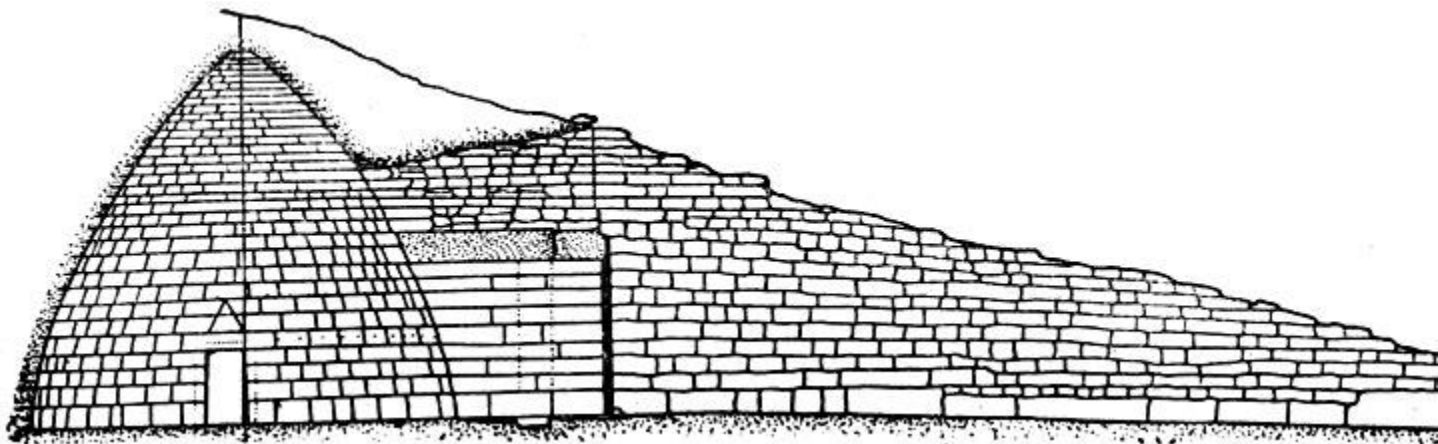
Около 1400 г. до н.э. города Крита были разрушены, повидимому, каким-то иноземным (скорее всего, ахейским) военным вторжением. Разгром Кносского дворца, бывшего средоточием Критской морской державы, возможно, отразился в греческих сказаниях о Тезее — герое, победившем чудовищного Минотавра, полу-человека-полубыка, обитавшего в Лабиринте.

Эгейское искусство, сложившееся на материке Греции, обычно называется микенским искусством.

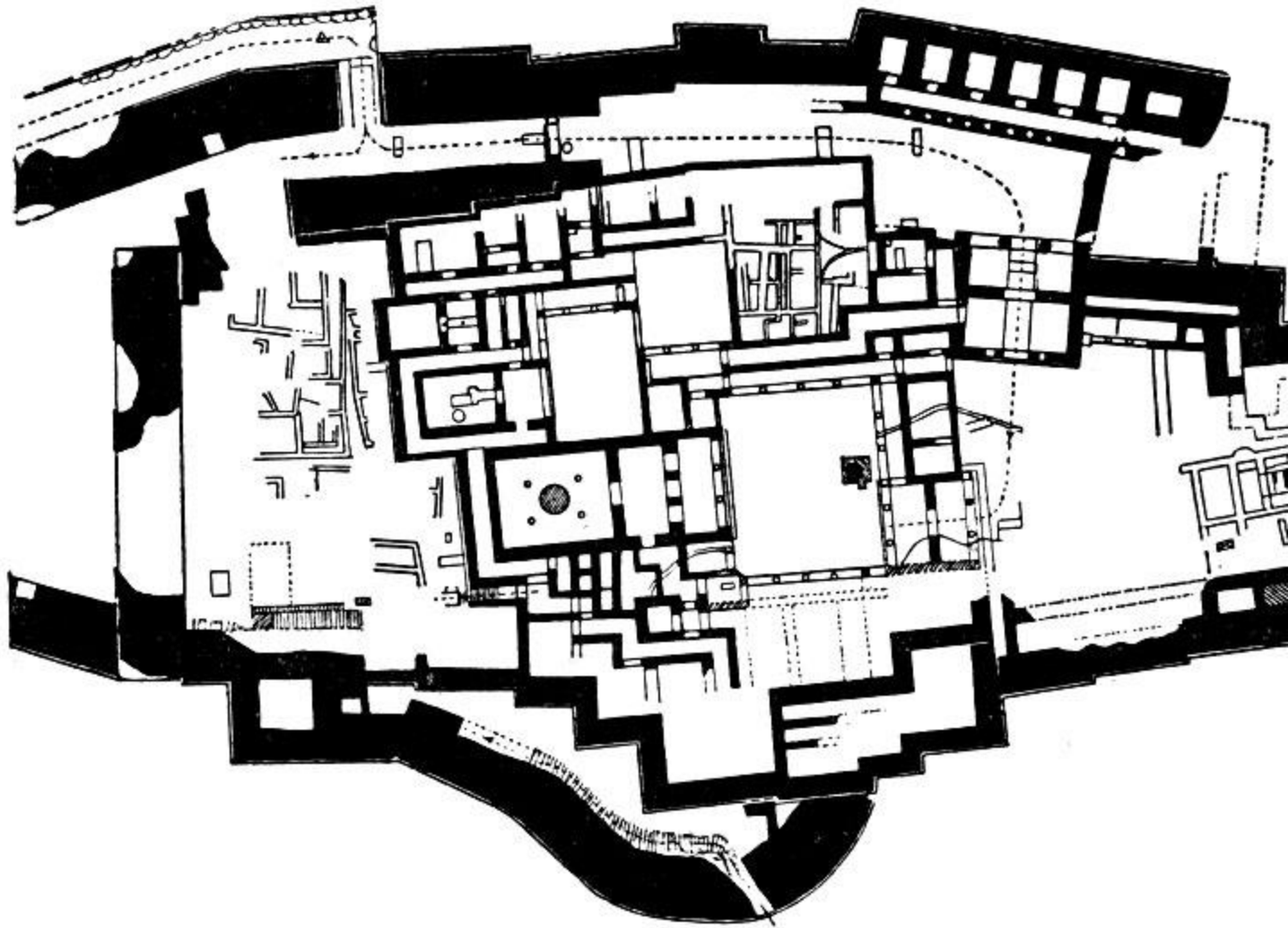
Вопрос об этнической принадлежности населения Крита и Микен относится к числу самых трудных в исторической науке. Предположительно считается, что обитатели Крита и Микен

принадлежали к разным этническим группам. Жители Микен были, вероятно, ахейцы. Теснимые другими племенами, они осели на юге Балканского полуострова около 2000 г. до н.э. Местное население, может быть карийцы или пеласги, частью покинуло родные места и переселилось в другие, частью смешалось с пришельцами. Расцвет микенской культуры относится к 1500 -1200 гг. до н.э. Для социального строя Микен и других эгейских городов Пелопоннеса и побережья Малой Азии было характерно разложение родового строя, выделение аристократии, наличие патриархального рабства и сложение ряда мелких государств во главе с басилевсом — военным вождем, верховным жрецом и судьей. Народное собрание имело некоторое значение в государственных делах. Легенды о внутриродовой борьбе за первенство рода, за царский престол отразились позднее в греческой мифологии и трагедии.

Ведущее место в микенском искусстве занимает архитектура. Архитектурные памятники этого времени обнаружены в Микенах, Тиринфе, Орхомене, Афинах и других местах Греции, а также в Трое (на побережье Малой Азии). Они расположены на возвышенных местах. В отличие от дворцов Крита, не имевших укреплений, дворцы Тиринфа и Микен были хорошо укреплены (см.рисунки).



Сокровищница Атрея (разрез).



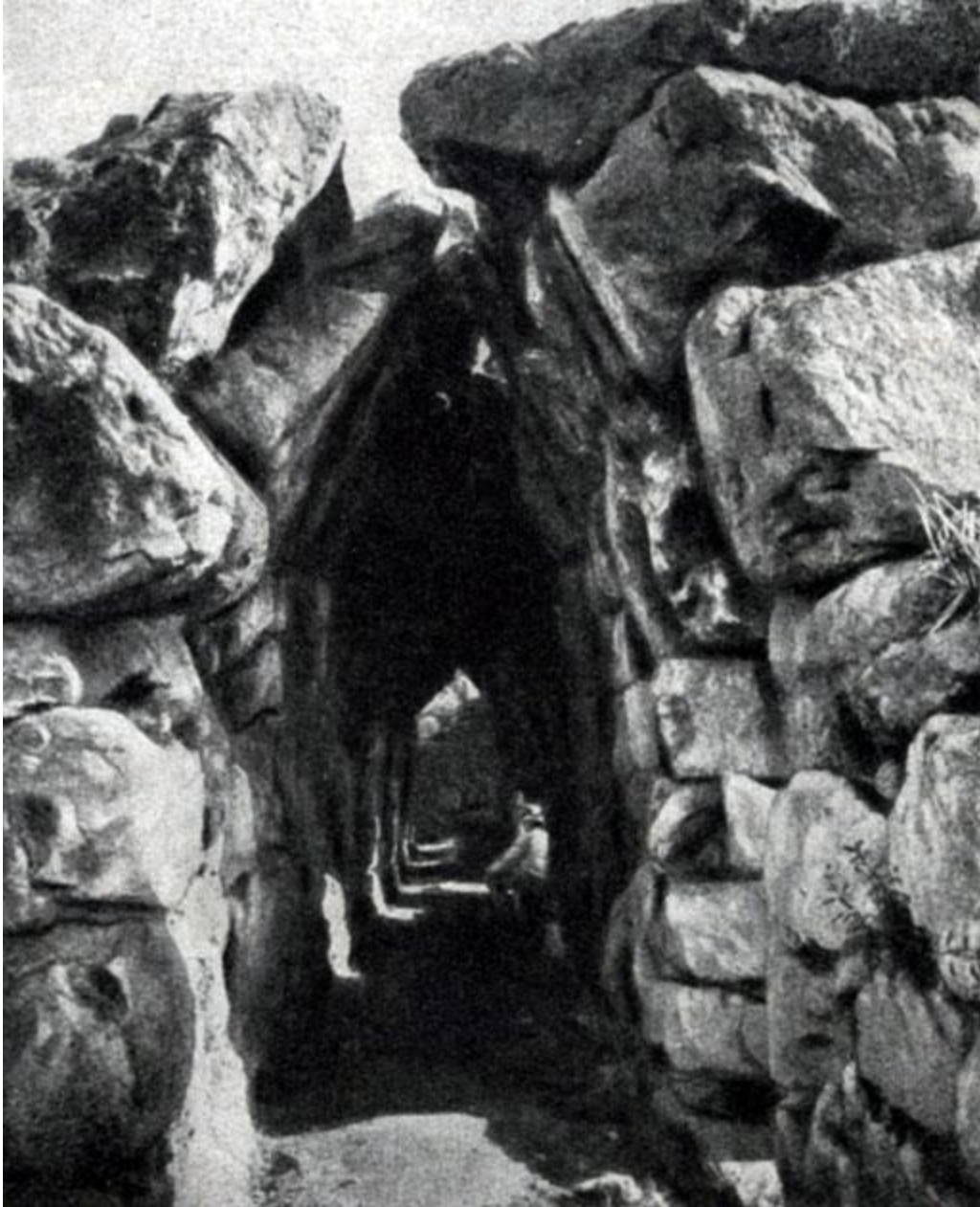
План дворца в Тиринфе.

За их стенами спасалось во время вражеских набегов все окрестное население. Внутри крепостных стен находились дворцовые здания, в которых жил басилевс, его семья и многочисленные родственники, дружина и слуги; там же находились помещения для хранения запасов.

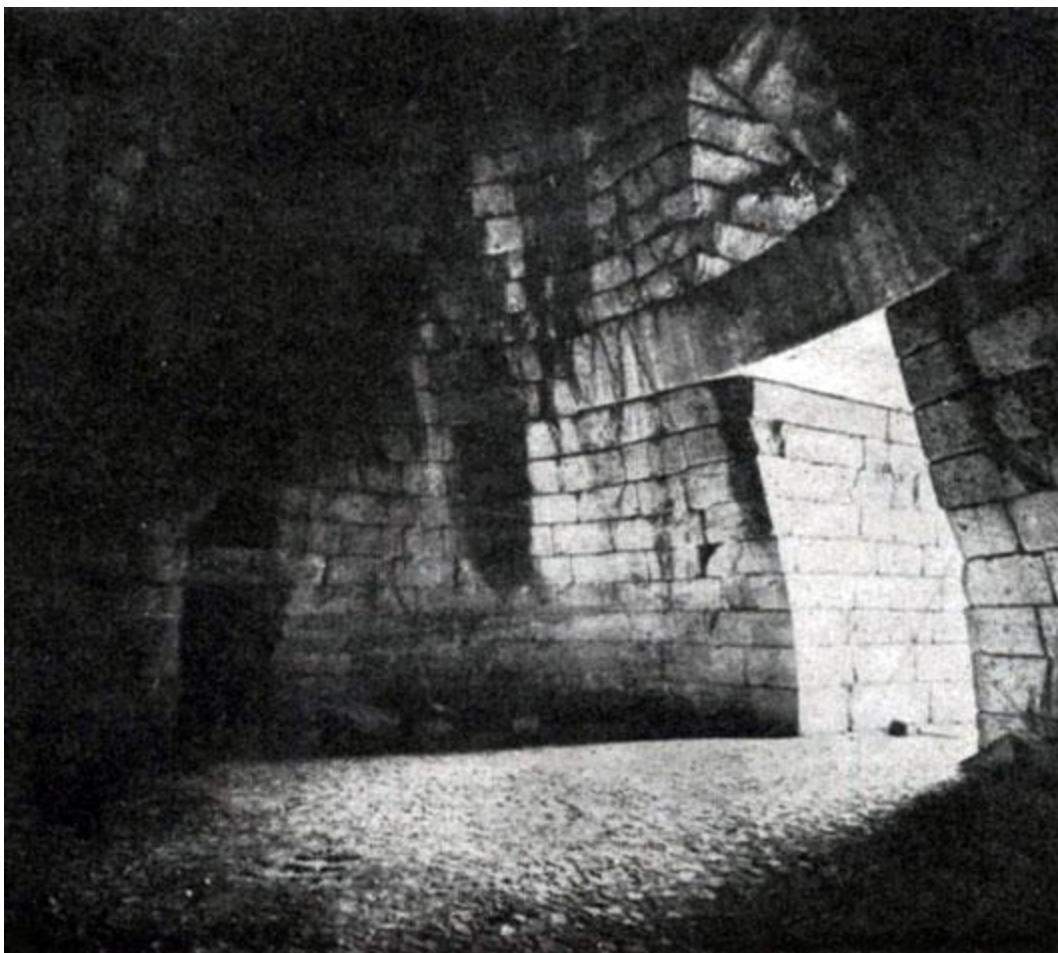
Композиция этих дворцовых комплексов имела некоторые общие черты с композицией критских дворцов — несимметричное расположение построек, световые колодцы и др. Но в ней были и свои местные особенности: в плане дворца центральное место занимал мегарон, большой прямоугольный зал с очагом в середине, четыремя

расширяющимися кверху колоннами по сторонам очага, поддерживавшими перекрытие, и сенями (продомосом), имевшими наружный портик с двумя колоннами. Центральное место мегарона в архитектурном ансамбле, план мегарона и портик «в антах» (то есть с двумя колоннами между выступами боковых стен мегарона) были теми чертами эгейской архитектуры, которые перешли в архитектуру Древней Греции.

Стены дворцовых, построек были сложены из сырцового кирпича с деревянными прокладками, покрыты штукатуркой и иногда расписаны. Для микенской архитектуры характерна также и примитивная техника кладки крепостных стен из огромных неотесанных камней, насухо. Толщина этих стен в Тиринфе достигает до 8 м. Стены были укреплены башнями. Греческий путешественник Павсаний (2 в. н.э.) назвал их в своем «Описании Эллады» циклопическими, потому что передвигать такие камни (более 3 м в длину и 1 м в высоту) было, казалось, под силу только мифическим циклопам. Этот термин -«циклопическая кладка» - применяется до сих пор.



110 а. Сводчатая галлерей в Тиринфе. 14 в. до н. э.



110 Б. Купольная гробница (так называемая Сокровищница Атрея) в Микенах. 14 в. до н. э.



Критские печати.

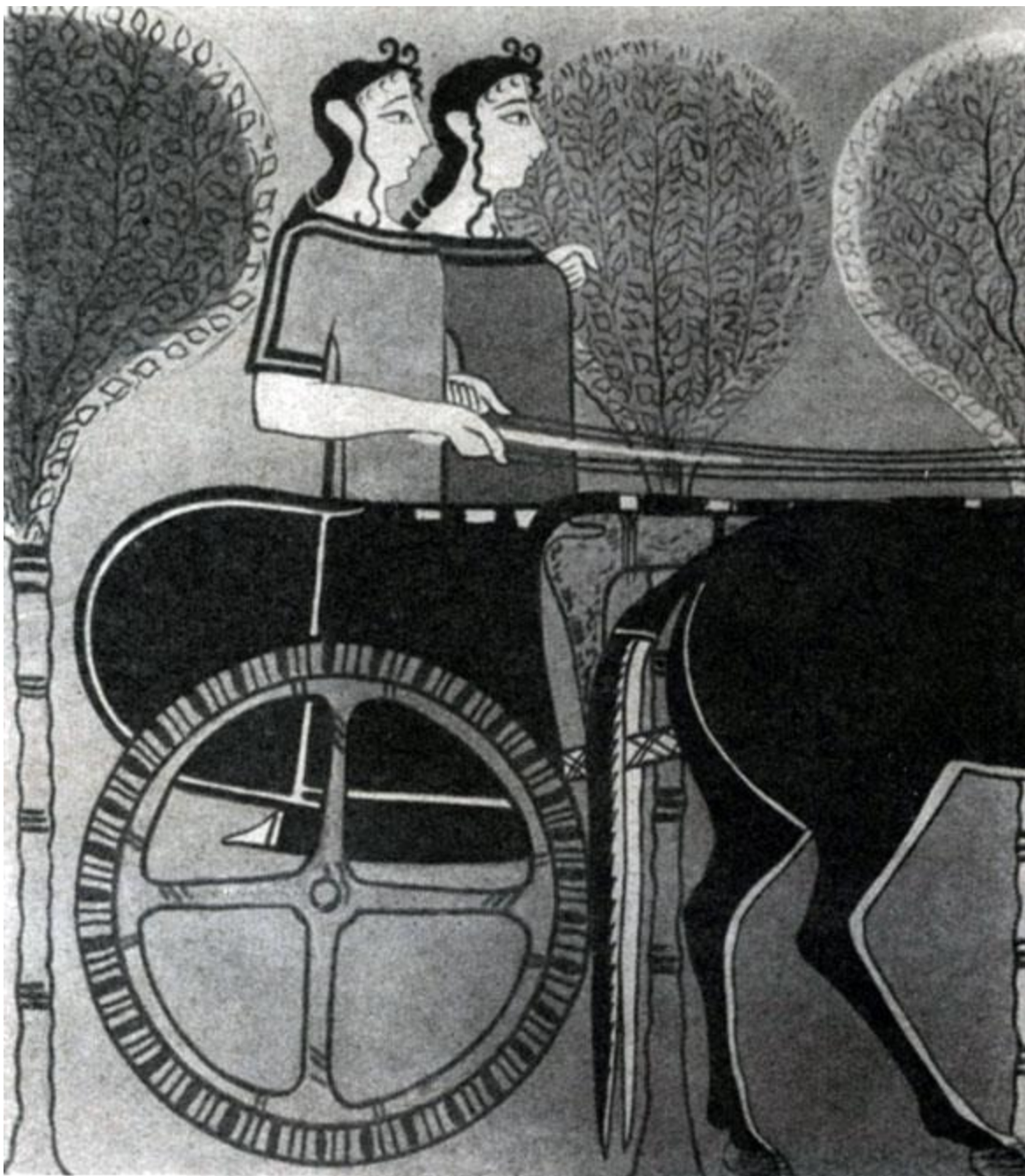
Микенские дворцы-крепости были предшественниками позднейших акрополей в Греции. Большим своеобразием отличались микенские погребальные сооружения. Это «шахтные могилы» (открытые в большом количестве в последние годы), высеченные в скале, выложенные

каменными плитами и прикрытые плитами сверху, и купольные гробницы (толосы), представляющие собой круглые сооружения, крытые куполом, который образуется concentрическими рядами кладки с напуском. К круглой камере ведет узкий коридор (дромос). Лучше других сохранившаяся купольная гробница 14 в. до н.э. была открыта Шлиманом в Микенах и названа им «сокровищницей Атрея», по имени отца царя Агамемнона, вождя ахейцев, героя Троянской войны. Высота ее - 13 м, диаметр - 14,5 м, купол ее состоит из 34 concentрических кругов кладки, длина дромоса 36 м. Вход в гробницу сложен из правильных каменных квадратов; дверной проем, слегка суживающийся кверху, покрыт огромной монолитной плитой (около 120 тонн весом), над которой продолжается кладка, образующая треугольное отверстие для облегчения стены над поперечной плитой. Ту же конструкцию мы видим в так называемых «Львиных воротах», ведущих в акрополь Микен. Треугольник над пролетом ворот занят здесь большой треугольной же плитой со скульптурным рельефом в виде двух львиц, опирающихся передними лапами на алтарь по сторонам стоящей на нем колонны, расширяющейся кверху. Рельеф величественных «Львиных ворот» — единственный пример монументальной скульптуры в эгейском искусстве. Геральдический характер рельефа вполне соответствовал условному искусству Микен. Композиция микенских архитектурных комплексов была самобытной, но декорация и орнаментика сложились под сильным влиянием Крита, отличаясь лишь большим схематизмом. Размеры построек, их монументальность свидетельствуют о привлечении для их сооружения огромного количества людей - как пленных рабов, так и местного населения.



111. Львиные ворота в Микенах. 14 в. до н. э.

Микенская стенная живопись сохранилась в Микенах, Тиринфе, Фивах и других местах Греции. Сюжеты росписей те же, что и на Крите, или местные; возможно, что исполнителями этих фресок были критские мастера. Фреска из Тиринфа с изображением акробатических игр с быком похожа на критскую; в большой фреске с фигурой пышно одетой женщины, несущей перед собой ларец из слоновой кости, яснее выступают черты гораздо более условного местного искусства, хотя костюм и прическа - критские. К числу лучших фресок Тиринфа относится фреска с охотой на кабана. Стремительное движение раненого стрелами и убегающего сквозь заросли кабана и ловкие движения собак полны жизни. Но условная расцветка собак усиливает отвлеченно-декоративный характер росписи. Декоративность микенской живописи ближе к декоративности орнамента: в ней преобладает не пятно, а линия. С течением времени черты плоскостности и условной схематизации все более нарастали, как видно, например, по небольшой фреске (около 50 см высоты) со сценой выезда двух девушек на колеснице, так называемых «охотниц». Девушки стоят на колеснице, запряженной парой коней; их одежда - не критская, похожая на греческий хитон; за ними — совершенно условно трактованные деревья. Композиция обрезана на половине фигуры коня; фреска, возможно, представляет собой копию части какой-то многофигурной композиции.



107а. Выезд охотниц. Фреска из Тиринфа. Высота около 0,5 м. 14 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Гомер называет Микены златообильными. Действительно, раскопки Шлимана и раскопки 50-х гг. 20 в. дали совершенно исключительные по богатству и отчасти художественному мастерству вещи: так называемая «маска Агамемнона», кубки, чаши, сосуды — грубой местной работы, но массивные, из чистого золота; замечательный кубок из горного хрусталя с

ручкой в виде головы утки; тяжелые бронзовые мечи с рукоятками из слоновой кости с инкрустацией золотом; множество бляшек, украшавших, вероятно, погребальный полог и одежду; кинжалы критской работы с изумительной по тонкости инкрустацией на клинках, изображающей бегущих львов среди лилий, охоту на львов и др. Таким образом, в прикладном искусстве, как и в архитектуре, видно сочетание высокоразвитой критской культуры с более примитивной местной.



Ветви и цветы. Фрагмент фрески из Агия Триады.

Очень интересным видом эгейского искусства являются резные перстни-печати из камня или металла. Эти печати очень разнообразны по сюжетам; некоторые из них проливают свет на религиозные представления, сложившиеся в Эгейском мире (когда на них вырезана, например, двойная секира — предмет поклонения, или сцены со жрицами и их культовыми действиями). Люди так же, как и в стенных росписях, изображаются с тонкой талией, мускулистые, с небольшой головой. Хотя человеческие фигурки на печатях сильно схематизированы, зато животные передаются с обычной для эгейского искусства тонкой наблюдательностью (см. рисунок).

В период процветания Критской державы эгейская культура распространялась также на побережье Малой Азии, и богатая Троя входила в сферу ее влияния. Археологические изыскания установили, что гомеровской Трое соответствует седьмой город из двенадцати бывших на Гиссарлыкском холме; в этом городе были крепостные стены и (несохранившиеся) дворцы и храм.

Основываясь на «Илиаде» и «Одиссее» Гомера и на археологических данных, можно предположить, что в 13 - 12 вв. до н.э. союз ахейских племен с Микенами во главе начал борьбу за обладание Геллеспонтом и побережьем Малой Азии. Длительная осада Трои (в течение 10 лет) окончилась победой ахейцев, но обессилила обе стороны.

Около 1200 г. до н.э. микенская культура была сметена новой волной греческих племен — двинувшихся с севера дорийцев, теснимых фракийцами и иллирийцами.

Археологические открытия последних десятилетий подтверждают близость позднемикенской и раннегреческой культуры и тем самым значение эгейского искусства для сложения ранних этапов собственно греческого искусства.

Искусство Древней Греции (Ю. Колпинский)

Общая характеристика культуры и искусства Древней Греции

Искусство Древней Греции, сыгравшее важнейшую роль в развитии культуры и искусства человечества, было определено общественным и историческим развитием Греции, глубоко отличным от развития стран и народов Древнего Востока. В Греции, несмотря на наличие рабства, огромную роль играл свободный труд ремесленников, — до тех пор, пока развитие рабовладения не оказало на него своего разрушительного действия. В Греции сложились в рамках рабовладельческого общества первые в истории принципы демократии, давшие возможность развиваться смелым и глубоким идеям, утверждавшим красоту и значительность человека.

Греческие племена, населявшие самую южную часть Балканского полуострова, многочисленные острова Эгейского моря и узкую прибрежную кайму малоазийского побережья, перейдя от первобытно-общинного строя к классовому обществу, создали небывалую по своему богатству и многогранности культуру, изобразительное искусство и архитектуру.

Греческие племена и племенные союзы населяли разделенные крутыми хребтами гор долины, рассыпанные по морю острова. При переходе к классовому обществу они образовали ряд небольших городов-государств, так называемых полисов. По сравнению с огромными рабовладельческими деспотиями Древнего Востока, объединившими под своей властью много разных племен и народов и сконцентрировавшими огромные материальные ресурсы, греческие города-государства были очень малы. Полис, то есть город и прилегающая сельская округа, часто насчитывал лишь несколько тысяч семей. Греческие племена ахейцев, ионийцев, эолийцев и дорийцев в первые века существования античного общества не были объединены в единую державу. Несмотря на наличие многочисленных экономических, политических, культурных связей, полисы

были независимыми государствами и вели каждый свою политику. Даже пришедшее со временем сознание общегреческого единства и возникновение ясных представлений об Элладе - Греции, как стране, имеющей общую историческую судьбу, — и о народе эллинов (как стали звать себя греки) не привело к политическому единству Греции в годы расцвета ее культуры.

И все же не могущественные державы Древнего Востока с их мощной тысячелетней культурой, с их чудовищными по размерам пирамидами, храмами, статуями, с фантастическими богатствами, накопленными правителями, и не менее фантастической нищетой закабаленной, рабски бесправной многоплеменной народной массы, а сравнительно бедные греческие полисы создали великий перелом в мировых судьбах искусства и культуры.

В Древней Греции сложилось искусство, проникнутое верой в красоту и величие свободного человека — гражданина полиса. Произведения греческого искусства поражали последующие поколения глубоким реализмом, гармоническим совершенством, духом героического жизнеутверждения и уважения к достоинству человека.

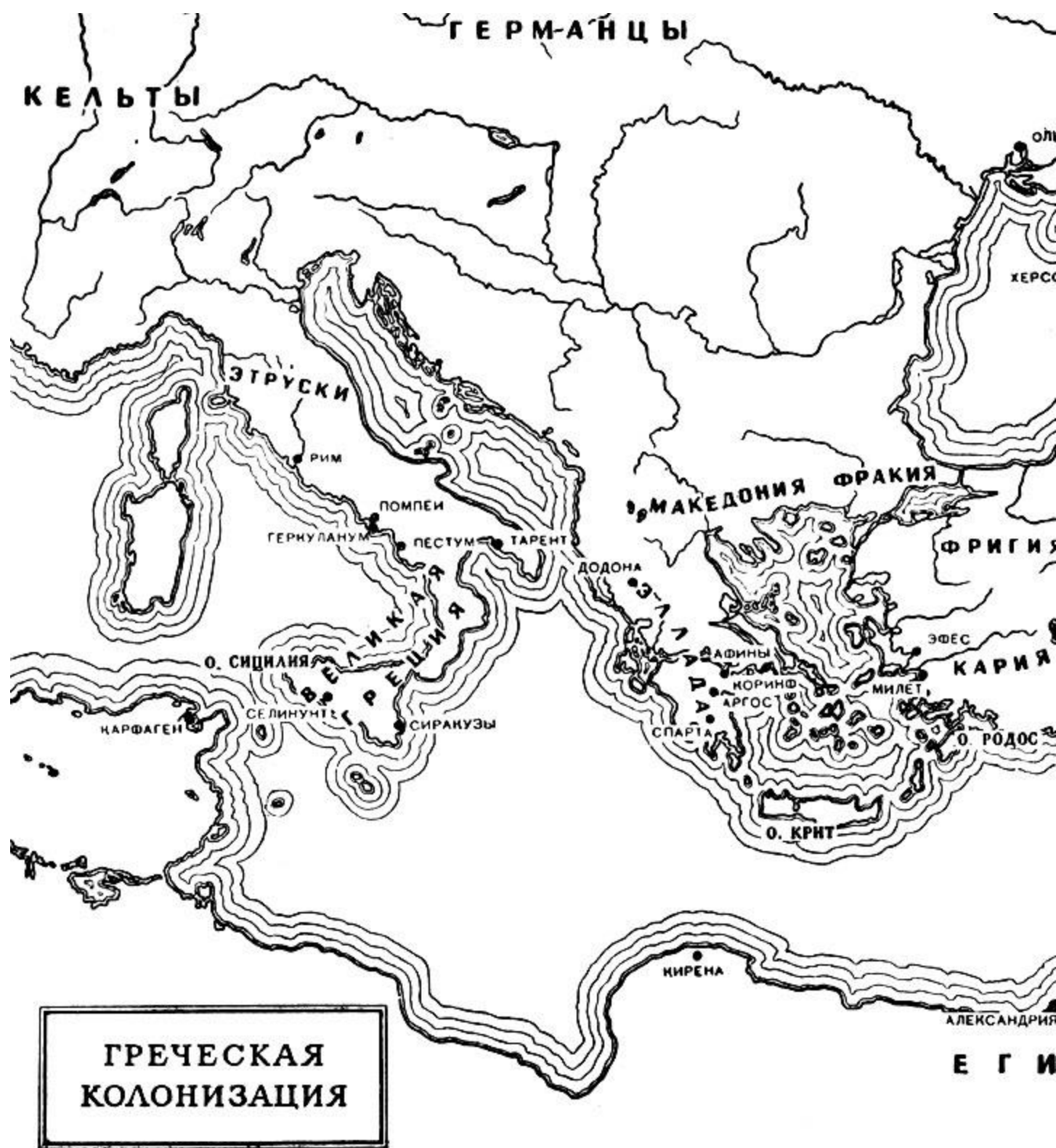
Не случайно Софокл, великий греческий трагический поэт, мог сказать в своей «Антигоне»: «Много в природе дивных сил, но сильнее человека нет».

Философские взгляды, отчасти политические воззрения и прежде всего литература и искусство Древней Греции непосредственно или через эллинистическую и римскую культуру оказали огромное влияние на всю последующую историю культуры человеческого общества. В особенности это относится к истории народов западной и восточной Европы, но также и западной, центральной и восточной Азии. «Без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы» (Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, М., 1951, стр. 169.), — писал Энгельс.

Действительно, даже христианство, враждебное духу «языческой» древности, определившее в значительной мере формы развития культуры и искусства средневековой Европы, сложилось в рамках поздней античной культуры. Средневековье широко обращалось к наследию древнегреческой философии, архитектуры и искусства, хотя большей частью и искажало их. Замечательные достижения культуры ряда народов феодальной Азии, в частности Средней Азии, были тесно связаны с переработкой наследия собственно греческой и своей местной античной художественной традиции; это сказывалось в прогрессивных, материалистических по своей направленности философских учениях, в медицине, отчасти и в литературе и искусстве.

Искусство и культура Возрождения в своей борьбе за идеалы гуманизма и реализма, как и в своей критике средневековья, особенно широко черпали из сокровищницы греческого наследия. Даже самое название эпохи Возрождения возникло как обозначение возрождения античной, то есть греческой и римской культуры.

Передовые художники и мыслители 17 - 18 вв. в западной Европе и в России в своей борьбе за утверждение идеалов гражданского служения обществу, в своей критике феодальной системы также постоянно обращались к античным образам и преданиям. В них они находили примеры и образцы для возвеличения своей борьбы, своих общественных идеалов. Замечательный расцвет русской классицистической архитектуры и монументальной скульптуры в конце 18 и первой трети 19 в. также был связан с глубокой переработкой античного наследия.



Греческая колонизация.

Гёте и Шиллер, Байрон и Китс, Державин и Пушкин, Белинский и Горький глубоко ценили культуру Древней Греции.

Высокую оценку древнегреческому искусству и эпосу дали классики марксизма. Маркс указывал, что они «в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца» (К. Маркс, *К критике политической экономии*, 1953, стр. 225.).

Исторические условия, сделавшие возможным необычайный по сравнению с культурами Древнего Востока прогресс философии, науки и искусства античной Греции, сложились в период классики, в 5 и 4 вв. до н.э.

В основе расцвета искусства Древней Греции лежит прежде всего развитие в греческих рабовладельческих городах-государствах свободной гражданской жизни.

Греческая демократия была демократией ограниченной, рабовладельческой, обеспечивавшей интересы только свободных, и в первую очередь рабовладельцев. Выключение рабов из жизни общества, лишение их человеческих прав было уродливой чертой рабовладельческого общества.

Но по сравнению с общественным укладом восточных деспотий она имела огромное прогрессивное значение. Свободные члены общины были гражданами, а не бесправными подданными владыки, как на Востоке. Они активно участвовали в управлении государством. Более того, свободный отличался от раба именно в той мере, в какой был полноправным членом своей общины, своего города-государства. Искусство Древней Греции было проникнуто духом служения идеалам коллектива политически активных свободных граждан.

Прогрессивные стороны греческой культуры во всей их полноте сложились не сразу.

История Древней Греции и соответственно история греческого искусства прошла следующие ступени своего развития.

1. Так называемая гомеровская Греция (12 - 8 вв. до н.э.) - время распада родовой общины и зарождения рабовладельческих отношений. На этот период приходится развитие эпоса и появление первых, примитивных памятников изобразительных искусств.

2. Архаика, или период образования рабовладельческих городов-государств (7 - 6 вв. до н. э.). Это - время борьбы складывающейся собственно античной демократической художественной культуры с остатками и пережитками старых общественных отношений и с условными, еще далекими от реализма художественными тенденциями. Время это отмечено сложением и развитием греческой архитектуры, скульптуры, художественных ремесел, расцветом лирической поэзии.

3. Классика, или период расцвета греческих городов-государств (5 и большая часть 4 в. до н.э.). Это - период первого расцвета античного рабовладельческого общества на ранней стадии его развития. Для этого времени характерен рост гражданского самосознания, активное участие в общественной жизни массы свободного населения. Классика - это время высокого расцвета философии, важных естественнонаучных открытий, блестящего развития поэзии и в особенности драмы, высочайшего подъема в архитектуре и полной победы реализма в изобразительных искусствах. В конце этого периода (4 в. до н.э.) наступает первый кризис рабовладельческого общества, развитие полиса приходит к упадку, что во второй половине 4 в. вызывает кризис искусства классики.

4. Эллинистический период (конец 4 - 1 в. до н.э.) - период кратковременного выхода из кризиса рабовладельческого общества путем образования больших империй, консолидации класса рабовладельцев под эгидой эллинистических монархий. Очень скоро, однако, наступило неизбежное обострение всех неразрешимых противоречий рабовладения, разорение и

бесправие основной массы свободного населения, чудовищное богатство крупных рабовладельцев и утрата гражданских свобод. Искусство постепенно теряет тот дух гражданственности и народности и ту высокую реалистическую типизацию, которые ему раньше были свойственны. В дальнейшем эллинистические государства были завоеваны Римом и включены в состав его державы, а их искусство частично растворилось в римском искусстве.

Наиболее своеобразным и характерным периодом в развитии древнегреческого искусства является период классики, период наивысшего расцвета античного искусства и культуры, когда раскрылись во всей полноте наиболее прогрессивные черты рабовладельческой демократии. Не случайно Маркс, сравнивая эпоху Перикла, вождя афинской демократии 5 в., и эпоху Александра Македонского, говорил о первой, как об эпохе наибольшего внутреннего расцвета, а о второй, как об эпохе наибольшего внешнего расцвета.

В цветущую пору развития греческого общества сознание свободных граждан было проникнуто чувством гражданской ответственности, характеризовалось непосредственным переплетением личных и общественных интересов. Право гражданства было великой честью, непременным условием для существования действительно достойного человека.

Так, свободнорожденный афинянин в день своего восемнадцатилетия торжественно включался в списки граждан; при этом он произносил клятву: «Я не посрамлю священного оружия и не оставлю товарища в битве, буду защищать и один и со многими все священное и заветное, не уменьшу силы и славы отечества, но увеличу их; буду разумно повиноваться существующему правительству и законам, установленным и имеющим быть принятыми; а если кто будет стараться уничтожить законы или не повиноваться им, я не допущу этого и буду бороться с этим против него и один и со всеми; буду также чтить отечественные святыни. В этом да будут мне свидетели боги».

Одной из важнейших привилегий и обязанностей гражданина была защита отечества с оружием в руках: полисы постоянно враждовали друг с другом, правда, объединяясь в случае нападения на Грецию общего врага (так, например, было при войнах с Персией и Македонией). Еще большее значение имело право каждого гражданина участвовать в управлении государством. В ряде наиболее демократически организованных полисов, например в Афинах, некоторые общественные должности замещались ежегодно в порядке жеребьевки. В пору своего расцвета греческий город-государство почти не знал особого сословия чиновников. Высшим законодательным органом было собрание всех граждан полиса.

Конечно, не во всех общинах господствовали демократические порядки. Но даже там, где господствовала аристократия, члены общины были лично свободными и в той или иной мере участвовали в общественной и политической жизни государства. Естественно и то, что среди свободных граждан не было внутреннего единства. В каждом полисе шла ожесточенная борьба, полная драматических перипетий, между массой трудящегося демоса (то есть народа) и представителями старой родовой аристократии и нарождающейся новой богатой верхушки. И все же во время самой ожесточенной классовой борьбы граждане полиса в период его восходящего развития ощущали свою кровную связь с народной общиной, с государством, на непосредственном опыте убеждались в прямой связи своего личного благополучия с благоденствием и силой своего родного полиса в целом.

Так, Фукидид в своей «Истории Пелопоннесской войны» вкладывает в уста Перикла — вождя Афинской демократии — следующие слова: «Я держусь того мнения, что благополучие государства, если оно идет по правильному пути, более выгодно для частных лиц, нежели благополучие отдельных граждан при упадке всего государства в его совокупности. Ведь если гражданин сам по себе благоденствует, между тем как отечество разрушается, он все равно гибнет вместе с

государством...». Для грека идеал гармонически развитого совершенного человека, так же как и свойственный архитектуре или театру широкий общественный характер, был естественным следствием всего строя его общественной жизни.

Следует подчеркнуть, что подлинный расцвет города-государства и в особенности его культуры был связан с тем начальным периодом развития рабовладельческих отношений, когда не выявилась полностью их враждебность труду свободного производителя (крестьянина и особенно ремесленника), разоряемого и унижаемого конкуренцией дешевого рабского труда. Наоборот, на первых порах рост обмена и торговли, накопление материальных богатств в связи с эксплуатацией рабов способствовали развитию земледелия и ремесел. Крестьяне и ремесленники, иногда использующие труд одного или нескольких рабов, но всегда лично занятые производительным трудом, составляли военную и политическую основу могущества полиса в цветущую пору его развития.

Именно благодаря активной роли демоса греческое искусство, особенно в 5 в. до н.э., носило общественно-гражданский характер, было проникнуто духом народности.

На развитие труда свободных граждан в античном обществе в классическую пору его существования обращает внимание Маркс, отмечая, что «как мелкое крестьянское хозяйство, так и независимое ремесленное производство... представляют экономическую основу классического общества в наиболее цветущую пору его существования, после того как первоначальная восточная общинная собственность уже разложилась, а рабство еще не успело овладеть производством в сколько нибудь значительной степени» (*К.Маркс и Ф.Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 368, прим. 24.*).

Собственно говоря, первые признаки кризиса античного города-государства и всего рабовладельческого общества, возвестившие конец наиболее цветущей поры античной культуры, были связаны в значительной степени именно с

наметившимся уже в самом конце 5 в. до н.э. упадком труда свободных. «Не демократия привела Афины к гибели, как это утверждают европейские школьные педанты, виляющие хвостом перед монархами, а рабство, которое сделало труд свободного гражданина презренным» (*Ф. Энгельс Происхождение семьи, частной собственности и государства, 1952, стр. 123.*).

Весь уклад жизни и в период архаики и особенно в годы расцвета города-государства носил по преимуществу общественный характер; большую часть своего досуга свободнорожденный проводил не в своем узком семейном кругу, а на площади народных собраний, в храме, в палестрах, в театре. На людях, в коллективе проходила самая интересная и содержательная часть личной деятельности и личного досуга свободного гражданина. В этих условиях искусство не могло не иметь общественно-воспитательного характера.

Вся скульптура и живопись, не говоря уже об архитектуре, принадлежала непосредственно общине. Вплоть до 4 в. до н.э. в частном пользовании отдельного гражданина находились лишь художественно исполненные вазы, небольшие статуэтки и другие произведения, главным образом прикладного искусства.

Физическую силу и красоту высоко ценили в Греции повсеместно. Физическая и волевая закалка имела огромное значение в подготовке полноценного участника народного ополчения - защитника отечества. Вместе с тем спорт, постоянная тренировка воспринимались как неременное условие воспитания гармонически развитого прекрасного человека. Общегреческие спортивные состязания в Олимпии (на Пелопоннесском полуострове) приобрели огромное значение: это был смотр физической и духовной доблести; на состязания не допускались люди, запятнавшие себя неблагоприятными, противообщественными поступками. По олимпиадам велся счет времени, победителям сограждане воздвигали статуи. Созерцание на состязаниях прекрасных обнаженных тел и вместе с тем представление о неразрывной связи физической силы и красоты с душевной

значительностью безусловно способствовали расцвету искусства, в частности скульптуры. Большое значение в развитии эстетического чувства имели театральные представления, первоначально связанные с общенародными культовыми празднествами, так же как и состязания певцов на празднествах в честь богов. Способствовали развитию художественного вкуса и торжественные процессии в честь бога — покровителя полиса; так, например, традиционное шествие афинян в праздник Больших Панафиней, посвященное богине Афине, являлось по существу демонстрацией могущества и красоты афинского народа.

Искусство Древней Греции во многом было связано с религиозным культом. Не следует, однако, забывать, что и сама греческая религия при этом являлась одной из форм общественной государственной деятельности. Каждая община имела своего бога-покровителя, олицетворявшего единство общины. Боги эти (как, например, Афина Паллада, покровительница Афин) занимали вместе с тем свое особое место в общегреческом сонме богов, обитавших на Олимпе. В Греции отсутствовала специальная каста жрецов, подобная той, которая существовала в Египте или государствах Двуречья. Лишь при некоторых общегреческих святилищах существовали немногочисленные жреческие организации. Так, большое значение имел Дельфийский оракул, как своего рода олицетворение идеи культурного и народного единства политически разрозненной Греции (но еще большее значение в этом отношении имели олимпийские игры).

Религиозные воззрения греков в значительной мере сохранили свою связь с народной мифологией и не превратились в систему строго установленных догм, сковывающих всякое самостоятельное проявление мысли и творчества, как это было, например, в средневековом христианстве. Античная мифология, особенно в пору своего сложения и развития, не сводилась к системе религиозных представлений. В античных мифах-сказаниях, сложившихся еще в конце доклассового общества, была воплощена в

наивно-фантастических и художественно наглядных образах вся совокупность представлений греков о действительности.¹

Гениальная догадка и наивное заблуждение, правда и вымысел здесь тесно переплетались. В мифологических воззрениях древних греков содержались зачатки истории и философии, а не только религии. Мифологический характер мышления во времена перехода от первобытной общины к классовому обществу определялся тем, что человек далеко еще не подчинил себе силы природы; законы развития общества тем более не могли быть им научно поняты, поэтому его представления носили подчас фантастический характер. Но вместе с тем развитие художественной фантазии, воплощение самых общих представлений о природных и общественных силах в наглядных конкретных образах-олицетворениях способствовали расцвету искусства. Само сознание имело поэтически-образный характер.

Маркс подчеркивает, что «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» (к. Маркс, *К критике политической экономии*, 1953, стр. 225.).

Если эпос, возникший на заре истории греческого общества, в образах богов и народных героев-богатырей давал в непосредственно-наивной мифологической форме широкую картину жизни греческого народа и воплощение его идеалов, то в эпоху расцвета города-государства дело обстояло уже иначе.

Греки в эту пору уже заложили основу философско-материалистического объяснения мира. Зарождались точные науки, делались первые шаги по созданию науки исторической. Вера в силу и величие ума и воли человека получала все большее распространение. Но, все изучая и все испытывая согласно законам разума, философ-мудрец мыслил не только в формах логических категорий, но очень часто в форме живых образов, наглядных олицетворений. Так, представление о законе необходимости, господствующем в жизни, формулировалось не в форме точных логических положений, а в образе «все живое бичом голода и любви

гонится к корму». Диалектическая идея вечного движения и развития воплощается в образном сравнении «нельзя дважды войти в одну и ту же реку» (Гераклит Эфесский, фрагмент 91).

Искусство гораздо более непосредственно, чем наука, было связано с мифологией. Во-первых, искусство того времени было связано с миром народных этических и эстетических представлений. Система же этических и эстетических взглядов древних греков воплощалась в значительной мере в известных каждому греку образах, олицетворениях и сюжетных ситуациях древних мифов. К мифам и мифологическим образам, которые были насыщены большим общественным и этическим содержанием, и обращается в первую очередь греческое искусство. Греческие мастера развивали или перерабатывали их в связи с изменением общественных и этических взглядов общества. Близкие и знакомые с детства каждому греку образы богов и героев, как и события их воображаемой жизни, получали соответственную духу времени трактовку.

Но мифология не только была арсеналом греческого искусства, не только вооружала его рядом знакомых народу образов и тем, но и являясь его почвой, его образно-поэтической основой. Поэтически художественный склад сознания древнего греческого общества развился первоначально в мифах и в них выразился.

Характерная черта мифологической подосновы греческого искусства — это ее антропоморфизм, то есть глубокое очеловечение мифологических образов. Именно интерес к человеку, утверждение величия и красоты мира его чувств, мыслей и поступков получили наибольшее развитие в Древней Греции, что и выделило ее мифологию среди мифологий других народов древности и сделало ее особенно благоприятствующей расцвету искусства.

По мере сложения античного общества космогонические представления отходили в мифологии на второй план. Антропоморфные же олицетворения сил природы и общества приобретали все более конкретно-реальные и пластически

законченные очертания. В образах Аполлона, Афины, Геракла, Тезея находили свое воплощение представления древних греков о наиболее типических и совершенных качествах общественного человека, о господстве разума, закона, гармонии, порядка как качеств общественных, побеждающих в героической борьбе неразумное, звериное, стихийное. Так, миф о Касторе и Полидевке утверждает идею нерушимой силы дружбы-товарищества; мифы о Геракле и Тезее воспевают величие подвигов, совершаемых на благо человечества; миф об Оресте говорит о святости возмездия за совершенное преступление.

Мифологические воззрения древних греков в своем дальнейшем развитии утверждали в качестве меры высшего совершенства красоту человека. Образам полулюдей-полузверей (кентавров, сатиров) была отведена подчиненная роль олицетворений низших стихийных сил природы.

В отличие от греческой мифологии мифология древневосточных деспотий так и не освободилась от тех причудливо-фантастических форм, которые были связаны с древнейшими тотемическими представлениями и воплощали силы рода и племени в образах священных животных. Древневосточное общество, в целом враждебное достоинству человека, за редкими исключениями, не ушло в своих мифологических и поэтических представлениях дальше образов, «божественность» которых была неотделима от их полузвериной, чудовищно фантастической, а не светлой человеческой природы.

Греческий же герой Геракл завоевал свое право на включение в сонм богов именно своей борьбой против диких сил природы и победой над ними. Греческие храмы постоянно украшались изображениями победоносной борьбы людей — греков, руководимых богом солнца и творчества Аполлоном и богоподобными героями Тезеем и Перифоем, — с безобразными и свирепыми полузверями-кентаврами.

Поэтому, хотя общественное сознание Древней Греции в своем развитии в эпоху расцвета и отошло от буквального

понимания мифов, определенная мифологическим мышлением поэтическая сила образов в высокой мере содействовала жизненной силе и реализму искусства греческой классики.

Прогрессивная роль греческого реализма в общих чертах может быть сведена к следующим моментам.

Во-первых, в греческом искусстве раньше, чем где бы то ни было, была всесторонне раскрыта в художественно совершенных образах физическая и духовная красота реального человека.

Во-вторых, в греческом искусстве основным содержанием впервые в истории стало реалистически правдивое отражение основных задач и противоречий жизни общества. Иногда это отражение жизни давалось непосредственно. Так, например, в драме Эсхила «Персы» была отражена героическая борьба греков против персидского нашествия и решена в духе интересов рабовладельческой демократии тема патриотизма. Но в большинстве случаев основные задачи общественной жизни отражались греками все же косвенно — в образах, почерпнутых из мифов и сказаний. Правда, древними греками осознавались вполне отчетливо общественный смысл этих образов и их связь с важнейшими идеями современности (Блестящий пример раскрытия действительного общественного смысла трилогии Эсхила «Орестея» дает Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства», М., 1952, стр. 9—10.).

В-третьих, огромным завоеванием явилось утверждение светской общественно-воспитательной роли искусства, лишь по форме носившего часто культовый характер. По сравнению с искусством Древнего Востока это было большим шагом вперед.

Эстетическое совершенство и реалистическая жизненная сила искусства Древней Греции имели значение всемирно-исторического прогрессивного переворота в судьбах мировой художественной культуры.

Памятники древнегреческого искусства доставляют нам огромное эстетическое наслаждение и дают яркое представление о жизни и мировоззрении эпохи, ушедшей в далекое прошлое. Однако произведения греческого искусства, сохранившиеся до наших дней, — это лишь ничтожная часть былого богатства. Произведения ряда крупнейших мастеров Греции не дошли до нас в подлинниках. Поэтому восстановление истинной картины развития греческого искусства вызывает необходимость в сложной работе как по исследованию сохранившихся памятников искусства, так и по изучению всех косвенных сведений, дающих нам представление о художественной жизни Древней Греции.

Основным источником наших знаний об искусстве Древней Греции являются сохранившиеся памятники. Архитектурные и скульптурные памятники Афин, Пестума или Олимпии дают нам высочайшие образцы художественного творчества греческого народа. Но многие античные статуи, до нас дошедшие, не являются греческими подлинниками. О значительной части памятников мы можем иметь представление лишь по мраморным копиям, выполненным древнеримскими мастерами. В эпоху расцвета Римской империи (1 - 2 вв. н.э.) римляне стремились украшать свои дворцы и храмы копиями с прославленных греческих статуй и фресок. Так как почти все крупные греческие бронзовые статуи были переплавлены в годы гибели античного общества, а мраморные — в большей своей части разрушены, то часто только по римским копиям, обычно при этом неточным, мы можем судить о ряде шедевров греческой скульптуры.

Греческая живопись в подлинниках также почти не сохранилась. Большое значение имеют фрески позднеэллинистического характера (воспроизводящие иногда более ранние образцы), сохранившиеся в раскопанных из-под засыпавшего их пепла и лавы римских городах Помпеях и Геркулануме, а также некоторые фрески, найденные в развалинах древнего Рима, в Болгарии, на юге СССР и в ряде других мест. До некоторой степени представление о монументальной живописи Древней Греции могут дать

изображения на греческих вазах. Но греческие вазы, прекрасные по форме и украшенные росписью, удивительной как по своему реализму, так и по тонкому чувству формы сосуда, дошедшие до нас в большом количестве, сами по себе представляют высочайшую художественную ценность.

Изображения на греческих монетах, маленькие статуэтки, ювелирные изделия, также художественно ценные сами по себе, часто интересны и тем, что сохраняют нам более или менее приблизительные копии несохранившихся памятников монументального греческого искусства.

Большое значение при изучении греческого искусства имеют также письменные свидетельства древних авторов, описания памятников искусства и упоминания о них в древнегреческих и древнеримских литературных произведениях, стихах, философских трактатах и т. п. Наибольшее значение в качестве источников истории греческого искусства имеют «Описание Эллады Павсания, «Естественная история» Плиния, «Картины» Филостратов, старшего и младшего, «Описание статуй» Калли-страта, «Десять книг об архитектуре» Витрувия.

Искусство Гомеровской Греции

Древнейший начальный период развития греческого искусства носит название гомеровского (12 - 8 вв. до н.э.). Это время отразилось в эпических поэмах - «Илиаде» и «Одиссее», автором которых древние греки считали легендарного поэта Гомера. Хотя поэмы Гомера сложились в своем окончательном виде позднее (в 8 - 7 вв. до н.э.) - в них рассказывается о более древних общественных отношениях, характерных для времени разложения первобытно-общинного строя и зарождения рабовладельческого общества.

В гомеровский период греческое общество в целом сохраняло еще родовой строй. Рядовые члены племени и рода были свободными земледельцами, отчасти пастухами. Некоторое развитие получили ремесла, носившие преимущественно сельский характер.

Но постепенный переход к железным орудиям, улучшение методов ведения сельского хозяйства повышали производительность труда и создавали условия для накопления богатств, развития имущественного неравенства и рабства. Однако рабство в эту эпоху носило еще эпизодический и патриархальный характер, рабский труд применялся (особенно вначале) преимущественно в хозяйстве племенного вождя и военного предводителя — басилевса.

Басилевс являлся главой племени; он объединял в своем лице судебскую, военную и жреческую власть. Басилевс управлял общиной совместно с советом родовых старейшин, - называемым буле. В наиболее важных случаях созывалось народное собрание — агора, состоявшее из всех свободных членов общины.

Племена, расселившиеся в конце 2 тысячелетия до н.э. на территории современной Греции, находились тогда еще на поздней ступени развития доклассового общества. Поэтому искусство и культура гомеровского периода складывались в процессе переработки и развития тех, по существу еще первобытных, навыков и представлений, которые принесли с собой греческие племена, лишь в малой степени усвоившие традиции более высокой и зрелой художественной культуры Эгейского мира.

Однако некоторые сказания и мифологические образы, сложившиеся в культуре Эгейского мира, вошли в круг мифологических и поэтических представлений древних греков, так же как различные события истории Эгейского мира получили образно-мифологическое претворение в сказаниях и в эпосе древних греков (миф о Минотавре, троянский эпический цикл и др.). Зародившаяся в гомеровский период монументальная архитектура древнегреческих храмов использовала и по-своему переработала сложившийся в Микенах и Тиринфе тип мегарона — зала с сенями и портиком. Некоторые технические навыки и опыт микенских зодчих также были использованы греческими мастерами. Но в целом весь эстетический и образный строй искусства Эгейского мира,

его живописный, утонченно экспрессивный характер и орнаментальные, узорные формы были чужды художественному сознанию древних греков, первоначально стоявших на более ранней ступени общественного развития, чем перешедшие к рабовладению государства Эгейского мира.

12 - 8 вв. до н.э. были эпохой сложения греческой мифологии. Мифологический характер сознания древних греков получил в этот период свое наиболее полное и последовательное выражение в эпической поэзии. В больших циклах эпических песен нашли отражение представления народа о его жизни в прошлом и настоящем, о богах и героях, о происхождении земли и неба так же, как и народные идеалы доблести и благородства. Позже, уже в период архаики, эти устные песни были сведены в большие художественно завершенные поэмы.

Древний эпос наряду с неразрывно связанной с ним мифологией выразил в своих образах жизнь народа и его духовные стремления, оказав огромное влияние на все последующее развитие греческой культуры. Его темы и сюжеты, переосмысленные в соответствии с духом времени, разрабатывались в драме и лирике, отражались в скульптуре, живописи, рисунках на вазах.

Изобразительные искусства и архитектура гомеровской Греции при всем их непосредственно народном происхождении не достигли ни широты охвата общественной жизни, ни художественного совершенства эпической поэзии.



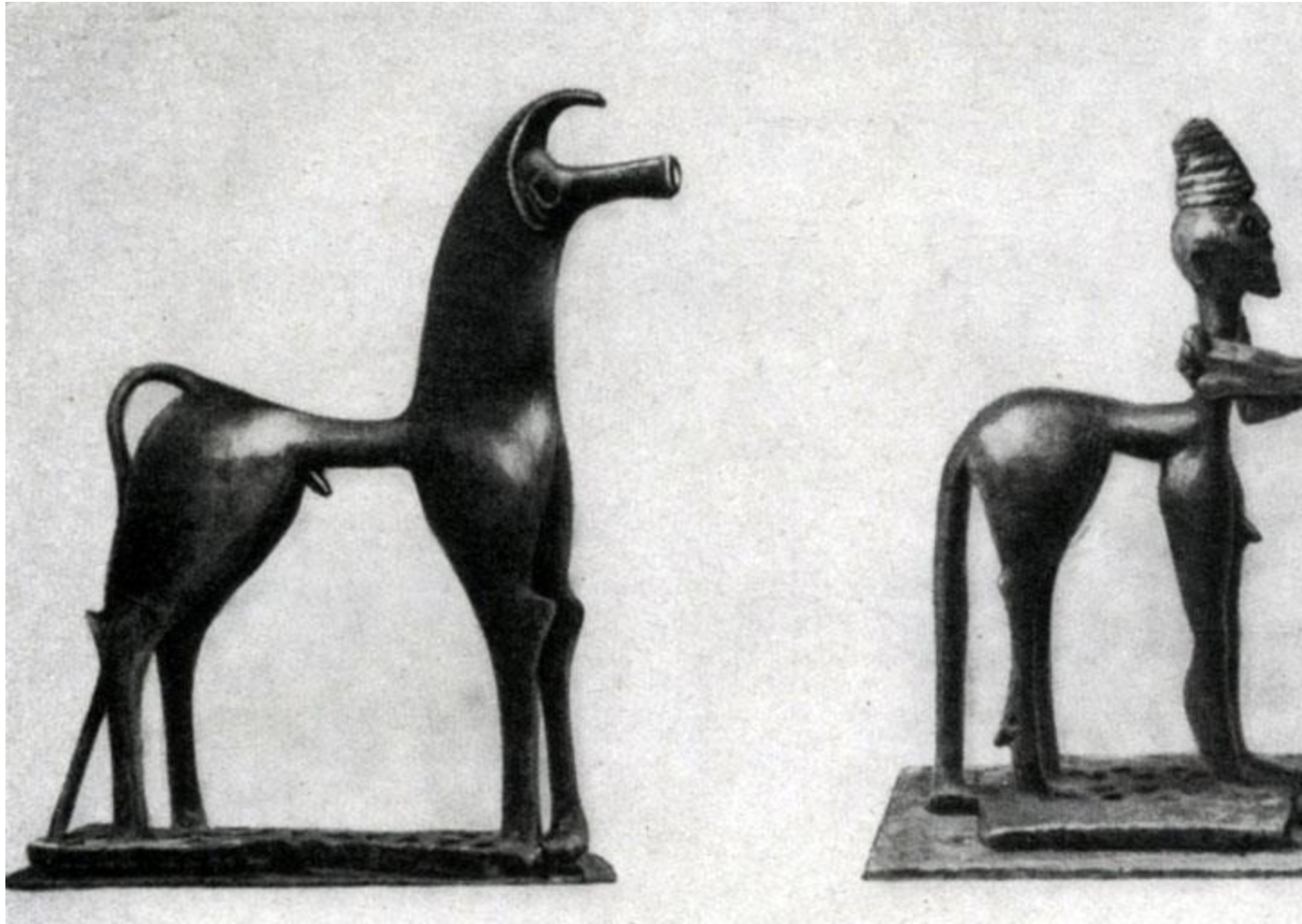
*112. Дипилонская амфора. 9—8 вв. до н. э. Афины.
Национальный музей.*

Самыми ранними (из дошедших до нас) художественными произведениями являются вазы «геометрического стиля», украшенные геометрическим орнаментом, нанесенным коричневой краской по бледножелтоватому фону глиняного сосуда. Орнамент покрывал вазу обычно в верхней ее части рядом кольцевых поясов, иногда заполнявших всю ее поверхность. Наиболее полное представление о «геометрическом стиле» дают так называемые дипилонские вазы, относящиеся к 9 - 8 вв. до н.э. и найденные археологами на древнем кладбище близ Дипилонских ворот в Афинах. Эти очень большие сосуды, высотой иногда почти в рост человека, имели погребальное и культовое назначение, по форме повторяя глиняные сосуды, служившие для хранения больших количеств зерна или растительного масла. На дипилонских амфорах орнамент особенно обилен: узор состоит чаще всего из чисто геометрических мотивов, в частности плетенки-меандра (меандровый орнамент сохранялся в качестве орнаментального мотива и на всем протяжении развития греческого искусства). Кроме геометрического орнамента широко применялся схематизированный растительный и животный орнамент. Фигуры животных (птиц, зверей, например лани и др.) многократно повторяются на протяжении отдельных полос орнамента, придавая изображению ясный, хотя и однообразный ритмический строй.

Важной особенностью более поздних дипилонских ваз (8 в. до н.э.) является введение в узор примитивных сюжетных изображений со схематизированными, сведенными почти к геометрическому знаку фигурами людей. Эти сюжетные мотивы очень разнообразны (обряд оплакивания умершего, состязание колесниц, плывущие суда и т. п.). При всей своей схематичности и примитивности фигуры людей и особенно животных обладают известной выразительностью в передаче общего характера движения и наглядностью рассказа. Если по сравнению с росписями крито-микенских ваз изображения на дипилонских вазах более грубы и примитивны, то по

отношению к искусству доклассового общества они безусловно знаменуют шаг вперед.

Скульптура гомеровского времени дошла до нас лишь в виде мелкой пластики, большей частью явно культового характера. Эти небольшие статуэтки, изображающие богов или героев, делались из терракоты, слоновой кости или бронзы. Найденные в Беотии терракотовые статуэтки, сплошь покрытые орнаментом, отличаются примитивностью и нерасчлененностью форм; отдельные части тела едва намечены, другие непомерно выделены. Такова, например, фигура сидящей богини с ребенком: ее ноги слиты с сиденьем (троном или скамьей), нос огромен и подобен клюву, передача анатомического строения тела совершенно не интересует мастера.



113 а. Конь. Геракл и кентавр. Бронзовые статуэтки из Олимпии. 8 в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

Наряду с терракотовыми статуэтками существовали и бронзовые. «Геракл и кентавр» и «Конь», найденные в Олимпии и относящиеся к концу гомеровского периода, дают очень наглядное представление о наивной примитивности и схематизме этой мелкой бронзовой пластики, предназначавшейся для посвящений богам. Статуэтка так называемого «Аполлона» из Беотии (8 в. до н.э.) своими вытянутыми пропорциями и общим построением фигуры напоминает изображения человека в крито-микенском искусстве, но резко отличается от них фронтальной застылостью и схематической условностью передачи лица и тела.

Монументальная скульптура гомеровской Греции до нашего времени не дошла. О ее характере можно судить по описаниям древних авторов. Основным видом этой скульптуры были так называемые ксоаны — идолы, выполненные из дерева или камня и представлявшие собой, повидимому, грубо обработанный ствол дерева или блок камня, заверченный еле намеченным изображением головы и черт лица. Некоторое понятие об этой скульптуре могут дать геометрически упрощенные бронзовые изображения богов, найденные при раскопках храма в Дреросе на Крите, построенного в 8 в. до н.э. дорийцами, уже задолго до того поселившимися на этом острове.



113 6. Пахарь. Терракота из Беотии. 8 в. до н. э. Париж. Лувр.

Чертами более живого отношения к реальному миру обладают лишь некоторые терракотовые статуэтки из Беотии, относящиеся к 8 в., как, например, статуэтка, изображающая крестьянина с плутом; несмотря на наивность решения, эта группа сравнительно более правдива по мотиву движения и менее связана неподвижностью и условностью искусства гомеровского периода. В такого рода изображениях можно видеть некоторую параллель созданному в то же время эпосу Гесиода, воспевающему крестьянский труд, хотя и здесь изобразительное искусство выглядит очень сильно отставшим от литературы.

К 8 в., а возможно еще и к 9 в. до н.э., относятся и древнейшие остатки памятников ранней греческой архитектуры (храм Артемиды Орфии в Спарте, храм в Термосе в Этолии, упоминавшийся храм в Дреросе на Крите). В них использовались некоторые традиции микенской архитектуры, главным образом общий план, подобный мегарону; очаг-жертвенник помещался внутри храма; на фасаде, как и в мегароне, ставились две колонны. Наиболее древние из этих сооружений имели стены из сырцового кирпича и деревянного каркаса, поставленные на каменном цоколе. Сохранились остатки керамической облицовки верхних частей храма. В целом архитектура Греции в гомеровский период находилась на начальной ступени своего развития.

Искусство Греческой архаики

В период архаики (7 - 6 вв. до н.э.) греческое искусство далеко ушло от примитивных форм искусства гомеровского периода. Оно стало несравненно сложнее и, что самое главное, вступило на путь реалистического развития, с трудом преодолевая устойчивую косность давно сложившихся условных форм и борясь с ней. Прогрессивные завоевания и открытия в искусстве периода архаики неодинаково осуществлялись в разных областях искусства; всего больше их было в архитектуре и вазовой живописи, относительно меньше — в скульптуре, еще во многом скованной консервативными культовыми традициями.

Сложность и противоречивость искусства периода архаики объяснялись переходным характером этого исторического этапа в развитии греческого общества.

Власть главы племени, басилевса, еще в 8 в. до н.э. была сильно ограничена господством родовой аристократии — эвпатридов, сосредоточивших в своих руках богатства, землю, рабов, — а затем, в 7 в. до н.э., исчезла вовсе. Разложение старых первобытно-общинных отношений, имущественное неравенство, как и все шире применявшийся рабский труд, привели к сложению в Греции рабовладельческого строя. Развитие торговли и ремесел вызвало расцвет городской жизни и временный рост наряду с рабским и свободного труда, а вместе с ним — демоса, то есть массы свободных граждан полиса, противостоявшей старой родовой аристократии.

Период архаики стал временем ожесточенной классовой борьбы между старой родовой знатью — эвпатридами и народом — демосом, то есть массой свободных членов общины. Демос состоял из нескольких социальных групп (земледельцы, ремесленники, купцы и т. д.); интересы их не всегда совпадали, но эвпатриды были враждебны всем им. Поэтому, хотя формы перехода греческих общин к рабовладельческому строю были различны, наиболее важной и типичной для этого времени была борьба демоса против эвпатридов. Эвпатриды стремились к закабалению свободных общинников, что могло повести развитие греческого общества по пути, в какой-то мере напоминающему путь развития восточных рабовладельческих деспотий. Не случайно поэтому в процессе формирования греческого искусства в 7 и 6 вв. до н.э. встречались произведения, близкие по духу древневосточному искусству.

Значительное влияние древневосточных культур на искусство архаики объяснялось в основном тем, что художники складывавшегося в Греции рабовладельческого общества, решая стоявшие перед ними задачи, широко пользовались опытом и достижениями в области искусства более древних культур рабовладельческого Востока. Вместе с тем по мере

того как становилось все более ясным, что путь сложения рабовладельческого общества в Греции существенно отличается от Востока, все ярче выступало и своеобразие путей художественного развития Древней Греции. Восточные влияния, таким образом, отходили на второй план, и собственно античные черты определили характер наиболее передовых и типических явлений в искусстве архаики.

Победа, полная или частичная, широкой массы свободных крестьян, ремесленников, купцов и мореплавателей и ликвидация старых родовых учреждений привели к утверждению собственно античного варианта рабовладельческого общества.

В течение 7 - 6 вв. до н.э. широко раздвинулись границы распространения греческих поселений. Недостаточная плодородность земли приросте населения на материке и островах Греции, развитие морской торговли и в особенности обострение социальных противоречий в городах-государствах привели к образованию греческих колоний по отдаленным берегам Средиземного и Черного морей. Особенно большое значение в дальнейшей, истории древнегреческой культуры имели греческие поселения в Южной Италии и Сицилии (так называемая Великая Греция).

Период архаики был периодом создания греческого рабовладельческого общества и государства и сложения многих важных сторон греческой культуры и искусства. Это был период бурного развития общества, период роста его материальных и духовных богатств.

История архаического искусства в основном была историей преодоления старой художественной культуры родового общества и постепенной подготовки принципов реалистического искусства рабовладельческого полиса, которое утвердилось в дальнейшем, в 5 в. до н.э., после разгрома эвпатридов.

Именно в период архаики складывается система архитектурных ордеров, которая легла в основу всего

дальнейшего развития античной архитектуры. В это же время расцветает повествовательная сюжетная вазапись и постепенно намечается путь к изображению в скульптуре прекрасного, гармонически развитого человека. От древнейшего периода культуру архаики отличают также возникновение и расцвет лирической поэзии, чрезвычайно важной для сложения греческого реализма, появление которой связано с выделением личности из рода и интересом к миру личных чувств человека.

Искусство архаики отличается большим своеобразием и обладает при всех его существенных ограниченных чертах своими собственными художественными достоинствами.

В целом изобразительные искусства периода архаики несли в себе еще очень много условности и схематизма. Реалистические черты, возникавшие в архаическом искусстве, не получали последовательно реалистического художественного обобщения. Композиция еще имела условный характер, в особенности групповая: изображение события сводилось нередко к символическому сопоставлению фигур, либо — в вазаписи и рельефе — к ряду отдельных изображений, часто не связанных единством действия, а иногда даже и единством места и времени. Вместе с тем многообразные античные мифы и сказания впервые стали предметом широкого отражения в изобразительных искусствах. К концу периода архаики в искусство все чаще стали проникать и темы, взятые из реальной действительности.

К концу 6 в. новые, классические тенденции начинают приходить во все большее противоречие с методами и принципами архаического искусства. Хотя племенные различия давали еще о себе знать в греческом искусстве периода архаики, борьба передовых сил в архаическом искусстве с течениями, им враждебными, происходила во всех местных школах Греции и была важнее и существеннее различий между дорической и ионической школами, хотя эти

различия были вполне отчетливыми и довольно значительными.

Ионическое (или ионийское) искусство по преимуществу было связано с культурой торговых полисов островной и малоазийской Греции, большинство которых было населено ионийской группой греческих племен; в целом это искусство отличалось большим изяществом, декоративной утонченностью, интересом к передаче движения. Дорическое (или дорийское) направление было связано главным образом с областями материковой Греции, преимущественно населенной дорийцами. Дорические мастера особенно настойчиво разрабатывали задачи создания монументального героического искусства; их заслуга заключалась прежде всего в правдивой передаче человеческого тела и его пропорций.

Особое место в искусстве эпохи архаики заняла аттическая школа. В ней с наибольшей полнотой выразились прогрессивные стороны искусства архаики, особенно в конце архаического периода.

В архитектуре архаики проявились с наибольшей силой прогрессивные тенденции искусства этого времени. Уже в глубокой древности искусство Греции создало новый тип здания, ставший в ходе веков ярким отражением идей демоса, то есть свободных граждан города-государства.

Таким зданием был греческий храм, принципиальное отличие которого от храмов Древнего Востока заключалось в том, что он являлся центром важнейших событий общественной жизни граждан города-государства. Храм был хранилищем общественной казны и художественных сокровищ, площадь перед ним была местом собраний и празднеств. Храм воплощал идею единства, величия и совершенства города-государства, незыблемость его общественного уклада.

Архитектурные формы греческого храма сложились не сразу и в период архаики претерпели длительную эволюцию. Однако в искусстве архаики была уже в основном создана продуманная, ясная и вместе с тем очень разнообразно применявшаяся система архитектурных форм, которая легла в основу всего дальнейшего развития греческого зодчества.

Времена, когда храм был родовым или царским святилищем, ушли в далекое прошлое. Уже в 7 в. до н.э. жертвенник окончательно был вынесен из здания храма на площадь перед ним. Это было вызвано тем, что храм и площадь перед ним стали центром массовых народных процессий и празднеств, объединявших всех свободных граждан города. В эпоху архаики были опыты создания огромных храмов, в которых могли бы поместиться большие массы народа, но чаще всего греческие храмы были сравнительно с сооружениями Древнего Востока не слишком велики и не подавляли человека своими размерами.

Являясь воплощением гражданского единства города-государства, храм ставился в центре акрополя или городской площади, получая наглядно подчеркнутое господство в архитектурном ансамбле города. Поэтому, хотя в старых священных местах (как, например, в Дельфах), часто находившихся на далеком расстоянии от городов, и сооружались новые более совершенные храмы, самый тип храма развивался, разрешая задачу создания архитектурного центра общественной жизни, способного ясно выразить духовный и гражданский строй города-государства. Ясность и простота основных архитектурных форм храма и их художественное совершенство, доступное и близкое народу, приобретали особое значение.

Общественный смысл и чисто земной, человеческий характер греческого храма не менялся оттого, что он посвящался богу — покровителю города: развитие самой греческой религии шло ко все более решительному очеловечению ее образов. Храм, посвященный богу, был всегда обращен главным фасадом на восток, храмы,

посвящавшиеся обожествленным после смерти героям, обращались на запад, в сторону царства мертвых.

Простейшим и древнейшим типом каменного архаического храма был так называемый «храм в антах». Он состоял из одного небольшого помещения - наоса, открытого на восток. На его фасаде, между антами, то есть выступами боковых стен, были помещены две колонны. Всем этим «храм в антах» был близок к древнему мегарону. В качестве главного сооружения полиса «храм в антах» был мало пригоден: он был очень замкнут и рассчитан на восприятие только с фасада. Поэтому он позднее, особенно в 6 в. до н.э., использовался чаще всего для небольших сооружений (например, сокровищниц в Дельфах).



114 Б. Сокровищница афинян в Дельфах. Конец 6 в. до н. э.

Более совершенным типом храма был протей, на переднем фасаде которого были размещены четыре колонны. В амфипростиле колоннада украшала как передний, так и задний фасад, где был вход в сокровищницу.

Классическим типом греческого храма стал периптер, то есть храм, имевший прямоугольную форму и окруженный со всех четырех сторон колоннадой. Периптер в основных чертах сложился уже во второй половине 7 в. до н.э. Дальнейшее развитие храмовой архитектуры шло главным образом по

линии совершенствования системы конструкций и пропорций периптера.

Создание периптера позволило свободно помещать здание в пространстве и придало всему строю храма торжественную строгую простоту.

Основные элементы конструкции периптера также очень просты и глубоко народны по своему происхождению. В своих истоках конструкция греческого храма восходит к деревянному зодчеству с глинобитными стенами. Отсюда идет двускатная крыша и (впоследствии каменные) балочные перекрытия; колонны тоже восходят к деревянным столбам. Но это не значит, что конструкция греческих храмов являлась механическим перенесением деревянных конструкций в каменное зодчество. Архитекторы Древней Греции хорошо понимали и учитывали конструктивные свойства строительных материалов. Вместе с тем они стремились подчеркнуть и развить художественные возможности, скрытые в самой конструкции здания. В результате этой работы сложилась ясная и цельная художественно осмысленная архитектурная система, которая позднее, у римлян, получила название ордера (что означает порядок, строй). Применительно к греческому зодчеству слово ордер подразумевает в широком смысле этого слова весь образный и конструктивный строй греческой архитектуры, главным образом храма, но чаще имеет в виду только порядок соотношения и расположения колонн и лежащего на них антаблемента (перекрытия).

Эстетическая выразительность ордерной системы была основана на целесообразной гармонии соотношения частей, образующих единое целое, и на ощущении упругого, живого равновесия несущих и несомых частей. Даже совсем незначительные изменения пропорций и масштабов ордера давали возможность свободно видоизменять весь художественный строй здания.

В эпоху архаики греческий ордер сложился в двух вариантах — дорическом и ионическом. Это соответствовало и двум основным местным школам в искусстве.

Дорический ордер, по мнению греков, воплощал идею мужественности, то есть гармонию силы и торжественной строгости. Ионический ордер, наоборот, был легкий, строен и наряден; когда в ионическом ордере колонны заменялись кариатидами, то не случайно ставились именно изящные и нарядные женские фигуры.

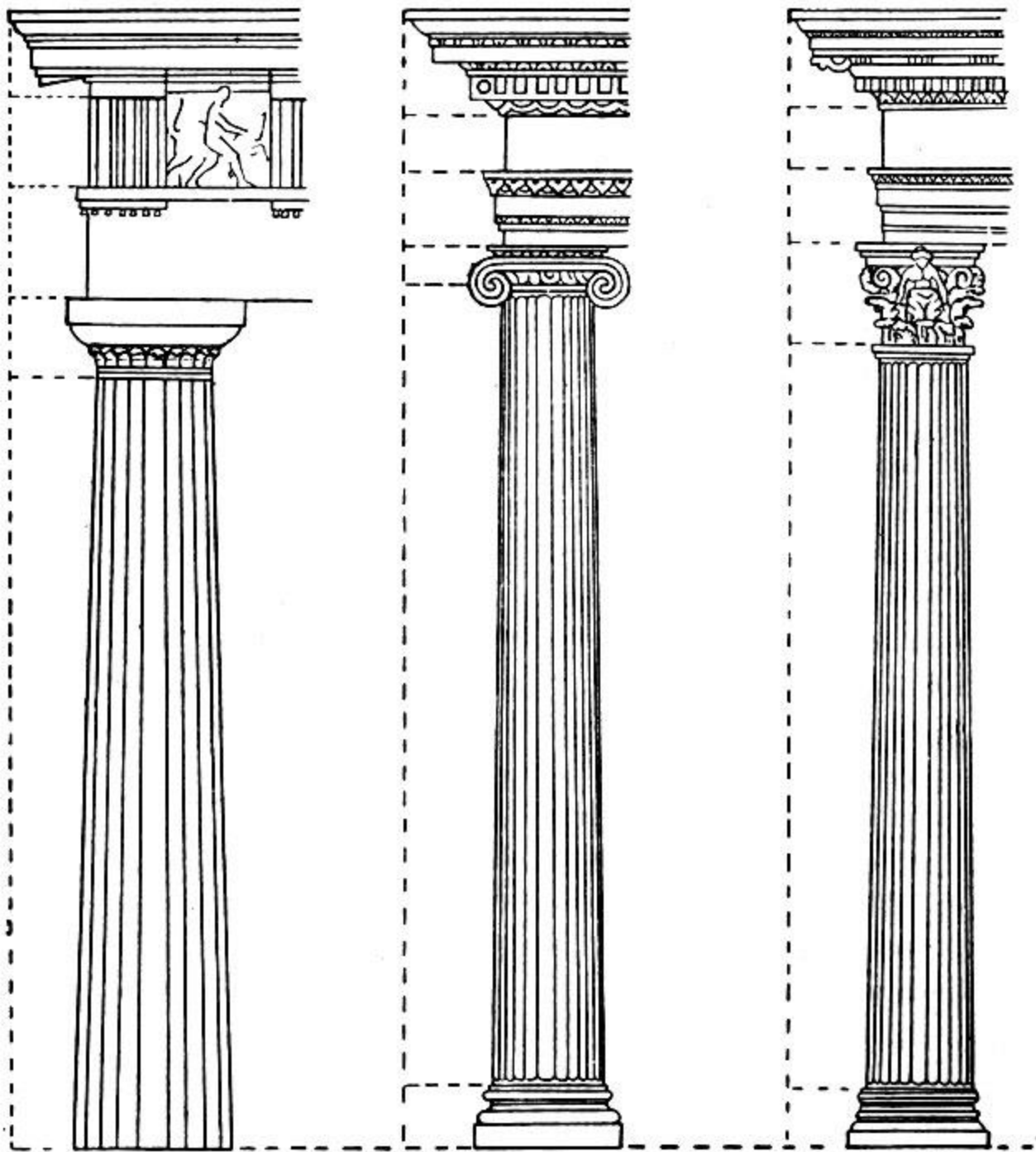
Греческая ордерная система не являлась отвлеченным трафаретом, механически повторяющимся в каждом очередном решении. Ордер был именно общей системой правил, исходящих из общего метода решения. Само же решение всегда носило творческий, индивидуальный характер и соотнобразовывалось не только с конкретными задачами и целями строительства, но и с окружающей природой, а в период классики — и с другими зданиями архитектурного ансамбля. Каждый храм был создан именно для данных условий, для данного места. Отсюда то ощущение художественной неповторимости, которое вызывают в зрителе греческие храмы.

Все эти замечательные качества и особенности греческой архитектуры получили свое полное развитие лишь в период классики, в 5 - 4 вв. до н.э.) но были подготовлены в значительной мере уже в архаический период.

Дорический храм-периптер был отделен от земли каменным основанием — стереобатом, который был несколько шире колоннады храма и обычно состоял из трех массивных ступеней, шедших вдоль всех четырех фасадов. Верхняя ступень и вся верхняя поверхность стереобата, или стилобат, служила как бы постаментом для храма. В наос, то есть прямоугольное помещение, из которого состоял собственно храм, свет проникал или через световые люки в потолке, или через двери. Вход в наос помещался за колоннадой со стороны главного фасада и был оформлен пронаосом, напоминающим по конструкции портик «храма в антах». Иногда кроме наоса существовал еще опистодом — помещение, находившееся позади наоса, с выходом в сторону заднего фасада.

Наос (с пронаосом и опистодомом) был со всех сторон окружен колоннадой, называвшейся «птерон» («крыло»). Колоннада периптера (то есть храма, «со всех сторон окрыленного»), возвышаясь над горизонталью стилобата, поддерживала перекрытие (опорные балки и карниз), над которым поднималась кровля, покрытая черепицей или мраморными плитками. Внутри наоса было прохладно, царил легкий сумрак. Оживленная игра света и тени в колоннаде создавала переход от яркого света дня к сумраку наоса. Стоявший на стереобате храм создавал у зрителя своей упругой и мощной колоннадой, держащей тяжелое перекрытие, впечатление ясного и гармонического равновесия сил.

Колонна была важнейшей частью ордера, так как она являлась основной несущей частью (см.рисунок). Колонна дорического ордера опиралась непосредственно на стилобат; ее пропорции в архаический период были обычно приземистыми и мощными (высота равна 4 - 6 нижним диаметрам). Дорическая колонна состояла из ствола, заканчивавшегося вверху капителью. Ствол был прорезан рядом продольных желобов — каннелюр; они шли вдоль всего ствола колонны и игрой света и тени подчеркивали ее объемность, а также усиливали общий вертикальный строй всей колоннады. Колонны дорического ордера не были геометрически точными цилиндрами. Кроме общего сужения кверху они имели на высоте одной трети некоторое равномерное утолщение — энтазис, — хорошо заметное на силуэте колонны. Энтазис, подобно напряженным мышцам живого существа, создавал ощущение упругого усилия, с которым колонны несли антаблемент. Дорическая капитель была очень проста; она состояла из эхина — круглой каменной подушки, — и абаки — невысокой каменной плиты, на которую ложилось давление антаблемента.



Пропорциональное соотношение греческих архитектурных ордоров: дорического, ионического и коринфского.

Антаблемент складывался из архитрава, то есть балки, которая лежала непосредственно на колоннах и несла всю тяжесть перекрытия, фриза и карниза. Архитрав дорического

ордера был гладким. Дорический фриз состоял из триглифов и метоп. Триглифы по своему происхождению восходили к выступающим торцам балок; они разделялись на три полосы вертикальными желобками. Метопы были прямоугольными плитами, когда-то, в 8 - 7 вв. до н.э., керамическими, а затем, с 7 в. до н.э. - каменными; они заполняли промежутки между триглифами. Карниз завершал антаблемент.

Треугольники, образованные на переднем и заднем, фасадах — под двускатной крышей, — назывались фронтонами. Конек крыши и ее углы венчались скульптурными (обычно керамическими) украшениями, так называемыми акротериями. Фронтоны и метопы заполнялись скульптурой.

Колонна ионического ордера легка и стройна, она выше и тоньше по своим пропорциям, чем дорическая колонна, ее высота равна 8 - 10 нижним диаметрам. Ионическая колонна имела базу, из которой она словно выростала кверху. Каннелюры, в дорической колонне сходящиеся под углом, в ионической колонне разделены плоскими срезами граней. От этого количество вертикальных линий как бы удваивалось, что сообщало колонне особенную легкость. Благодаря тому что желобки в ионической колонне были врезаны глубже, игра света и тени на ней была богаче и живописнее.

Капитель ионического ордера имела эхин, образующий два изящных завитка — волюты. Из-за волют капители угловых колонн требовали сложного разрешения. Архитрав ионического ордера был разделен по горизонтали на три полосы, отчего он казался более легким. Фриз шел сплошной лентой вдоль всего антаблемента. Карниз был богато декоративно обработан.

Система дорического ордера в своих основных чертах сложилась уже в 7 в. до н.э. и определила собой главную линию развития греческого зодчества на Пелопоннесе и в Великой Греции (то есть Сицилии и Южной Италии). Ионический ордер сложился к концу 7 в. до н.э. Он получил развитие прежде всего в малоазийской и островной Греции, в

богатых торговых городах, близко соприкасавшихся с культурой Востока.

Позднее, уже в эпоху классики, получил развитие третий ордер — коринфский, — близкий к ионическому и отличавшийся от него главным образом тем, что в нем колонны, несколько более вытянутые по пропорциям (высота колонны доходит до 12 нижних диаметров), были увенчаны пышной и сложной корзинообразной капителью, составленной из растительного орнамента — стилизованных листьев аканфа - и завитков (волют).

Для эволюции архаических дорических храмов характерен переход от тяжеловесных и приземистых пропорций к пропорциям более стройным и гармонически ясным.

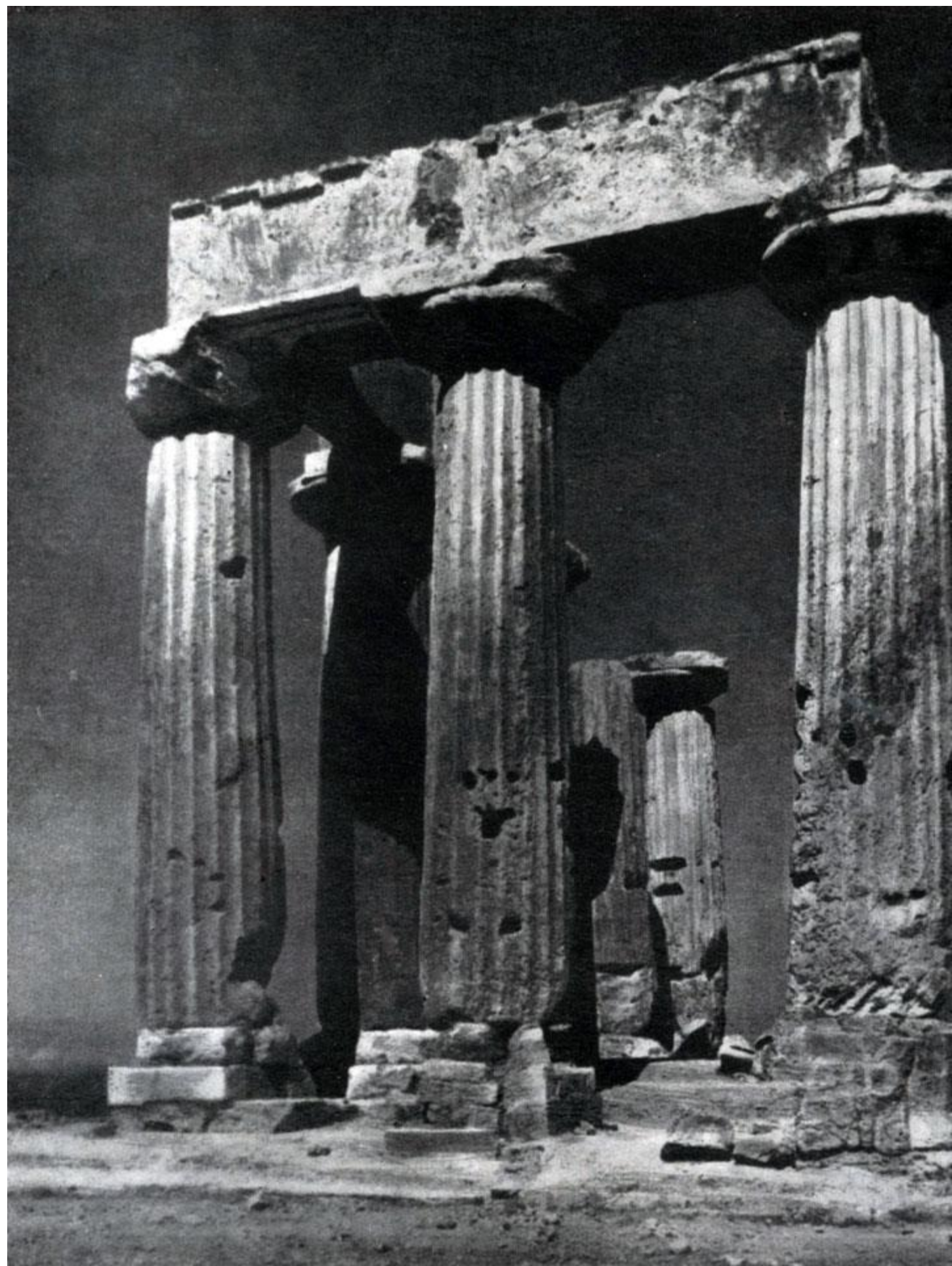
Более ранние храмы нередко имели слишком грузные капители или слишком короткие стволы колонн; соотношение количества колонн на длинных и торцовых сторонах часто было таким, что храм оказывался чрезмерно вытянутым в длину; иногда на фасаде ставилось нечетное число колонн, что не давало возможности выделить главный вход и сделать его главной осью композиции. Постепенно все такие недостатки исчезали.

Одним из древнейших дорических храмов был храм Геры (Герайон) в Олимпии (7 в. до н.э.); сохранившиеся остатки этого храма дают ясное и наглядное представление как о плане храма, так и об общем расположении и соотношении частей архаического дорического периптера.



114 а. Храм Геры (Герайон) в Олимпии 7 в. до н. э.

Много дорических храмов было построено в архаический период в Великой Греции. Наиболее известны развалины храмов в Селинунте и так называемая «Базилика» в Пестуме. В «Базилике» подчеркнута прежде всего мощь и устойчивая сила сооружения; гармония пропорций в ней отсутствует, особенно из-за слишком вздутаго энтазиса.



115. Храм Аполлона в Коринфе. Конец 6 в. до н. э.

Одним из наиболее совершенных сооружений поздней архаики был храм Аполлона в Коринфе (на Пелопоннесе). Его план таков: еще несколько удлинен (на фасадах 6 колонн, на длинных сторонах - 15); крепкие и тяжелые колонны поставлены довольно часто. Но в этом храме на первый план уже выступает ясность и гармоничность пропорций, общая монументальная строгость и сила архитектурных форм.

Храм Аполлона в Коринфе, построенный во второй половине 6 в. до н.э., является произведением зрелого мастерства. Его следует рассматривать как непосредственного предшественника замечательных храмов классического периода. В нем уже с очень большой художественной полнотой выражено нравственное величие и гармония рождающейся новой, демократической художественной культуры Греции. Если в лирике 7 - 6 вв. до н.э. (у Алкея или у Сафо) нашла свое художественное утверждение сила и красота пробудившихся чувств и переживаний человека — гражданина города-государства, то в архитектуре нашли свое выражение идеи величия и красоты родного полиса и единства его наиболее передовых демократических сил.

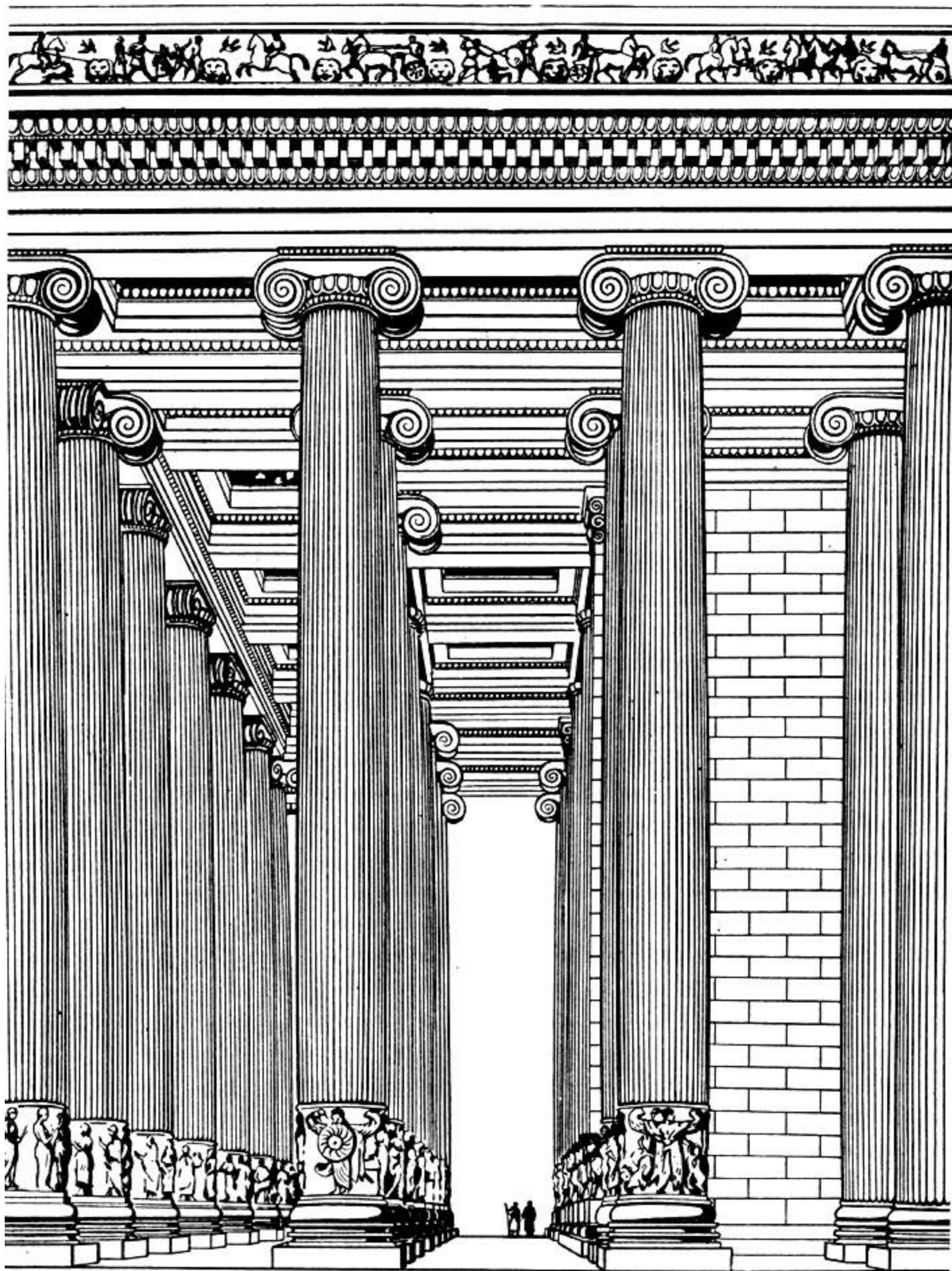
В архаической архитектуре как ионического, так и дорического ордера, строившейся из известняка, нашла широкое применение яркая раскраска. Основным было чаще всего сочетание красного и синего цветов. Раскрашивались тимпаны фронтонов (то есть их треугольное поле под двускатной крышей) и фоны метоп, триглифы и некоторые другие детали антаблемента. Раскрашивалась и скульптура, украшавшая архаические храмы. Раскраска повышала ощущение праздничности облика архитектуры и, кроме того, особенно в дорическом ордере, подчеркивала архитектонику его частей.

Ионическая архитектура, в целом развивавшаяся в архаический период в том же направлении, что и дорическая, отличалась от нее большим богатством декорации, большим

изяществом и легкостью. Даже старому типу храма «в антах» ионический ордер придал необычайно нарядный облик; так строились еще в 6 в. до н.э. небольшие здания, окружавшие главный храм, например, сокровищница сифнийцев в Дельфах с фигурами празднично одетых девушек (кор) вместо колонн.

Храмы Ионии, то есть городов побережья Малой Азии и островов, отличались особенно большими размерами и роскошью убранства. В этом сказалась тесная связь городов-государств малоазийской Греции с культурой Востока. Храмы эти оказались в стороне от основной линии развития греческой архитектуры. Архитектура греческой классики широко разработала все лучшие стороны ионического ордера, но осталась чуждой пышной роскоши этих грандиозных храмов архаической Ионии; эта черта ионической архитектуры получила свое дальнейшее развитие лишь в период эллинизма.

Из архаических храмов Ионии наибольшей известностью пользовался первый храм Артемиды в Эфесе, законченный постройкой во второй половине 6 в. до н.э. и достигавший более 100 м в длину. Храм этот был не периптером, а диптером — его колоннада была двойной. Глубокий пронаос состоял из четырех рядов колонн, по две в каждом ряду. Колонны на западном и восточном фасадах опирались на барабаны, украшенные скульптурными рельефами.



Храм Артемиды в Эфесе. Реконструкция.

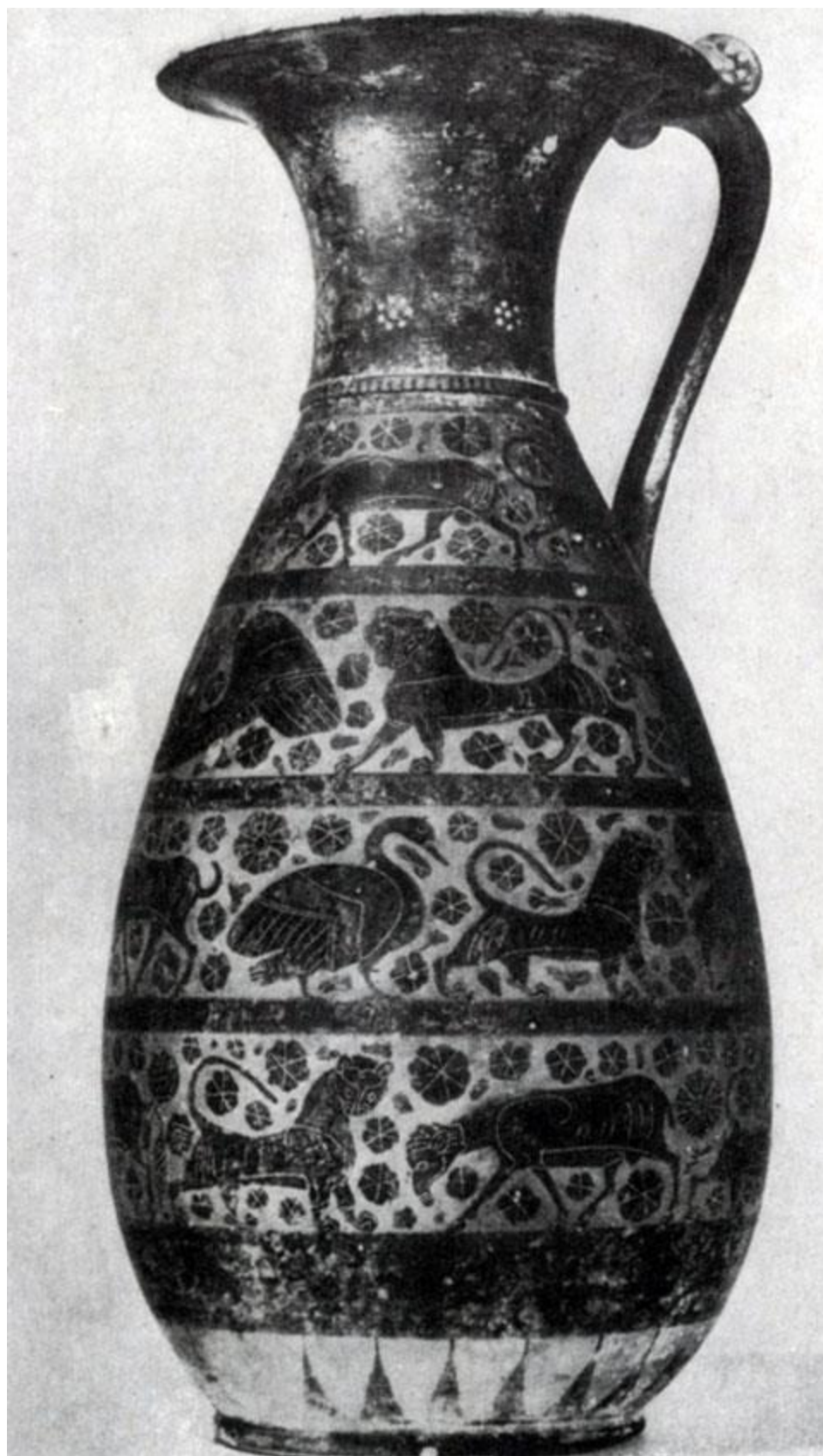
По сравнению с дорическими периптерами храм Артемиды в Эфесе поражал своей величиной и великолепием, богатой игрой светотени и сложным ритмом сменяющихся рядов колонн, но ему не доставало строгой соразмерности и ясной простоты, присущей дорическим храмам поздней архаики. Именно строители дорических храмов с наибольшей полнотой выразили передовые художественные идеи своего времени, и в дальнейшем выработанный ими продуманный и строгий тип периптера разрабатывался и совершенствовался в качестве ведущего типа архитектурного сооружения в период классики.

Период архаики был периодом расцвета художественных ремесел. Потребность в изделиях прикладного искусства вызывалась ростом благосостояния значительной части свободного населения и развитием заморской торговли. Особенно высокого расцвета достигла греческая керамика.

Греческие вазы служили для самых разнообразных целей и потребностей. Они были очень разнообразны по форме и размерам. Обычно вазы покрывались художественной росписью. Лучшие произведения мастеров архаической вазописи были подлинными художественными созданиями, и, видимо, сами мастера относились к ним со всей серьезностью и ответственностью. Не случайно поэтому многие вазы носят подпись создавшего их мастера, а иногда и двух — горшечника и художника. Это, кстати, указывает на выросшее чувство ценности личности и ее дарований. Конечно, художественно выполненные и богато расписанные вазы не были предназначены для повседневных бытовых нужд. И все же расцвет вазописи тесно связан с творческим отношением ремесленника к своему труду и с его глубоким пониманием единства практической и эстетической ценности вещи, которое так свойственно народному искусству.

В 7 и особенно в 6 в. до н. э. сложилась довольно стройная, хотя и допускающая отдельные вариации система постоянных форм ваз, имевших разное назначение. Так, амфора предназначалась для хранения вина и масла; кратер — для смешивания (во время пИра) воды с вином; из килика пили вино; в стройном лекифе хранились благовония для возлияний на могилах умерших. По сравнению с керамикой гомеровского периода формы и пропорции ваз стали строже и красивее. Своим ясным, тонко почувствованным ритмом, соразмерностью всех частей греческие вазы превзошли сосуды и Древнего Египта и Эгейского мира. Размещение рисунков на вазах и их композиционный строй были тесно связаны с формой вазы.

Эволюция вазовых росписей шла от схематичных и отвлеченно-декоративных изображений к композициям развернуто сюжетного характера, наглядно повествующим о действиях и поступках изображенных героев. Смелые реалистические искания художников-вазописцев часто опережали развитие скульптуры.



116 а. Коринфская ваза. Конец 7 — начало 6 в. до н. э. Париж. Лувр.

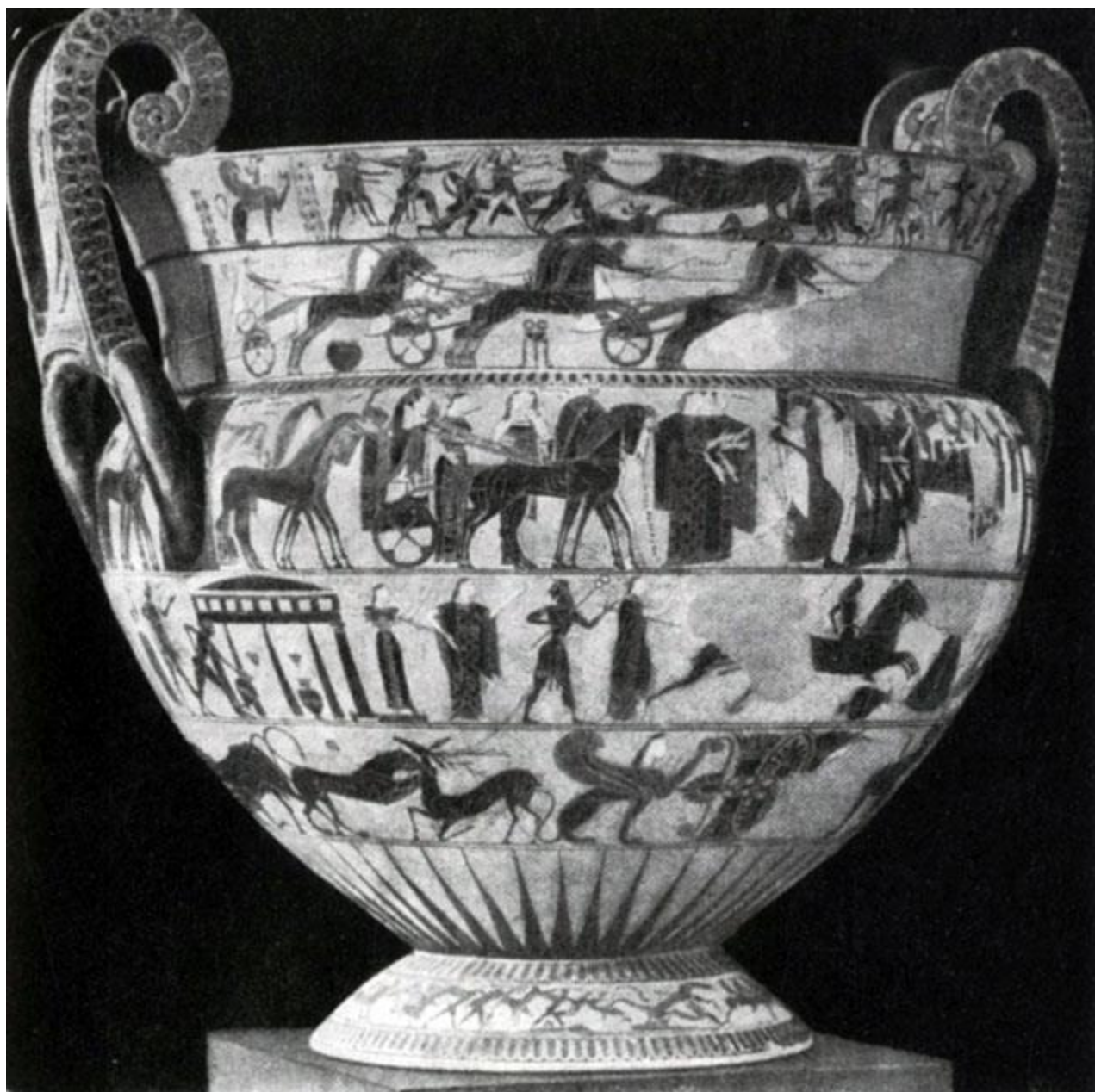
Во времена ранней архаики (7 в. до н.э.) в греческой вазописи господствовал так называемый «ориентадизирующий» (то есть подражающий Востоку) стиль. Центрами этого направления были торговые города островной и малоазийской Греции, а также Коринф. Вазы с островов Мелоса, Родоса и из Коринфа отличались нарядностью росписи, носившей в основном декоративный характер. Росписи эти выполнялись коричневой краской нескольких тонов, от почти красного до буровато-коричневого. Целый ряд мотивов орнамента благодаря торговым и культурным связям был заимствован с Востока. Художники этих ваз соединяли в одной композиции схематичные изображения человека, животных или фантастических существ с чисто орнаментальными мотивами, стремясь заполнить все поле композиции, не оставляя пустых мест, и этим создать впечатление декоративного целого. Принципиальной разницы между изображением людей и орнаментом мастер не видел.

В 6 в. до н.э. на смену ориентализирующему стилю пришла так называемая чернофигурная вазопись, зародившаяся еще в 7 в. Узорный орнамент был вытеснен четким силуэтным рисунком, характеризующим общий облик фигуры и более или менее выразительно передающим жест и движение. Рисунки людей и животных заливались черным лаком и отчетливо выделялись на красноватом фоне обожженной глины; иногда добавлялись белый цвет и процарапывание узора одежды, волос и т. п. по поверхности лака. Последовательно проходившая перед зрителем вереница фигур развертывала ясную и понятную ленту повествования.

Так, на одном коринфском кратере середины 6 в. до н.э. изображен бег колесниц, медные треножники, предназначенные в награду победителю, и зрители, приветствующие победителей.

Наибольшего расцвета чернофигурная вазопись достигла в Аттике. Название одного, из предместий Афин, славившегося в

6 и 5 вв. до н.э. своими гончарами, — Керамик — превратилось в название изделий из обожженной глины.



116 6. Кратер Клития и Эрготима (Ваза Франсуа). Около 560 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей.

Кратер Клития, выполненный в мастерской Эрготима около 560 г. до н.э. (так называемая «Ваза Франсуа»), может дать представление обо всем изобразительном богатстве

чернофигурной вазописи. Рисунок на огромном кратере разбит на ряд поясов. Большинство из них носит конкретный сюжетный характер и посвящено рассказам о целом ряде событий (охота на каледонского вепря, состязание колесниц и т. п.). Центральную часть занимает изображение бракосочетания родителей Ахилла — Пелея и Фетиды. Ниже изображен Ахилл, преследующий Троила; самый нижний ряд заполнен изображениями животных и чудовищ. Человеческие фигуры лишены какой-либо индивидуальной характеристики: они плоскостны, и их движения резки и угловаты; животные (особенно лошади) точнее по рисунку, изящнее и живее. Каждая полоса в отдельности дает затейливый ритмический узор и вместе с тем наглядный рассказ, изобилующий подробностями; оформление вазы в целом представляет собой явный пример перехода от «коврового» заполнения всей поверхности вазы к более строгой композиционной архитектонике.

Крупнейшим аттическим вазописцем середины 6 в. до н.э. (550 - 530), с наибольшей силой раскрывшим все живые и прогрессивные стороны чернофигурной вазописи, был Эксекий. В его руках мифологические сказания и эпизоды из гомеровского эпоса превратились в выразительные сцены, хотя он сохранил еще ограниченные стороны силуэтного рисунка. Таков, например, рисунок на амфоре, изображающий Аякса и Ахилла, играющих в кости; их восклицания написаны тут же, рядом с фигурами.



117 а. Эксекии. Дионис в ладье. Роспись килика. После 540 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.



117 6. Эксекий. Аякс и Ахилл, играющие в кости. Роспись амфоры. Около 530 г. до н. э. Рим. Ватикан.

Представление о высоком мастерстве Эксекия дает изображение Диониса в ладье (роспись дна килика), отличающееся тонким чувством ритма и мастерством композиции. Изображен миф о Дионисе - о его чудесном спасении от морских разбойников, которых он превратил в дельфинов. Удлиненные и изогнутые силуэты корабля и дельфинов великолепно вписаны в круг. Разбросанные по полю композиции дельфины с выгнутыми спинами создают полную беспокойного движения игру линий, напоминающую о плеске волн. Большая по сравнению с ними ладья со стремительно выгнутой линией борта, с наполненным ветром парусом как бы плавно скользит по поверхности моря. Прихотливый узор виноградной лозы, выросшей на мачте, венчает композицию.

Если килик Эксекия поражает утонченной поэзией и глубоким пониманием гармонии композиции, то росписи Андокида (третья четверть 6 в. до н.э.) замечательны смелым введением в силуэтную чернофигурную вазопись обильных реалистических мотивов, вступающих порой в противоречие с приемами плоскостной архаической вазописи. Хорошее представление о творчестве Андокида может дать амфора, выполненная в его мастерской, с изображением Геракла и Цербера (Музей изобразительных искусств имени Пушкина). Следует отметить живое движение Геракла, ставшего на одно колено и приманивающего Цербера.

Росписи поздних чернофигурных ваз дали впервые в греческом искусстве образцы многофигурной композиции, в которой все действующие лица находились в реальной взаимосвязи, диктуемой характером события.

По мере дальнейшего нарастания реализма в греческом искусстве в вазописи наметилась тенденция к преодолению плоскостности и условности, заложенной во всей художественной системе чернофигурной вазописи. Это привело около 530 г. до н.э. к целому перевороту в технике вазовой росписи — к переходу к так называемой краснофигурной вазописи со светлыми фигурами на черном

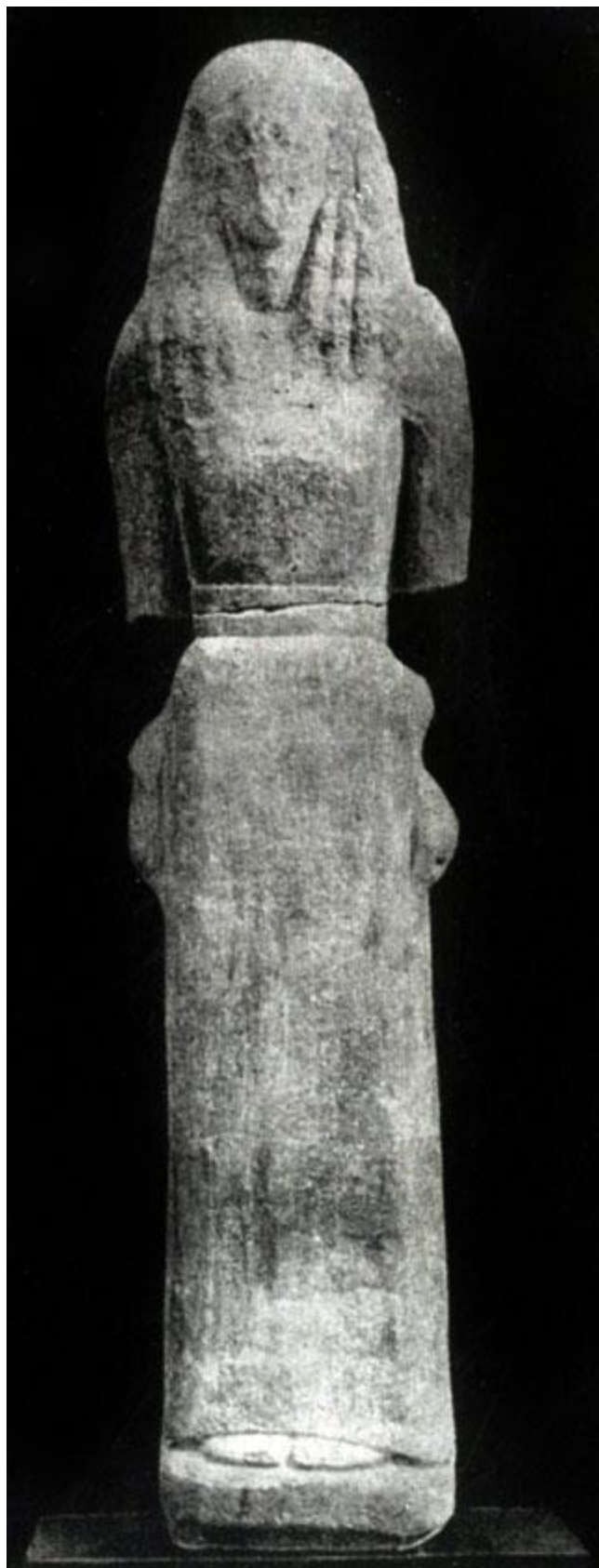
фоне. Законченные образцы новой техники были созданы в мастерской Андокида, но в полную меру все художественные возможности краснофигурной вазописи были раскрыты уже в период классического искусства.

Таким образом, в вазописи, как и в архитектуре, к концу архаического периода получили исключительно важное значение реалистические тенденции, во многом подготовившие победу реализма в искусстве Греции эпохи классики.

Гораздо более противоречивым было развитие архаической скульптуры.

Почти до самого конца архаического периода - до середины 6 в. до н.э. создавались строго фронтальные и неподвижные статуи богов, словно застывших в торжественном покое. На этих статуях, несших в себе сковывающие и далекие от жизни древние традиции, лежала печать канонической схемы, не позволявшей художникам нарушать правила, установившиеся для изготовления такого рода культовой скульптуры. В отвлеченности и даже иногда геометризме форм сказывались приемы, идущие еще от искусства гомеровского периода.

К такому типу статуй относятся «Артемида» с острова Делоса, «Гера» с острова Самоса, «Богиня с гранатовым яблоком» Берлинского музея.



118 а. Артемида Делосская. Мрамор. Около 650 г. до н. э.

Афины. Национальный музей.

«Артемида» с острова Делоса (7 в. до н.э.), принесенная в дар богине некоей Никандрой (как следует из надписи на статуе), представляет собой почти нерасчлененный каменный блок со слабо намеченными формами тела. Голова поставлена прямо, волосы симметрично падают на плечи, руки опущены вдоль тела, Ступни ног кажутся механически приставленными к глыбообразной массе длинной одежды. Происхождение такой статуи от примитивного древнего ксоана не вызывает сомнений, и новым здесь является лишь некоторое стремление к правильной пропорциональности человеческой фигуры.



118 6. Гера Самосская. Мрамор. Около 560 г. до н. э. Париж. Лувр.

Что в данном случае нельзя говорить только о неумении изобразить человеческую фигуру или о недостатке мастерства, ясно видно на примере статуи «Геры» с острова Самоса (первая половина 6 в. до н.э.), сделанной примерно через сто лет после предыдущей. Художник, создавший эту статую, очень хорошо передал различные ткани — тяжелой верхней и тонкой нижней одежды, тщательно изобразил складки, несомненно правильно установил пропорции этой женской фигуры. Однако статуя напоминает скорее ствол дерева, а не живое человеческое тело; она кажется скованнее и мертвеннее, чем самые условные из египетских статуй. По сравнению с искусством гомеровского периода здесь есть, конечно, много нового и прежде всего — строгая, ясная пропорциональность и объемность фигуры. Но подлинно реалистических задач такое искусство еще не ставит: задачей художника было создать торжественное, застывшее изваяние, предмет культа, священный и таинственный образ божества.

В статуе «Богини с гранатовым яблоком» (6 в. до н.э.) сохранилась, в противоположность статуе «Геры», голова, лишенная, как и вся статуя, живого выражения. От этого лишь нагляднее становится общий условный характер такого рода религиозной скульптуры, близко напоминающий аналогичное искусство Древнего Востока. Но складки одежды, симметричными изгибающимися линиями идущие сверху вниз, общая изысканность силуэта и нарядная расцветка придают статуе при всей ее манерности своеобразное чувство праздничности.

«Восточным», ориентализирующим духом отличались сидящие фигуры правителей (архонтов), расставленные вдоль дороги к древнему храму Аполлона (Дидимейону) близ Милета (в Ионии). Эти схематичные, геометрически упрощенные статуи, похожие на каменные глыбы с сухо прочерченными линиями складок одежды, были сделаны очень поздно — в середине 6 в. до н.э. Образы правителей (имя одного из них —

Харес — сохранилось в надписи на статуе) трактованы как торжественные культовые изображения. Можно представить себе, что таким могло стать все искусство Греции, если бы в нем не победила передовая гуманистическая и демократическая тенденция художественного развития.

Статуи, созданные художниками этого консервативного и условного направления, нередко были колоссальных размеров, также подражая в этом смысле Древнему Востоку. Такой была, например, несохранившаяся бронзовая статуя Аполлона в Амиклах (6 в. до н.э.), известная по описаниям и изображениям на монетах и достигавшая около 13 м в высоту. Судя по описанию Павсания, этот Аполлон был похож на медную колонну с приставленными к ней головой и руками.

Было бы, однако, совершенно неправильно считать, что в архаической скульптуре господствовало отвлеченное мировоззрение и преобладала мертвая и условная торжественность. Наряду с чуждыми реализму тенденциями, затруднявшими живое развитие искусства, в архаической монументальной скульптуре были тенденции более жизнеспособные и более передовые, и за ними оказалось будущее.

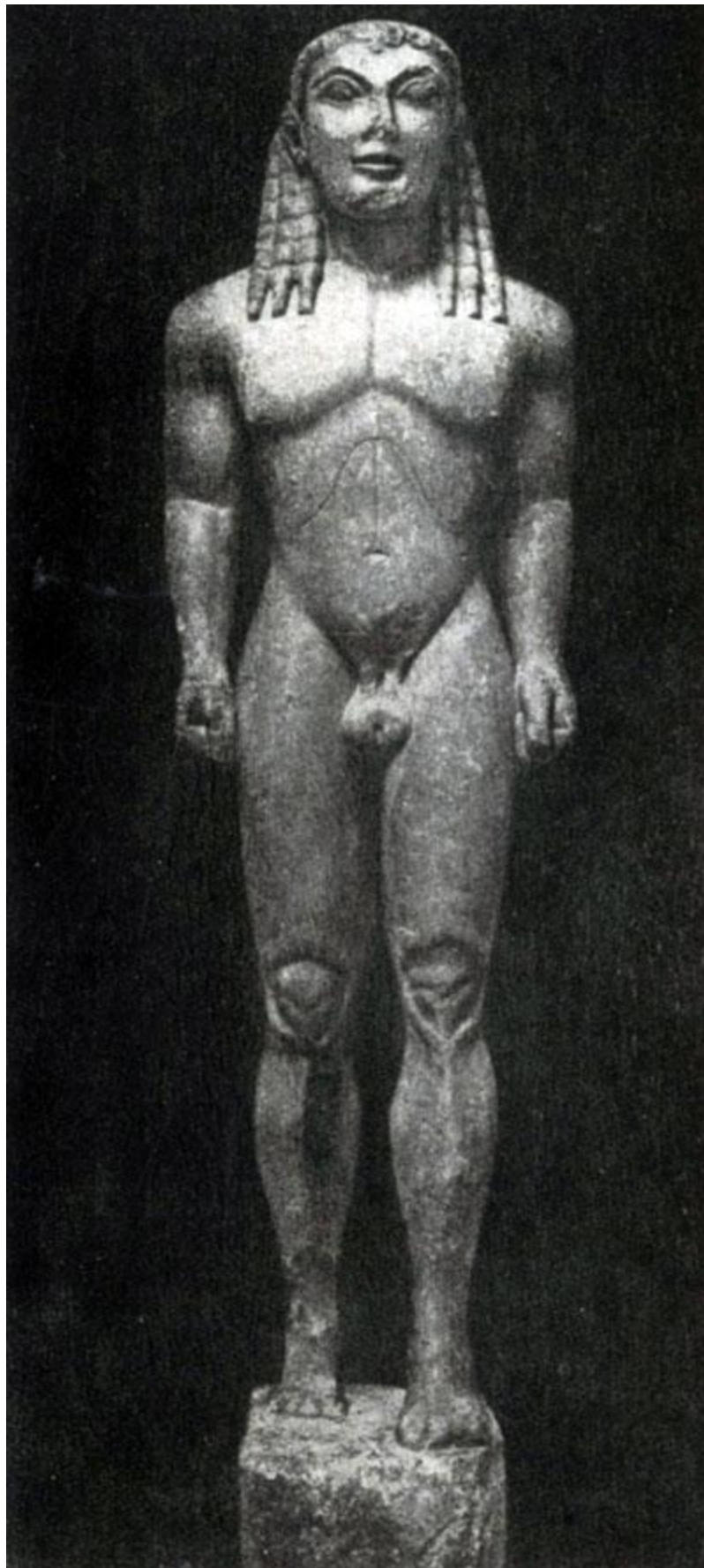
Особенно типичными для периода архаики были прямо стоящие обнаженные статуи героев, или, позднее, воинов, так называемые курорсы.

Тип курорса сложился на протяжении 7 и начала 6 в. до н.э. первоначально, повидимому, на Пелопоннесском полуострове. Его появление имело большое прогрессивное значение для дальнейшего развития греческой скульптуры. Самый образ курорса — сильного, мужественного героя или воина — был связан с развитием гражданского самосознания человека; он означал большой шаг вперед по сравнению со старыми художественными идеалами. Связанные сначала с культом героев, эти статуи курорсов к 6 в. до н.э. стали связываться с еще более жизненными образами идеальных воинов, — они начали служить надгробиями воинов и ставиться в честь победителей на олимпийских и других состязаниях, которые

сами изменили свое первоначальное значение празднеств в честь умершего.

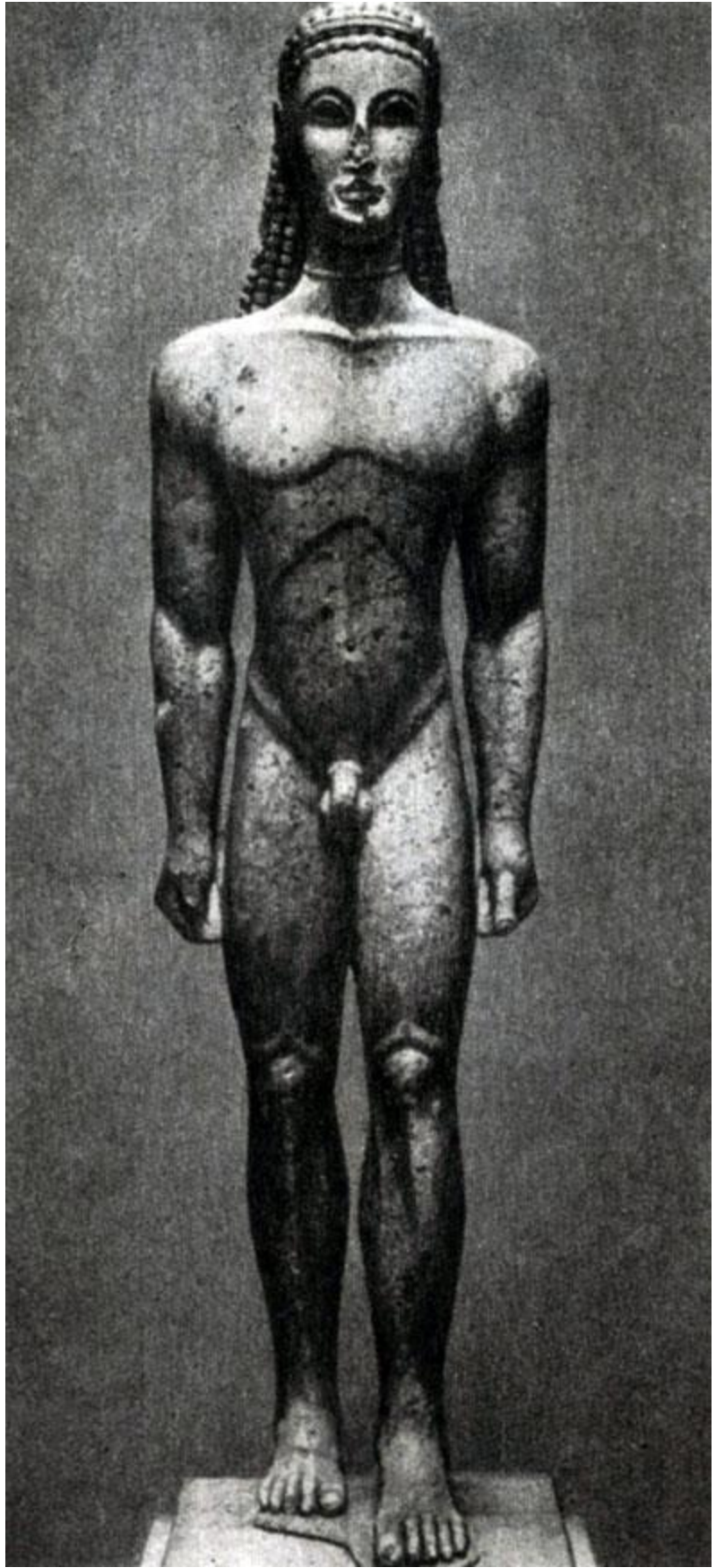
Это выдвижение в качестве героя наряду с богами также и человека — атлета и воина — показывало, что архаическое греческое искусство путем возвеличивания лучших, самых сильных и самых мужественных граждан начало ставить задачи общественного воспитания людей, утверждая передовые этические идеалы своего времени. Хотя в курсах не было никакого индивидуального, портретного характера и никакого определенного переживания, в них явственно ощущался общий дух суровой мужественности и собранной энергии, который сближал строй этих статуй с идейным содержанием ранней дорической архитектуры.

Общее развитие типа курса шло в сторону все большей верности пропорций, преодоления элементов геометрического упрощения и схематизма, ухода от условной декоративной орнаментальности в трактовке деталей. Однако до самого конца 6 в. до н.э. сохранялся фронтальный и неподвижный строй этих статуй, словно выключавший их из реального пространства, из реальной жизни. Это глубокое противоречие самого типа статуи курса — между их общественным содержанием и традиционной условностью формы — не могло быть разрешено архаическим искусством. Для этого понадобились радикальные сдвиги и перемены в человеческом сознании, которые произошли после реформ Клисфена и окончания греко-персидских войн. Черты ранней дорической трактовки типа курса очень наглядно выражены в скульптурной группе Полимеда Аргосского, посвященной легендарным героям — Клеобису и Битону. От этой группы сохранилась лишь одна целая статуя, другая дошла в обломках. Полимед, работавший в Аргосе на Пелопоннесе, — одно из первых исторически достоверных имен мастеров греческого искусства; жил он в первой половине 6 в. до н.э.



119 а. Полимед из Аргоса. Статуя Клеобиса (или Битона) из Дельф. Мрамор. Около 600 г. до н. э. Дельфы. Музей.

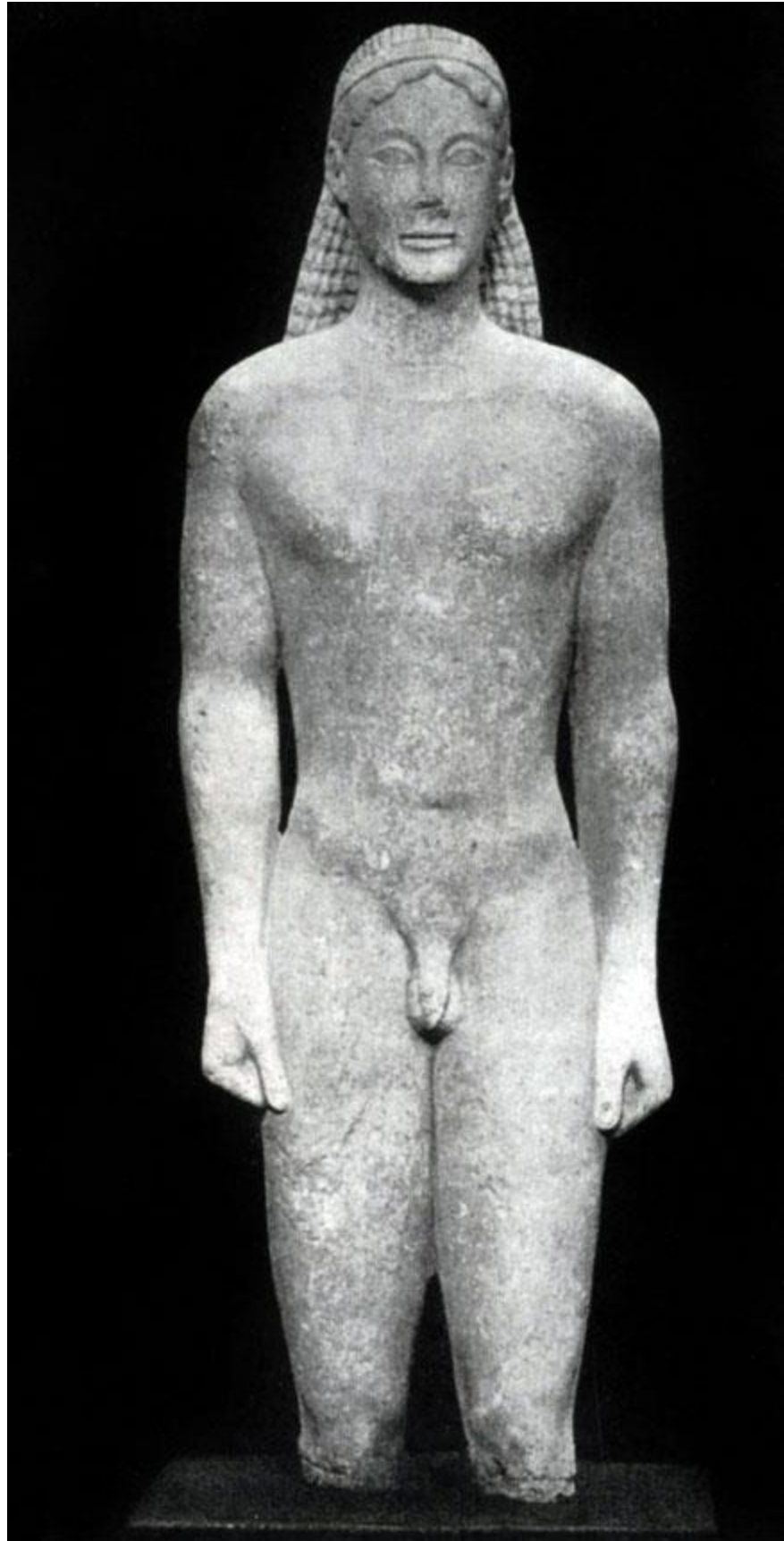
Для «Клеобиса» (или Бптона, так как неизвестно, кто из них изображен в сохранившейся статуе) характерна резко и довольно еще грубо подчеркнутая структура человеческого тела; он поставлен строго фронтально и почти симметричен, если не считать того, что его левая нога выдвинута вперед, условно изображая движение фигуры. В этом изображении физически развитого и хорошо подготовленного к борьбе бойца-гоплита его духовные качества (мужественность, сила духа, решимость и т. п.) показаны еще в самой примитивной и неопределенной форме.



119 6. Аттический курос. Мрамор. Около 600 г. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

Другим примером ранней статуи куроса может служить курос Метрополитенского музея в Нью-Йорке, более стройный, но не менее схематичный по своей форме (в особенности это относится к геометризированному и орнаментальному исполнению деталей головы).

К середине 6 в. до н.э. куросы начали становиться более живыми и человечными, мышцы тела стали моделироваться лучше, пропорции стали более правильными. Стремление придать выразительность лицу статуи привело к сложению очень часто повторяющейся в архаической скульптуре схемы так называемой «архаической улыбки». Улыбка эта имела вполне условный характер, но все же она, видимо, должна была выражать состояние той жизнерадостности и уверенности в своих силах, которыми был проникнут весь образный строй статуи. Правда, нередко эта «архаическая улыбка», чрезмерно подчеркнутая и орнаментально трактованная, придает куросам несколько манерный облик (как, например, в так называемом «Аполлоне Тенейском», сделанном в первой половине 6 в. до н.э.).



121 а. Так называемый Аполлон Птойос из святилища Аполлона Птойоса близ Фив. 6 в. до н. э. Мрамор. Афины. Национальный музей.

Так называемый «Аполлон Птойос» (из Беотии) является хорошим образцом куроса времен поздней архаики. Более точная моделировка формы, благородство пропорций и верное чувство строения человеческого тела придают этой статуе несравненно большую жизненную убедительность; ее строгая простота гораздо более соответствует образу героя, чем преувеличенно подчеркнутая физическая сила более ранних куросов. Тем более неоправданной выглядит здесь традиционная схема фронтальной и неподвижной композиции.

В статуях куросов и других произведениях монументальной архаической скульптуры есть несомненная близость к искусству Древнего Египта, которое было известно в Греции и могло служить примером для греческих художников до тех пор, пока новые идейные задачи греческой демократии окончательно не переросли традиции и влияния искусства Древнего Востока.

Сковывающие тенденции условного и отвлеченного решения человеческого образа в архаическом греческом искусстве особенно наглядно проявились в тех скульптурных произведениях, где нужно было изображать движение.



121 6. Архерм. Статуя летящей Ники с острова Делоса. Мрамор. Первая половина 6 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

К таким произведениям относилась статуя богини победы — Ники — с острова Делоса, выполненная в первой половине 6 в. до н.э. ионийским (хиосским) мастером Архермом. Эта статуя стояла на высокой колонне; фигура вырисовывалась на фоне неба и была рассчитана только на одну точку зрения — спереди. Ника была изображена летящей; статуя дошла до нас сильно поврежденной, но ее первоначальный вид можно представить себе по сохранившемуся фрагменту. Движение было изображено в полной мере символически: верхняя часть тела дана в фас, как и изогнутые, поднятые вверх крылья, а согнутые в коленях ноги — в профиль, без всякой связи с неподвижным торсом. Орнаментальные завитки волос, условная архаическая улыбка и яркая раскраска довершали общее нарядное декоративное впечатление от этой статуи. Однако ни схема «коленопреклоненного бега» (как был назван археологами этот наивный прием изображения движения), ни общая плоскостность и узорность всей фигуры не передавали реального движения.

Чаще, чем в круглой скульптуре, но большей частью столь же условно изображалось движение и в архаических рельефах 7 в. и первой половины 6 в. до н.э.



120 а. Медуза. Рельеф фронтона храма Артемиды на острове Корфу. Известняк. Около 590 г. до н. э. Корфу. Музей.

Такой характер имел, например, рельеф на фронте храма Артемиды на острове Корфу (первая половина 6 в. до н.э.), очень плоскостный и примитивный. В центре Этого фронтона находилась большая фигура летящей горгоны Медузы с двумя симметрично расположенными лежащими пантерами по сторонам от нее; по углам фронтона были изображены битва

Зевса с гигантом и сидящая Гея. Таким образом, фронто́н этот не был посвящен единому событию, а объединял различные (и данные к тому же в очень разных масштабах) фигуры, связанные лишь общим декоративным замыслом. «Коленопреклоненный бег» Медузы изображал ее полет по той же схеме, что и в «Нике» Архерма.



120 б. Персей, убивающий Медузу. Метопы храма «С» в

Селинунте. 7—6 вв. до н. э. Известняк. Палермо. Национальный музей.

Попытки преодолеть чисто внешний, декоративный способ объединения фигур и показать их взаимную связь через единство действия все же были. Такие попытки видны в рельефных метопах одного из многочисленных храмов в Селинунте (на острове Сицилии) так называемого храма «С» (первая половина 6 в. до н.э.). Наряду с рельефами, выполненными в совершенно плоскостной декоративной манере («Похищение Европы»), среди метопа этого храма есть и такие, где фигуры объемны и их действиям придана наглядность, хоть и очень наивно выраженная. В рельефе «Персей, убивающий Медузу», Персей, напутствуемый Афиной, настигает убегающую Медузу и отрубает ей голову мечом. Однако и Персей, и Афина, и Медуза, вопреки естественным требованиям сюжетной ситуации, повернуты лицами к зрителю, лишь ноги их поставлены в профиль (а «бег» Медузы изображен по привычной схеме). Лица всех трех фигур совершенно одинаковы. Как в этой метопе, так и в другой, где изображен Геракл, несущий карликов-кекропов, фигуры поставлены строго вертикально, ноги и руки резко согнуты под прямым углом, как бы повторяя углы метопа.

Такой условный прием изображения движения держался долго. Еще в середине 6 в. до н.э. он с необычайной последовательностью был применен в метопах одной из сокровищниц в Дельфах, где были изображены Диоскуры, похищающие быков. Однообразное повторение следующих друг за другом фигур и столь же одинаковых групп идущих «в ногу» быков превращает этот рельеф почти что в орнаментальный узор, украшающий архитектурное сооружение.

Со второй половины 6 в. до н.э. в архаической скульптуре (в том числе и в рельефе) начали яснее и отчетливее выступать реалистические искания. Они явно противоречили тем условным и декоративно-орнаментальным схемам, каких было столь много в ранней архаике. Их появление

свидетельствовало о приближении глубоких перемен в общественной жизни и в художественной культуре Греции.

Наиболее передовой из греческих художественных школ поздней архаики стала аттическая школа. Афины, главный город Аттики, уже в позднеархаический период получили значение крупнейшего художественного центра, куда стекались мастера со всех концов Греции.

Произведения аттической школы этого времени отличаются глубоким чувством пластики и объемности человеческого тела; мотивы движения в аттическом архаическом искусстве значительно реальнее, чем в дорическом. Лучшие, наиболее передовые скульпторы Ионии нашли применение своим исканиям именно в Афинах, а не на родине. Сочетание достижений дорической и ионической школ на основе развития местной аттической традиции — характерная особенность искусства Аттики.

Афины были свободны от односторонности развития других, преимущественно земледельческих или преимущественно торговых полисов, и процесс формирования рабовладельческого полиса проходил здесь в наиболее последовательной и органической форме. Особенно большое значение здесь получил демос, уже очень рано ставший чрезвычайно грозным врагом для аристократии. В истории Афин с наибольшей полнотой выразились все характерные черты рабовладельческой демократии полиса и его культуры.

Поэтому уже к концу 6 в. до н.э. искусство аттики становится самым прогрессивным; на основе его реалистических исканий складываются наиболее плодотворные предпосылки перехода к искусству классики.

Очень большая разница между аттической скульптурой первой половины 6 в. до н.э. и скульптурой второй половины века свидетельствует о быстроте развития искусства Афин в архаический период. Найденные на Афинском акрополе фрагменты фронтона первого храма Афины (Гекатомпедона), построенного в первой половине века, говорят о еще очень

условном и примитивном характере аттической скульптуры в то время. Эти фрагменты, относящиеся к сцене битвы Зевса с фантастическим трехглавым чудовищем Тифоном, интересны, в частности, тем, что на них очень хорошо сохранилась раскраска. Архаического художника не смущали яркосиняя борода Тифона и красный цвет его лица или сочетание зеленых, желтых и красных волос, покрывающих огромный змеиный хвост чудовища (кстати сказать, очень хорошо заполняющий низкий угол треугольника фронтона).

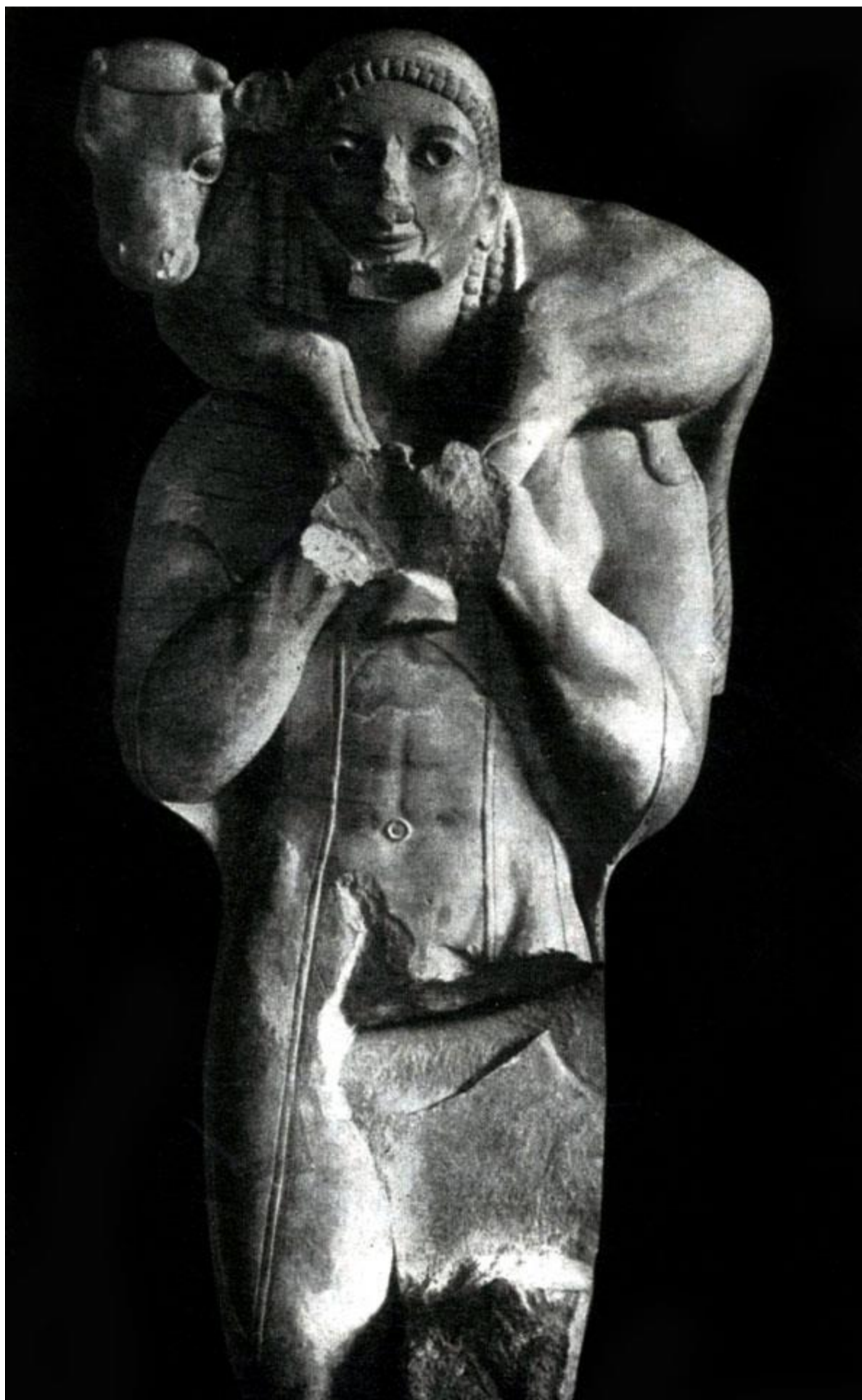
Во второй половине 6 в. до н.э. наиболее значительные черты аттической школы начали выступать вполне явственно. К этому времени художественная жизнь Афин стала очень интенсивной, что объяснялось подъемом экономической мощи и культуры Аттики.

Одна из фронтонных композиций второго Гекатомпедона в Афинах, который был перестроен из старого, писистратовского, около 530 г. до н.э., изображала битву богов с гигантами и резко отличалась от скульптурной декорации прежнего храма. В ней на смену плоскостной резьбе окончательно пришло пластическое, объемное изображение фигур действующих лиц. Главное внимание мастера было обращено на выразительность движений борющихся тел. Контраст между орнаментальным характером более ранней аттической скульптуры и жизненно конкретными чертами этих новых скульптурных произведений Аттики подучил здесь свое яркое выражение.

Среди фрагментов фронтонных скульптур второго Гекатомпедона особенно жизненно выразительна группа, изображающая Афину, которая повергает на землю гиганта Энкелада. Развертывание фигур в одной плоскости, несколько искусственное и нарочитое, так же как и орнаментальная трактовка волос Афины, напоминает, что эта скульптура еще не разрывает рамок архаического искусства. Но в лице Афины есть уже такая ясная соразмерность и одухотворенность, каких раньше греческое искусство не знало.



122. Голова Афины с фронтона второго Гекатомпедона из группы, изображающей борьбу Афины с гигантом. Мрамор. Вторая половина 6 в. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



123. Мосхофор (человек, несущий теленка) с Афинского акрополя. Мрамор. Около 570 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.

Одним из высших достижений архаического искусства Афин конца 6 в. до н.э. были найденные на Акрополе прекрасные статуи девушек (кор) в нарядных одеждах. Эти статуи были созданы не только художниками Афин, но и приезжими ионийскими скульпторами, включившимися в общую работу над украшением выросшего и разбогатевшего города. Среди них особенно выделяются «Девушка в пеп-лосе» и знаменитая статуя девушки, обычно просто называемая «Кора с Акрополя».



*124. Девушка в пеплосе. Фрагмент. Мрамор. 540—530 гг. до н. э.
Афины. Музей Акрополя.*



*125. Кора с Акрополя в Афинах. Мрамор. Конец 6 в. до н. э.
Афины. Музей Акрополя.*

В первой из них особенно хорошо лицо, оживленное ясной, словно немного удивленной улыбкой. Вторая, хорошо сохранившая первоначальную раскраску, отличается верностью и стройностью пропорций, тонкостью и изяществом улыбающегося, хотя и неподвижного лица. Традиционная фронтальность и застылость позы сочетаются здесь с жизненно правдивой передачей всего облика девушки. Тщательно отделанные складки одежды и пряди волос, словно струящиеся и бегущие в мерном и вместе с тем разнообразном ритме, придают этой статуе праздничный и радостный, необычайно жизнеутверждающий строй. Среди всех скульптурных произведений, дошедших до нас от периода архаики, эти акропольские коры несут в себе больше всего предвестий классического искусства. Вместе с тем в них как бы подведены итоги развитию художественного языка архаики. Наивный схематизм искусства гомеровской Греции остался далеко позади, но и пластическая свобода искусства классики оказывалась еще недостижимой. Представление о ценности человека раскрывалось еще в значительной мере косвенно — в праздничном характере целого, в исполненном острого чувства изящного силуэте фигуры.

Живые черты есть и в рельефных изображениях на аттических надгробных плитах или стелах, относящихся к концу 6 и самому началу 5 в. до н.э. Так стела Аристиона дает строгий и спокойный образ гражданина-воина. Аристион изображен в профиль, с копьем в руке. Рельеф очень плоский, но тонкое чувство соотношения планов и несомненное знание строения человеческого тела позволили мастеру достичь достаточно ясной материальности и объемности изображения.

Передовые мастера конца архаики во многих других городах-государствах Греции в целом шли по пути, близкому к достижениям аттической школы и, возможно, иногда под непосредственным воздействием искусства Афин. Так очень

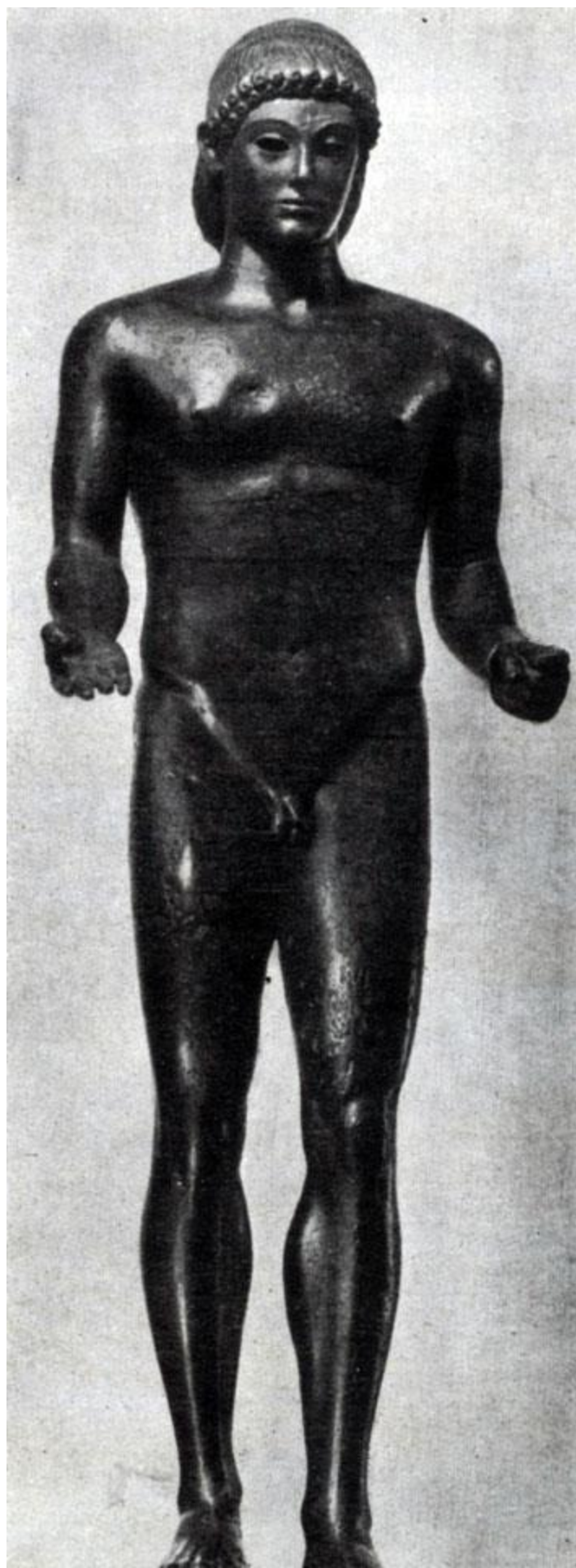
близким к принципам аттической школы было найденное в Беотии и выполненное в самом конце 6 или начале 5 в. до н.э. Алксенором, скульптором с о. Наксоса, надгробие, на котором изображен человек, закутанный в длинный плащ (гиматий), стоящий скрестив ноги и опершись на посох; у его ног прыгает собака, стремясь привлечь внимание хозяина. Чувство одухотворенности и жизненной выразительности движения человека подводит эту вещь вплотную к искусству ранней классики. Но вместе с тем некоторый схематизм в моделировке формы и неточности в передаче ракурса, а также столкновение нового реалистического понимания композиции с условностью в трактовке формы говорят о том, что грань, отделяющая искусство архаики от искусства классики, еще не перейдена.



ΧΑΡΙΣΙΑΝΑΙΑΝ ΔΕΥΤΕΡΑΝ

*127. Гермес и хариты. Фрагмент рельефа с острова Фасоса.
Мрамор. 470—460 гг. до н. э. Париж. Лувр.*

Насколько далеко ушло живое развитие аттического искусства конца 6 в. до н.э. наглядно показывает прекрасный рельеф «Гермес и хариты», при всех своих ясно ощущаемых архаических чертах полный необычайно естественного и правдивого движения и чувства.



126. Так называемый «Аполлон из Пьомбино». Бронза. Высота 1,15 м. Около 500 г. до н. э. Париж. Лувр.

Под несомненным воздействием аттического искусства возникли в городах северного Пелопоннеса опыты более живой трактовки традиционных статуй куросов. Сохраняя всю монументальную строгость и фронтальность статуи и стремясь в то же время придать ей некоторое движение, эти пелопоннесские мастера стали отставлять и сгибать одну ногу куроса, сгибать в локте руку и применять другие такие же приемы, придававшие спокойно стоящей фигуре некоторое оживление. Представление об этих исканиях дает бронзовая статуя юноши, сделанная около 500 г. до н.э., - так называемый «Аполлон из Пьомбино», воспроизводящая утраченную статую работы скульптора Канаха, относительно еще очень мало отличающуюся от старого типа куроса и в то же время трогательную своей несомненной живой правдивостью. Как и в «акропольских корах», мы находимся здесь на пороге классического искусства.

Искусство Греческой классики (Начало 5 — середина 4 в. до н.э.)

С первых десятилетий 5 в. до н.э. начался классический период развития греческой культуры и греческого искусства. Для Древней Греции это был период наивысшего расцвета драмы, политического красноречия, архитектуры, скульптуры, монументальной живописи и вазописи. Высоко совершенное, последовательно реалистическое и полное глубокого чувства красоты, искусство греческой классики определило собой новый и наиболее важный этап в развитии всего мирового искусства.

Искусство классики — это искусство греческого города-государства цветущей поры его развития, связанной с победой демократии в Афинах и других греческих полисах. Реформы Клисфена в конце 6 в. до н.э. утвердили в Афинах окончательную победу демоса над аристократией — эвпатридами; в результате этих реформ было сломлено

могущество аристократии и заложены основы для быстрого и яркого развития афинской рабовладельческой демократии.

К началу 5 в. до н.э. сложились два наиболее противоположных по своему укладу города-государства Древней Греции: Афины и Спарта. В Афинах наиболее полно выразили себя принципы рабовладельческой демократии, опиравшейся в основном на расцвет ремесла и морской торговли. В земледельческой, отсталой по своему общественному развитию Спарте, самом сильном в военном отношении полисе Греции, получил развитие консервативно-аристократический политический строй, обеспечивший господство сплоченной группы воинов-рабовладельцев — спартиатов — над массой бесправных рабов-земледельцев — илотов.



Аттика (Древняя Греция).

Соперничество и борьба Афин и Спарты определили в дальнейшем пути исторического развития Греции. Но для истории искусства Спарта осталась совершенно бесплодной, не выдвинув ни одного художника в ряды мастеров, создавших искусство греческой классики.

В первой четверти 5 в. до н.э. Греция подверглась нашествию полчищ Персидской державы. Победа народных ополчений объединившихся полисов, защищавших свою независимость от грозного завоевателя, чрезвычайно ускорила рост общественного самосознания эллинов. Это была победа свободной, сознательной демократии над восточной деспотией. Мильтиад - предводитель афинян и их союзников в битве при Марафоне (490 г. до н.э.) — прекрасно выразил в своей речи перед боем тот моральный дух, которым был проникнут каждый афинянин, указав, что только от них самих зависит «или положить на Афины иго рабства, или укрепить свободу». Решающие победы над персами — морская при Саламине (480) и на суше, при Платеях (479) — укрепили сознание силы и значения греческого общества, способствовали утверждению основных принципов его мировоззрения и культуры. Вместе с тем победа над персами благоприятствовала дальнейшему экономическому, расцвету полисов, в особенности Афин.

Центром развития классической эллинской культуры стали в основном Аттика, северный Пелопоннес, острова Эгейского моря и отчасти греческие колонии в Сицилии и Южной Италии — так называемая Великая Греция. Малоазийские города (Милет и др.), хотя и оправились от разгрома, учиненного персами, но уже не могли играть былой ведущей роли в экономической и культурной жизни Греции.

Во время греко-персидских войн начался первый период развития классического искусства — ранняя классика, продолжавшаяся примерно четыре десятилетия (490 - 450 гг. до н.э.). Художники этого времени нашли новые

художественные средства для создания монументального искусства, воплотившего в своих образах этические и эстетические идеалы победившей рабовладельческой демократии. Изображение человека во всем богатстве и свободе его действий, поиски обобщенных типических образов, построение реалистической групповой композиции, новое понимание синтеза скульптуры и архитектуры, решительное обращение к сценам из реальной повседневной жизни (особенно в вазописи) стали важнейшими, основными чертами этого периода в развитии классического греческого искусства. Во второй четверти 5 в. до н.э. (то есть в 475 - 450 гг. до н.э.) архаические традиции, тормозившие развитие реалистического искусства (в скульптуре и живописи), были окончательно преодолены, и принципы классики получили свое законченное выражение в творениях таких мастеров, как неизвестные авторы олимпийских фронтонов и особенно знаменитый афинский скульптор Мирон. Мирон старший среди великих мастеров классики, завершил период творческих исканий ранней классики, подготовив греческое искусство к еще большему подъему в последующие годы — к зрелой, или высокой, классике.

Время наивысшего расцвета древнегреческого искусства — в «эпоху Перикла» — продолжалось примерно также четыре десятилетия — с 450 по 410 г. до н.э. Художественные создания периода высокой классики отличались героической величавостью, монументальностью и гармоничностью человеческих образов и одновременно жизненной непринужденностью, естественностью и простотой. В эти годы творили великие мастера греческого искусства - скульпторы Фидий и Поликлет, зодчие Иктин и Калликрат. Произведения этого времени в области архитектуры, скульптуры, вазописи и монументальной живописи являются прекрасными примерами того художественного обаяния, которого может достигнуть искусство, вдохновляемое верой в совершенство человека, воплощающее передовые общественные устремления своей эпохи и верное принципам реализма.

К концу 5 в. до н.э. растущее применение рабского труда начало отрицательно сказываться на процветании свободного труда, вызывая постепенное обнищание рядовых свободных граждан. Разделение Греции на независимые и соперничающие друг с другом полисы начало тормозить дальнейшее развитие рабовладельческого общества. Длительные и тяжелые Пелопоннесские войны (431 - 404 гг. до н.э.) между двумя союзами городов, возглавлявшимися Афинами и Спартой, ускорили экономический и политический кризис полисов. Искусство классики к концу 5 - началу 4 в. до н.э. вступило в свой последний, третий, этап развития.

В этот период поздней классики искусство развивалось в условиях кризиса греческого рабовладельческого полиса. Оно в некоторой мере утратило героический, гражданственный характер, ясную гармонию своих монументальных образов. Вместе с тем в искусстве великих мастеров поздней классики разрабатывались новые задачи раскрытия в образах искусства мира внутренних переживаний человека иди бурной, беспокойной человеческой деятельности. Их искусство стало более драматичным и лиричным, более психологически углубленным.

Македонское завоевание во второй половине 4 в. до н.э. положило конец самостоятельному существованию греческих городов-государств. Оно не уничтожило традиции греческой классики, но в целом с этого времени развитие искусства пошло по другим путям.

Искусство ранней классики (Так называемый «строгий штиль» 490 - 450 гг. до н.э.)

Героическая эпоха греко-персидских войн и годы, непосредственно за ними последовавшие, были временем бурного роста рабовладельческих полисов. В борьбе с персами они доказали свою жизнеспособность и силу и вступили вслед за тем в пору своего наивысшего могущества. Начался период широкого строительства общественных архитектурных сооружений, создания монументальной скульптуры и фресок,

которые утверждали силу и значение греческих городов-государств, достоинство, величие и красоту человека. Произошел решительный перелом в развитии искусства.

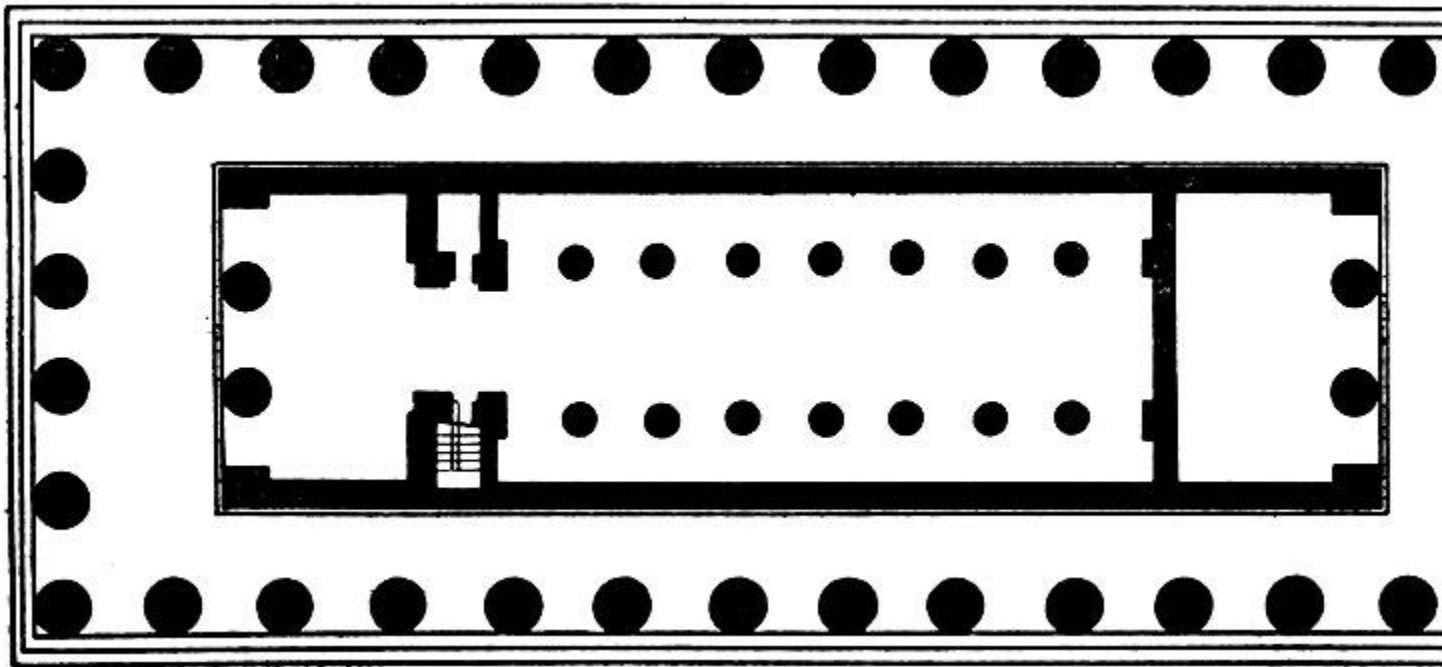
Черты архаической условности некоторое время еще давали о себе знать и в вазописи и особенно в скульптуре. Но это были теперь только лишь быстро уходящие в прошлое пережитки архаической традиции. Все греческое искусство в течение первой трети 5 в. до н.э. было пронизано напряженными поисками методов реалистического изображения человека, в первую очередь правдивой передачи движения, так же как и создания естественной, свободной от принципов декоративной симметрии групповой композиции. В вазописи, а затем и в скульптуре и монументальной живописи победил реализм. Решительно расширился круг тем и сюжетов. Синтез скульптуры и архитектуры стал пониматься как свободное содружество и взаимодополнение равноправных и самоценных искусств.

Монументальный и общественный характер архитектуры греческой классики, ее тесная связь с жизнью коллектива свободных граждан, с государственными культами богов, олицетворявших единство полиса, нашли свое яркое и сильное выражение уже в период ранней классики.

Ведущую роль в это время играл дорический ордер. Передовые черты греческой архитектуры предшествующего, архаического периода получили теперь широкое и свободное развитие. Глубокое соответствие всего образного строя дорического ордера духу гражданской героики 5 в. до н.э. особенно помогало раскрытию всех заложенных в нем художественных возможностей.

Периптер стал господствующим типом здания в греческой монументальной архитектуре. Классический тип периптера и вся система его пропорций получили свое развитие именно в эти годы.

По своим пропорциям храмы стали менее вытянутыми, более цельными, в них была преодолена несоразмерность и тяжеловесность архаических архитектурных пропорций. В больших храмах внутреннее помещение — наос — обычно разделялось двумя продольными рядами колонн на три части. В небольших храмах зодчие обходились без внутренних колонн, подпирających перекрытие наоса. Исчезло применение на торцовых фасадах колоннад с нечетным числом колонн, мешавшее расположению входа в храм в центре фасада. Обычным соотношением числа колонн торцового и бокового фасадов стало 6 к 13 или 8 к 17; число колонн боковой стороны было равно удвоенному числу колонн торцового фасада плюс одна колонна.



План храма Посейдона в Пестуме.

В глубине центральной части наоса, обрамленной внутренними колоннадами, прямо против входа находилась статуя божества. Планировка храма получила логически ясную стройность и монументальную торжественность. Строго продуманная система расположения и соотношения всех элементов конструкции храма вела к созданию образа величавого, ясного и простого.

Зодчие ранней классики тонко чувствовали связь системы пропорций архитектурных форм с абсолютными масштабами здания и с его размерами относительно человека и окружающего ландшафта. Выработка постоянной системы частей ордера и их формы происходила одновременно со все более свободным и многообразным построением их пропорциональных соотношений. Незначительные изменения пропорций вызывали соответствующие изменения в равновесии несомых и несущих частей. Видоизменяя соотношения пропорций всех частей здания, Зодчие видоизменяли и весь характер его образной выразительности. Поэтому каждый храм периода классики сочетал в себе принципы выработанного вековым опытом канонического решения с моментами, свойственными конкретно только данному храму. Это придавало ему индивидуальное своеобразие и делало его неповторимым произведением искусства. Этим достигалось и решение задачи соотношения храма с окружающей средой и определялся самый его характер, то мощный и величественный, то легкий и изящный.

Эта черта греческой архитектуры характерна для всего строя древнегреческого художественного сознания. Так, например, греческая трагедия тоже развивалась в традиционных и строгих формах театральных канонов. Вместе с тем у одного и того же драматурга, например Эсхила или Софокла, в каждой драме в соответствии с характером изображаемого конфликта и с образным строем этой драмы существенно видоизменялось соотношение пролога, эпилога, хоровых партий, построение поэтической речи главных героев и т. д.

Памятником переходным от поздней архаики к ранней классике являлся построенный около 490 г. до н.э. храм Афины Афайи на острове Эгине. Размеры его невелики. Отношение колонн — 6 к 12. Колонны стройны по пропорциям, но антаблемент еще непомерно тяжел. Храм был построен из известняка и покрыт расписанной штукатуркой. Фронтоны были украшены выполненными из мрамора скульптурными группами (ныне находящимися в Мюнхенской глиптотеке).

Расположение храма на верху высокого берегового склона хорошо показывает, как умели греческие зодчие связывать строгую дорическую архитектуру с окружающим пространством природы.

Переходный характер имел и храм «Е» в Селинунте (Сицилия). От храма на острове Эгине он отличался чрезмерной вытянутостью пропорций (отношение колонн 6 к 15). Колонны его приземисты и часто расположены; антаблемент очень высок, его высота почти равна половине высоты колонны. В целом своей грузной мощью он напоминает храмы 6 в. до н.э., хотя обработка деталей, членение форм отличаются уже большей четкостью и строгостью исполнения.

Наиболее полно типические черты архитектуры ранней классики воплотились в храме Посейдона в Пестуме (Великая Греция) и в храме Зевса в Олимпии (Пелопоннес).



128. Храм Посейдона в Пестуме (южная Италия). Вторая четверть 5 в. до н. э.



129. Храм Посейдона в Пестуме. Внутренний вид.

Храм Посейдона в Пестуме, построенный во второй четверти 5 в. до н.э., хорошо сохранился. Полный строгого величия, мощный и несколько тяжелый, он возвышается на трехступенчатом основании. Невысокий стилобат, низкие, но широкие ступени подчеркивают впечатление спокойной, уравновешенной силы. Колонны (отношение 6 к 14; см. рисунок с планом храма Посейдона в Пестуме) сравнительно массивны; сильный энтазис создает ощущение упругого напряжения колонны, словно с усилием поднимающей перекрытие. Вся колоннада выступает на фоне затененного пространства; глубокие горизонтальные тени от далеко выступающих абак ложатся на колонны, подчеркивая линию столкновения несущих и несомых частей. Все основные элементы архитектурной композиции резко выражены, архитектурные детали только выявляют основные отношения архитектурного строя, и это тоже усиливает впечатление сосредоточенной мощи.

Храм был рассчитан на восприятие с разных расстояний. Издали храм с его относительно невысокими колоннами кажется несколько меньшим, чем в действительности, и вместе с тем очень компактным и строгим по формам. Вблизи становятся ясными большие по сравнению с человеком размеры колонн и ощутимыми общие размеры храма; детали (в том числе более частые, чем обычно, каннелюры), делаясь хорошо видимыми, оттеняют массивность пропорций и величину здания. Контраст впечатлений от далекой и близкой точек зрения способствует нарастанию по мере приближения чувства силы и величия всего сооружения. Этот прием сопоставления нескольких точек зрения чрезвычайно характерен для принципов архитектуры классики. Греческий архитектор классической поры всегда стремился создавать архитектурный образ, ориентированный на человеческое восприятие, учитывающий и организующий путь движения зрителя.

Храм Зевса в Олимпии, построенный между 468 и 456 гг. до н.э. архитектором Либоном, имел значение общеэллинского святилища и являлся самым крупным храмом всего

Полопоннесса. Храм почти полностью разрушен, но на основании раскопок и описаний древних авторов его общий вид может быть достаточно точно реконструирован.

Это был классический дорический периптер (отношение колонн 6 к 13), построенный из твердой породы известняка (ракушечника), что давало возможность добиться почти чеканной точности и чистоты исполнения деталей. Пропорции храма отличались строгостью и ясностью. Их суровость смягчалась праздничной по своему характеру окраской. Храм был украшен большими скульптурными группами на фронтонах. Метопы наружного фриза, как и в большинстве храмов ранней классики, были лишены скульптурных украшений. За наружной колоннадой над портиками пронаоса и опистодома на метопах триглифного фриза были помещены скульптурные композиции, по шесть на каждом фризе. Сюжеты этих рельефов были тесно связаны с общественным назначением храма, бывшего центром обширного архитектурного ансамбля Олимпии — священного центра общеэллинских спортивных состязаний. На фронтонах были изображены легендарное состязание на колесницах Пелопса и Эномая и битва греков (лапифов) с кентаврами, на метопах — подвиги Геракла. Внутри храма с середины 5 в. до н.э. помещалась выполненная из золота и слоновой кости статуя Зевса работы Фидия.

Таким образом, в храме Зевса в Олимпии уже нашел свое воплощение характерный для классической Греции синтез архитектуры и скульптуры, о котором подробно будет речь дальше, при описании Парфенона, и были окончательно утверждены принципы архитектурной классики.

Очень важной частью греческого искусства в классический период была вазопись, в которой нашел свое яркое выражение реализм классики.

Период расцвета города-государства был и периодом расцвета художественных ремесел различных видов

прикладного и декоративного искусства. Ведущее место среди них продолжала сохранять керамика, украшенная высокохудожественной росписью.

Вазопись была проникнута традициями народного художественного ремесла с его чувством художественной ценности каждой вещи, созданной творческим трудом человека. Хотя лучшие вазы, выполненные крупнейшими и ведущими художниками, в большинстве своем и предназначались для культовых приношений или служили для украшения праздничных пиров — все же именно живая и постоянная связь с народным искусством мастеров-горшечников и мастеров-рисовальщиков определяла их высокое художественное совершенство.

В период ранней классики реалистические тенденции передовых художников-вазописцев поздней архаики получили быстрое и глубокое развитие, став уже в годы греко-персидских войн господствующими. Краснофигурная техника в это время окончательно вытеснила чернофигурную. Она давала возможность реалистически изображать объем и движение, строить любые ракурсы, естественно и свободно моделировать человеческое тело.

Художественное мировоззрение классики, основанное на глубоком интересе к окружающей жизни и к реальному человеку, быстро расширило круг возможностей реалистического изображения, заключенный в краснофигурной технике. Вместо плоскостного силуэта чернофигурной вазописи художники стали строить трехмерные тела, взятые в самых разнообразных и живых поворотах и ракурсах. Эта свободная и убедительная передача движения, далекая от условной игры черных пятен и процарапанных по черному лаку линий, дополнялась еще и большей естественностью красноватого цвета глины, которой пользовались теперь для изображения человеческих фигур, так как он несравненно ближе был представлению о загорелом обнаженном теле, чем блестящий черный цвет лака. Черные линии рисунка на светлом фоне глины передавали теперь

мускулы и детали тела, позволяя реалистически воспроизводить строение тела человека и его движение. Это дало мощный толчок развитию искусства рисунка.

Мастера краснофигурной вазописи стремились не только конкретно изображать тело и движение человека — они пришли к новому, реалистическому пониманию композиции, постоянно рисуя сложные сцены мифологического и бытового содержания. В некоторых отношениях развитие вазописи опередило развитие скульптуры. В вазописи многие реалистические открытия, аналогичные открытиям скульптуры второй четверти 5 в. до н.э., появились уже в последние годы 6 в. и в первые десятилетия 5 в. до н.э., то есть в период после реформ Клизфена и в годы войны.

Композиция вазописи ранней классики становилась все более законченной и целостной, она была естественно ограничена внутренней поверхностью плоской чаши или боковой поверхностью между ручками вазы. В пределах отведенной для композиции поверхности вазы художники-вазописцы с исключительной свободой и наблюдательностью передавали самые разнообразные сцены повседневной жизни, так же как и героические события мифов и гомеровского эпоса. Традиционные мифические сюжеты переосмыслились, насыщаясь новыми мотивами, почерпнутыми из жизни.

Виднейшими мастерами вазописи этого времени были Евфроний, Дурис и Бриг, работавшие в Афинах. Всем им было свойственно стремление к естественности изображения. Но степень новизны, то есть освобождения от архаической условности и завоевания реалистической свободы, была у них неодинаковой.

Больше других был связан с архаической узорностью и орнаментальностью старший из этих мастеров - Евфроний (работавший в самом конце 6 в. до н.э.; позднее он стал владельцем мастерской, где работали другие рисовальщики).



130 а. Евфроний. Тезей у Амфитриты. Роспись килика. Около 500—490 гг. до н. э. Париж. Лувр.



*130 6. Евфроний. Гетеры, играющие в коттаб. Роспись килика.
Начало 5 в. до н. э.*

В вазах, расписанных Евфронием, с изображением Тезея у Амфитриты или гетер, играющих в коттаб, стремление к слишком свободным и сложным ракурсам и движениям, при отсутствии еще разработанного метода реалистического рисунка, привело к условной плоскостности некоторых деталей; много места у Евфрония занимают и чисто декоративные элементы: узоры на одеждах и т. п.

Позже, в первой четверти 5 в. до н.э. мастера научились находить такие художественные средства изображения движения, которые могли, не разрушая целостности поверхности сосуда, давать ощущение трехмерной пространственности рисунка, и это привело к окончательному преодолению архаического принципа плоскостности изображения. Правда, вазопись на всем протяжении 5 в. до н.э. оперировала в основном графическими средствами изображения, не преследуя собственно живописных задач (например, передача светотени). От архаики оставались в

течение некоторого времени лишь элементы нарядности, изощренного линейного контура, игравшего в какой-то мере еще чисто декоративную роль. Именно такие отзвуки архаического искусства имеются в некоторых работах Дуриса — одного из самых замечательных рисовальщиков ранней классики.



132 а. Дурис Эосс с телом Мемнона. Роспись килика. Около 490—480 гг. до н. э. Париж. Лувр.

В вазах, рисунки которых исполнены Дурисом, чувствуется зависимость его художественных приемов от характера

сюжета; больше нарядности и орнаментального ритма в рисунках на мифологические темы («Эос с телом Мемнона»), больше простоты и непринужденной свободы в рисунках на темы повседневной жизни («Школьная сцена»). Поразительны легкость и виртуозность построения художником любой сложной позы, любого реального жеста (например, в изображении сидящего учителя).



132 6. Бриг. Последствия пирушки. Роспись килика. Около 480 г. до н. э. Вюрцбург. Университет.

Ближе к началу второй четверти 5 в. до н.э. многочисленнее и совершеннее становятся композиции, сознательно ставящие задачу органической связи жизненно естественного изображения с формой и ритмическим строем сосуда. Мастера вазописи все более ясно стали представлять себе, что архитектурная красота форм сосуда никогда не должна разрушаться изображением, что их тесная связь должна служить к их взаимной пользе. Таков рисунок работы Брига (около 480 г. до н.э.), украшающий дно чаши для вина, хранящейся в Вюрцбургском музее. Кстати, сама тема последнего рисунка непосредственно связана с назначением сосуда: добросердечная девушка поддерживает наклоненную голову злоупотребившего вином юноши. Владелец чаши, осушая ее, имел возможность созерцать на ее дне это шутовское напоминание о необходимости знать меру всем вещам. Две стоящие фигуры превосходно вписаны в круглое дно чаши, и вместе с тем они отличаются на редкость смелым и простым построением трехмерной формы. Глубокое уважение к ценности и красоте реальной человеческой жизни дало возможность Бригу наполнить даже такую прозаическую тему подлинным изяществом.

Бриг был смелым пролагателем новых путей, и его открытия сыграли важнейшую роль в становлении реалистических принципов классики. По сравнению с Евфронием Бриг в своем творчестве сделал большой шаг вперед. Его рисунки, очень разнообразные по темам, жанровым и мифологическим, не только отличаются жизненной непосредственностью и естественной простотой, но и решают многие задачи драматического построения действия. Его ваза, посвященная Троянской войне, отличается подлинным пафосом изображения битвы, напоминавшего современникам Брига события греко-персидских войн.



133. Бриг. Взятие Трои. Роспись килика. Около 490—480 гг. до н. э. Париж. Лувр.

Меньшая зависимость художников-вазописцев от сковывающей архаической традиции и их непосредственная связь с художественным ремеслом приводили к тому, что реалистический характер художественной культуры ранней классики сказался в вазописи не только раньше, но и в более широком обращении к повседневному быту, чем это могло иметь место в монументальной скульптуре. Можно даже

предположить, что мастера монументальной скульптуры пользовались опытом передовых мастеров вазописи, которые в начале 5 в. до н.э. опередили скульпторов именно в области передачи действия и движения человека.

Очень интересно изображение мастерской скульптора на чаше неизвестного мастера 480-х гг., полное глубокой серьезности и уважения к труду. Правда, здесь показано художественное ремесло, более уважаемое благодаря значению его изделий. О работе скульптора рассказано очень подробно и точно: вокруг печи для отливки бронзы работают мастера, монтируется готовая статуя, развешаны инструменты и бронзовые рельефы. Но обстановка дана лишь этими предметами -художник не изображает стен, на которых они висят: в вазописи, как и в скульптуре или монументальной живописи, окружающая человека среда не интересовала художника, который показывал только людей — их действия, выразительную осмысленность, целесообразность их движений и поступков. Даже инструменты, которыми действует человек, и плоды его труда показывались лишь для того, чтобы был понятен смысл действия, — вещи, как и природа, занимали художника только в их отношении к человеку. Этим объясняется отсутствие пейзажа в греческой вазописи — как ранней, так и высокой классики. Отношение человека к природе, к ее силам и явлениям передавалось через изображение самого человека, через его реакцию на явление природы.



*131. Пелика с ласточкой. Конец 6 — начало 5 в. до н. э.
Ленинград,. Эрмитаж.*

Так, лирика наступающей весны воплощена на краснофигурной «вазе (пелике) с ласточкой» (конец 6 - начало 5 в. до н.э.; Государственный Эрмитаж) в изображении мальчика, юноши и взрослого человека, увидевших вестницу весны - летящую ласточку. Три фигуры, различные и по своему сложению и по своим позам, связаны одним действием и образуют целостную и живую группу. Общее чувство, объединяющее этих людей, смотрящих вверх на ласточку, выражено в надписях, сопровождающих каждую фигуру и связанных в короткий диалог. Юноша, первым увидевший ласточку, говорит: «Смотри, ласточка»; его старший собеседник подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом»; мальчик радостно восклицает, заключая беседу: «Вот она — уже весна!»

Во второй четверти 5 в. до н.э. греческая вазопись приобретает невиданную ранее строгую и ясную гармонию, но она вместе с тем в какой-то мере теряет ту непосредственную остроту и яркость, какой отличались работы первых вазописцев классического искусства — Дуриса или Брига. Но вазопись этого времени, так же как и монументальную живопись, целесообразнее рассмотреть вместе с искусством Эпохи Перикла — искусством высокой классики.

В северной части Пелопоннеса, в аргосско-сикионской школе, наиболее значительной из школ дорического направления, скульптура складывавшейся классики разрабатывала в основном задачу создания спокойно стоящей человеческой фигуры. Глубоко перерабатывая в свете новых художественных задач старые дорические традиции, крупнейший мастер школы Агелад уже в начале 5 в. до н.э. стремился решить проблему оживления спокойно стоящей фигуры. Перенос центра тяжести тела на одну ногу позволил Агелад и другим мастерам этой школы достигнуть свободной

естественности позы и жеста человеческой фигуры. Очень большое значение имела также последовательная разработка аргосско-сикнионскими мастерами продуманной системы пропорций, раскрывающей реальную красоту совершенного человеческого тела.

Ионическое направление в том же стремлении овладеть жизненной убедительностью изображения человека шло своим путем, сообразно своим старым традициям. Мастера ионического направления особенно много внимания обращали на изображение человеческого тела в движении.

Однако различие между этими двумя направлениями в классический период не имело существенного значения. Передовые мастера обоих направлений, хотя шли разными путями, но цель имели общую — создание реалистического образа совершенного человека. Уже в 6 в. до н.э. аттическая школа синтезировала лучшие стороны обоих направлений: к середине 5 в. до н.э. она наиболее последовательно утвердила основные принципы передового реалистического искусства, связанного с расцветом Афин, и приобрела значение руководящего общеэллинского центра искусства. Главный город Аттики — Афины — к середине 5 в. до н.э. собрал и объединил лучшие художественные силы Эллады для создания памятников и архитектурных сооружений, восхвалявших достоинство и красоту афинского, а вместе с ним и всего греческого народа (вернее, свободных граждан греческих полисов).

Важной особенностью греческой скульптуры периода классики была ее неразрывная связь с общественной жизнью, которая сказывалась как в характере образа, так и в ее месте на городской площади.

Греческая скульптура периода классики имела общественный характер, она была достоянием всего коллектива свободных граждан. Естественно поэтому, что развитие общественно-воспитательной роли искусства, раскрытие в нем нового эстетического идеала сказывались наиболее полно в монументальных скульптурных

произведениях, связанных с архитектурой или стоявших на площадях. Но в то же время именно в таких работах с особенной наглядностью отразилась та глубокая ломка всего строя художественных принципов, какой сопровождался переход от архаики к классике. Новые общественные идеи победившей демократии пришли в резкое столкновение с условностью и отвлеченностью архаической скульптуры.

Противоречивый, переходный характер некоторых скульптурных произведений начала 5 в. до н.э. отчетливо выступает во фронтонных группах храма Афины Афайи на острове Эгине (около 490 г. до н.э.).

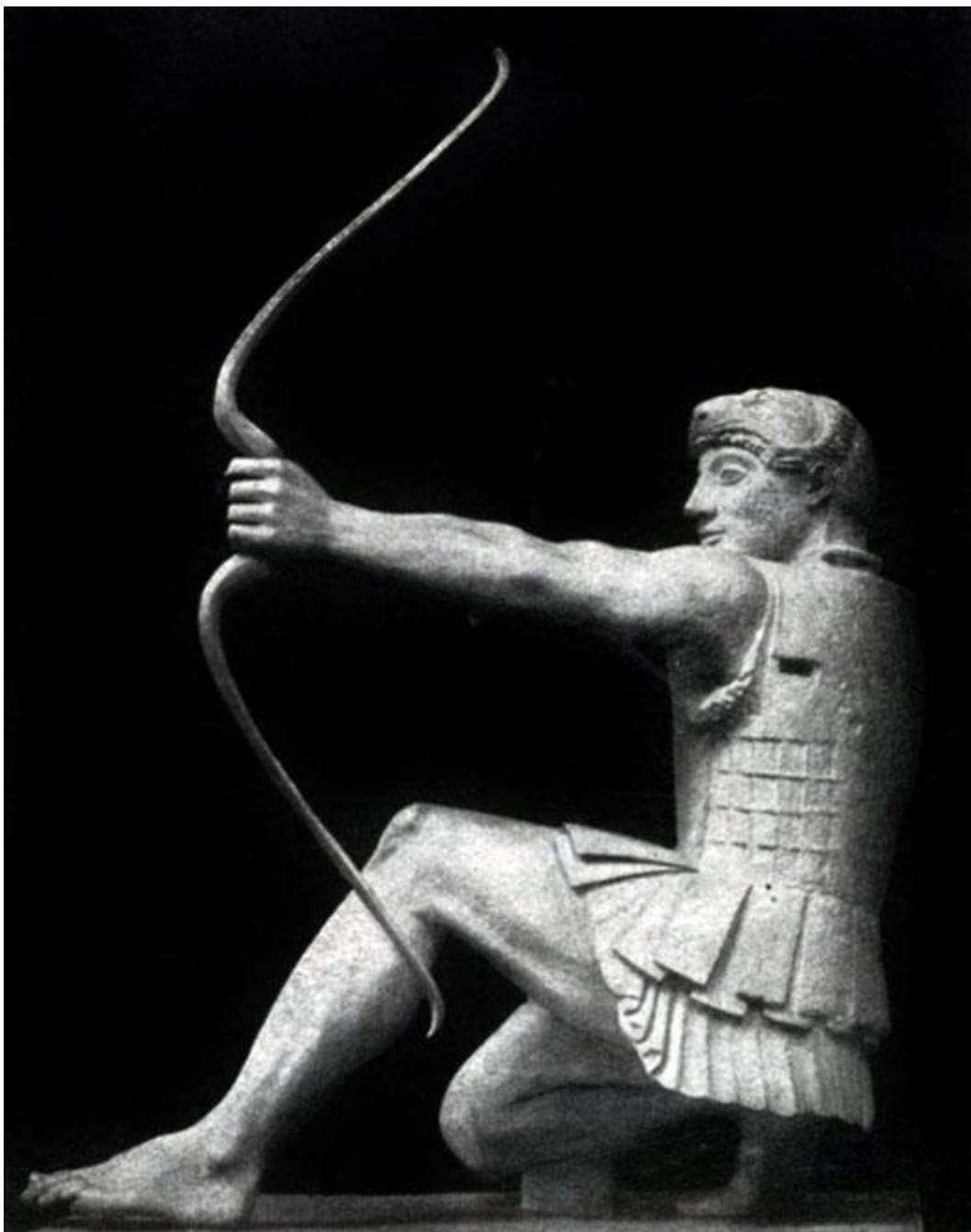
Фронтонные скульптуры Эгинского храма были найдены в начале 19 в. в сильно разрушенном виде и тогда же реставрированы знаменитым датским скульптором Торвальдсенем. Один из наиболее вероятных вариантов реконструкции композиции фронтонов был предложен русским ученым В. Мальмбергом. Композиция обоих фронтонов была построена на основе строгой зеркальной симметрии, что в какой-то мере придавало раскрашенным скульптурным группам, выступавшим на цветном фоне фронтонов, черты орнаментальности.

На западном фронте была изображена борьба греков и троянцев за тело Патрокла. В центре находилась неподвижно стоящая, строго фронтальная, словно развернутая на плоскости фронтона фигура Афины, бесстрастно-спокойная и как бы незримо присутствующая посреди сражения. Ее участие в происходящей борьбе показано лишь тем, что ее щит обращен наружной стороной к троянцам и в ту же сторону повернуты ступни ног. Только по этим символическим намекам можно догадаться, что Афина выступает как защитница эллинов. Если не считать фигуры Париса в высоком изогнутом шлеме и с луком в руках, нельзя было бы и отличить греков от их врагов, настолько фигуры зеркально повторяются на левой и на правой половине фронтона.

Все же в фигурах воинов уже нет архаической фронтальности, их движения реальнее, анатомическое

строение правильное, чем было обычно в искусстве архаики. Хотя все движение развертывается строго по плоскости фронтона, оно в каждой отдельной фигуре достаточно жизненно и конкретно. Но на лицах сражающихся воинов и даже раненых дана одинаковая условная «архаическая улыбка» - явный признак связанности и условности, плохо совместимый с изображением напряженно борющихся героев.

В эгинских фронтонах сказалась еще сковывающая косность старых архаических канонов. Композиционное единство было достигнуто внешними, декоративными способами, самый принцип соединения архитектуры и скульптуры был здесь, по существу, еще архаическим.



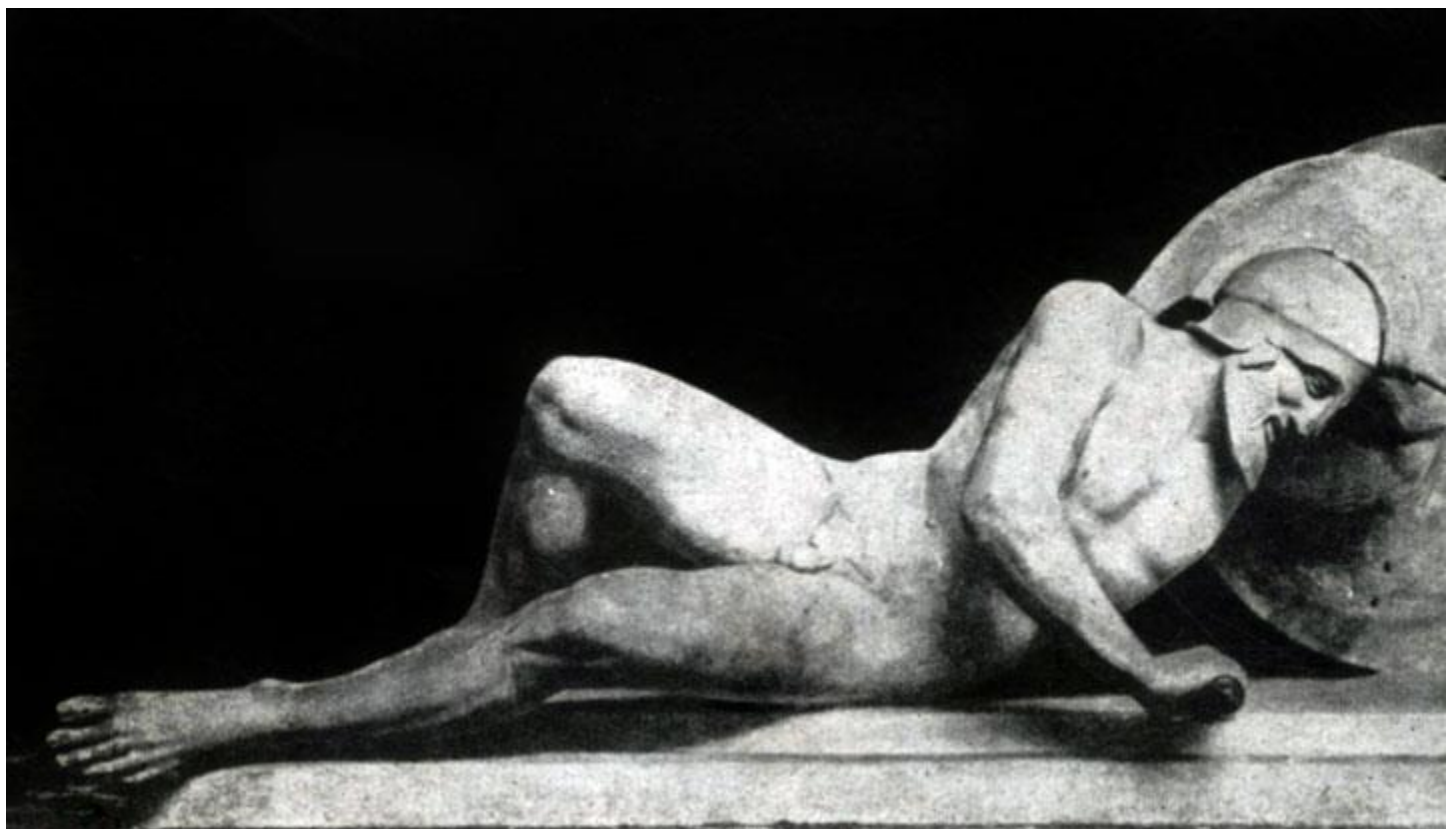
134 а. Геракл с восточного фронтона храма Афины-Афайи на острове Эгине. Мрамор. 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.

Правда, уже в восточном фронтоне Эгинского храма (сохранившемся много хуже западного) был сделан несомненный шаг вперед. Сравнение фигур Геракла с восточного фронтона и Париса - с западного наглядно показывает большую свободу и правдивость в изображении

человека у мастера восточного фронтона. Движения фигур здесь менее подчинены плоскости архитектурного фона, более естественны и свободны. Особенно поучительно сравнение статуй раненых воинов на обоих фронтонах. Мастер восточного фронтона уже видел несоответствие «архаической улыбки» тому состоянию, в котором находится воин.



Западный фронтон храма Афины Афайи. Реконструкция.



134 6. Раненый воин с восточного фронтона храма Афины-Афайи

на острове Эгине. Мрамор. Около 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.

Мотив движения раненого воина воссоздан в строгом соответствии с жизненной правдой. В некоторой мере скульптор овладел здесь не только передачей внешних признаков движения, но и изображением через это движение внутреннего состояния человека: жизненные силы медленно покидают атлетически сложенное тело раненого воина, рука с мечом, на которую опирается полулежащий воин, медленно сгибается, ноги скользят по земле, не давая больше надежной опоры телу, мощный торс постепенно опадает все ниже. Ритм клонящегося тела подчеркнут по контрасту вертикально поставленным щитом.

Овладение сложным и противоречивым богатством движений человеческого тела, непосредственно передающим не только физическое, но и душевное состояние человека, — одна из важнейших задач классической скульптуры. Статуя раненого воина с восточного фронтона Эгинского храма была одной из первых попыток решения этой задачи.

Для разрушения сковывающей условности архаического искусства исключительно большое значение имело появление скульптурных произведений, посвященных конкретным историческим событиям, наглядно воплощавших общественные и нравственные идеалы победившей рабовладельческой демократии. При их относительной малочисленности они являлись особенно ярким признаком роста общественно-воспитательного, гражданского содержания искусства, его реалистической направленности.

Мифологическая тема и сюжет продолжали господствовать в греческом искусстве, но культовая и фантастически сказочная сторона мифа отошла на второй план, почти исчезла. На первый план теперь выдвинулась этическая сторона мифа, раскрытие в мифологических образах силы и красоты этического и эстетического идеала современного греческого общества, образное воплощение волнующих его идейных задач. Реалистическое переосмысление мифологических

образов, приводившее к отражению в них современных идей, осуществлялось греческими художниками периода классики так же, как великими греческими трагиками 5 в. до н.э. - Эсхилом и Софоклом.

В этих условиях появление отдельных произведений искусства, непосредственно обращенных к фактам реальной истории, хотя и принимающим иногда мифологический оттенок, было глубоко закономерным. Так, Эсхил создал трагедию «Персы», посвященную героической борьбе греков за свободу.

Скульпторы Критий и Несиот создали в начале 470-х годов до н.э. бронзовую группу Тираноубийц — Гармодия и Аристокитона, — взамен увезенной персами архаической скульптуры, изображавшей этих же героев. Для греков 5 в. до н.э. образы Гармодия и Аристокитона, убивших в 514 г. до н.э. афинского тирана Гиппарха и при этом погибших, были примером самоотверженной доблести граждан, готовых отдать жизнь для защиты гражданских свобод и законов родного города (*В действительности Гармодий и Аристокитон руководствовались интересами не демократической, а аристократической партии Афин 6 в. до н.э., но в данном случае нам важно то, как представляли себе их общественную роль афиняне 5 в. до н.э.*). Композиция несохранившейся до наших дней группы может быть восстановлена по древнеримским мраморным копиям.



135. Критий и Нesiот. Гармодий и Аристогитон. Около 477 г. до н. э. Мраморная римская копия (с последующими дополнениями) с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей.

В «Гармодии и Аристогитоне» впервые в истории монументальной скульптуры была поставлена задача построения скульптурной группы, объединенной единым действием, единым сюжетом. Действительно, например, архаическая скульптура «Клеобис и Битон» Полимеда Аргосского может рассматриваться лишь условно как единая группа, — по существу это просто две стоявшие рядом статуи курсов, где взаимоотношения героев изображены не были. Гармодий же и Аристогитон объединены общим действием — они наносят удар врагу. Движение сделанных по отдельности и поставленных под углом друг к другу фигур сходится в одной точке в которой стоит воображаемый противник. Единая направленность движения и жестов фигур (в частности, занесенной для удара руки Гармодия) создает необходимое впечатление художественной цельности группы, ее композиционной и сюжетной законченности, хотя следует подчеркнуть, что движение это трактовано в общем еще очень схематично. Лишены выражения были и лица героев.

Согласно дошедшим до нас сведениям в древнегреческих источниках, ведущими мастерами, определившими решительный поворот скульптуры 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. к реализму, были Агелад, Пифагор Регийский, Каламид. Представление об их творчестве до некоторой степени можно составить по римским копиям с греческих статуй этого времени, а главное, по ряду сохранившихся подлинных греческих статуй второй четверти 5 в. до н.э., выполненных неизвестными мастерами. Общую картину развития греческой скульптуры до середины 5 в. до н.э. можно представить себе с достаточной ясностью.



*136 а. Бегун. Бронзовая статуэтка из Олимпии. Первая четверть
5 в. до н. э. Тюбинген. Университет.*

Понятие о греческом искусстве 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. дают также небольшие бронзовые статуэтки, дошедшие до нашего времени. Их значение особенно велико потому, что бронзовые греческие оригиналы, за редкими исключениями, утрачены и судить о них приходится по далеко не точным и сухим римским мраморным копиям. Между тем именно для 5 в. до н.э. характерно широкое применение бронзы как материала для монументальных скульптур.



137 6. Пифагор Регийский. Гиацинт, или Эрот Соранцо. Вторая четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Ленинград. Эрмитаж.

Одним из самых последовательных, новаторов начального периода ранней классики был, повидимому, Пифагор Регийский. Основной целью его творчества было реалистическое изображение человека в естественно-жизненном движении. Так, по описанию древних известна его статуя «Раненый Филоктет», поражавшая современников правдивой передачей движений человека. Приписывается Пифагору Регийскому статуя «Гиацинт» или (как ее называли прежде) «Эрот Соранцо» (Государственный Эрмитаж, римская копия). Мастер изобразил юношу в тот момент, когда он следит за полетом брошенного Аполлоном диска; он поднял голову, тяжесть тела перенесена на одну ногу. Изображение человека в целостном и едином движении — вот основная художественная задача, которую ставил перед собой художник, решительно отбросивший архаические принципы строго фронтальной и неподвижной статуи, последовательно и глубоко развивавший черты реализма, накопленные в искусстве поздней архаики. Вместе с тем движения «Гиацинта» еще несколько резки и угловаты; некоторые стилистические особенности, например в трактовке волос, непосредственно примыкают к архаическим традициям. В этой статуе смело и резко поставлены новые художественные задачи, но не до конца еще создана соответствующая этим задачам стройная и последовательная система нового художественного языка.

Реалистическая жизненность, неразрывное слияние философского и эстетического начала в художественном образе, героическая типизация образа реального человека — это основные черты складывавшегося искусства классики. Общественно-воспитательное значение искусства ранней классики было неразрывно и естественно слито с его художественным обаянием, оно было лишено каких-либо элементов нарочитого морализирования. Новое понимание

задач искусства сказывалось и в новом понимании образа человека, в новой критерии красоты.



*138. Дельфийский возничий. Бронза. Около 470 г. до н. э.
Дельфы. Музей.*

Особенно ясно рождение нового эстетического идеала раскрывается в образе «Дельфийского возничего» (вторая четверть 5 в. до н.э.). «Дельфийский возничий» — одна из немногих дошедших до нас подлинных древнегреческих бронзовых статуй. Она была частью не дошедшей до нас большой скульптурной группы, созданной пелопоннесским мастером, близким к Пифагору Регийскому. Суровая простота, спокойное величие духа разлиты во всей фигуре возничего, одетого в длинную одежду и стоящего в строго неподвижной и вместе с тем естественной и живой позе. Реализм этой статуи заключается в первую очередь в том чувстве значительности и красоты человека, которым пронизана вся фигура. Образ победителя на состязаниях дан обобщенно и просто, и хотя отдельные детали выполнены с большой тщательностью, они подчинены общему строгому и ясному строю статуи. В «Дельфийском возничем» было выражено уже в достаточно определившейся форме характерное для классики представление о скульптуре, как о гармоническом и жизненно убедительном изображении типических черт совершенного человека, показанного таким, каким должен быть каждый свободнорожденный эллин.



*137 а. Аполлон из Помпей. Вторая четверть 5 в. до н. э.
Бронзовая римская копия. Неаполь. Национальный музей.*

Та же реалистическая типизация образа человека целиком переносилась мастерами ранней классики и на образы богов. «Аполлон из Помпей», представляющий собой римскую реплику греческой (севернопелопоннесской) статуи второй четверти 5 в. до н.э., отличается от архаических «аполлонов» не только несравненно более реалистической моделировкой форм тела, но и совсем иным принципом композиционного решения фигуры. Вся тяжесть тела перенесена здесь на одну левую ногу, правая нога слегка отодвинута в сторону и вперед, придан легкий поворот плечам по отношению к бедрам, чуть склонена на бок голова; руки прекрасного юноши, каким изображен здесь бог солнца и поэзии, даны в свободном и непринужденном движении. На первый взгляд эти кажущиеся мелкими перемены в тот период накопления реалистических средств были на самом деле чрезвычайно важными: каждое изменение в художественных приемах, уводившее от архаики, было не просто техническим новшеством, а выражением новых черт в мировоззрении.

В таких статуях полностью была преодолена условная фронтальная композиция и столь же условная скованность архаических статуй. Хотя уже в конце 6 и самом начале 5 в. до н.э. ряд мастеров и пытался перерабатывать в этом направлении схему архаической статуи кураса, все же успешно разрешить задачу изображения естественного, органически целостного движения художники сумели лишь после глубоких изменений во всем художественном мировоззрении — в годы после победы в греко-персидских войнах.



139. Зевс Громовержец. Найден в море у мыса Артемисион. Бронза. Около 460 г. до н. э. Афины. Национальный музей.

Героический характер эстетических идеалов ранней классики получил свое совершенное воплощение в бронзовой статуе «Зевса Громовержца», найденной в 1928 г. на дне моря у берегов острова Эвбеи. Эта большая статуя (высотой более 2 м) наряду с «Дельфийским возничим» дает нам ясное представление о замечательном мастерстве ваятелей ранней классики. «Зевс Громовержец» по сравнению с «Возничим» отличается еще большим реализмом в моделировке форм тела, большей свободой в передаче движения. Широко расставленные, чуть согнутые ноги придают упругость стремительному шагу фигуры. Несомненно великолепен был полный величественной мощи широкий размах рук Зевса (дошедших лишь в обломках), далеко занесшего назад правую руку с зажатой в ней молнией, которую он через мгновение метнет в невидимого нам противника, в чью сторону обращено его одухотворенное лицо. Мышцы могучего торса напряжены. Игра световых бликов на темной бронзе, несомненно, еще более подчеркивала крепкую лепку форм. В статуе «Зевса Громовержца» была хорошо решена задача выражения в скульптуре общего душевного состояния героя. Эта бронзовая статуя Зевса, возможно, близка по своему характеру творчеству Агелада, мастера, создавшего ряд известных в древности статуй, в которых он (судя по описаниям древних) сделал важнейший шаг на пути совершенствования реалистической передачи человеческого тела в движении или в покое, полном сдержанного оживления.



136 6. Мальчик, вынимающий занозу. Вторая четверть 5 в. до н. э. Бронзовая римская копия. Рим. Палаццо Консерватори.

О развитии скульптуры ранней классики в направлении ко все большему реализму свидетельствует и статуя «Мальчика, вынимающего занозу», дошедшая до нас в мраморной римской копии с бронзового оригинала второй четверти 5 в. до н.э. Фигурка мальчика отличается естественностью угловатой позы, реалистической передачей форм тела подростка. Только волосы, словно не подчиняющиеся силе тяжести, даны несколько условно. Жизненная наблюдательность напоминает здесь полные реализма сцены на вазовых рисунках этого времени. Однако это не просто жанровая скульптура. Статуя рассказывает о подростке, прославившемся своей доблестью во время состязания в беге. Острый шип вонзился ему в ногу, но мальчик продолжал бег и первым достиг цели.



143 а. Статуя победительницы в беге. Вторая четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан.

Большим успехом в изображении реального движения и вместе с тем в создании реалистически правдивого и типического образа было появление таких статуй, как «Победительница в беге». На смену угловатой резкости «Гиацинта» и других ранних классических статуй пришло строгое гармоническое единство, передающее впечатление естественности и свободы. Одета в короткий хитон, с открытой правой грудью, девушка изображена в момент окончания бега. Впечатление замедляющегося бега достигнуто легким движением стройных ног, чуть уловимым поворотом плеч, отведенными в стороны руками. Статуя была сделана из бронзы; римский копиист, повторивший ее в мраморе, добавил грубую подпорку.

Художники второй четверти 5 в. до н.э. не знали сложных внутренних характеристик. Но, изображая реальный облик человека и его действия, они неизменно передавали весь строй его духовной жизни и характера.

Так, несмотря на некоторую резкость и угловатость движения, развернутого в одной плоскости, несомненным драматизмом отличается замечательная статуя «Раненой Ниобиды», хранящаяся в Музее Терм в Риме. Эта статуя, возможно, входила в не дошедшую до нас фронтонную группу.



142 а. Нереида с Памятника nereид из Ксанфа. Мрамор. Третья

четверть 5 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



142 б. Нереида с Памятника nereid из Ксанфа. Мрамор. Третья

четверть 5 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



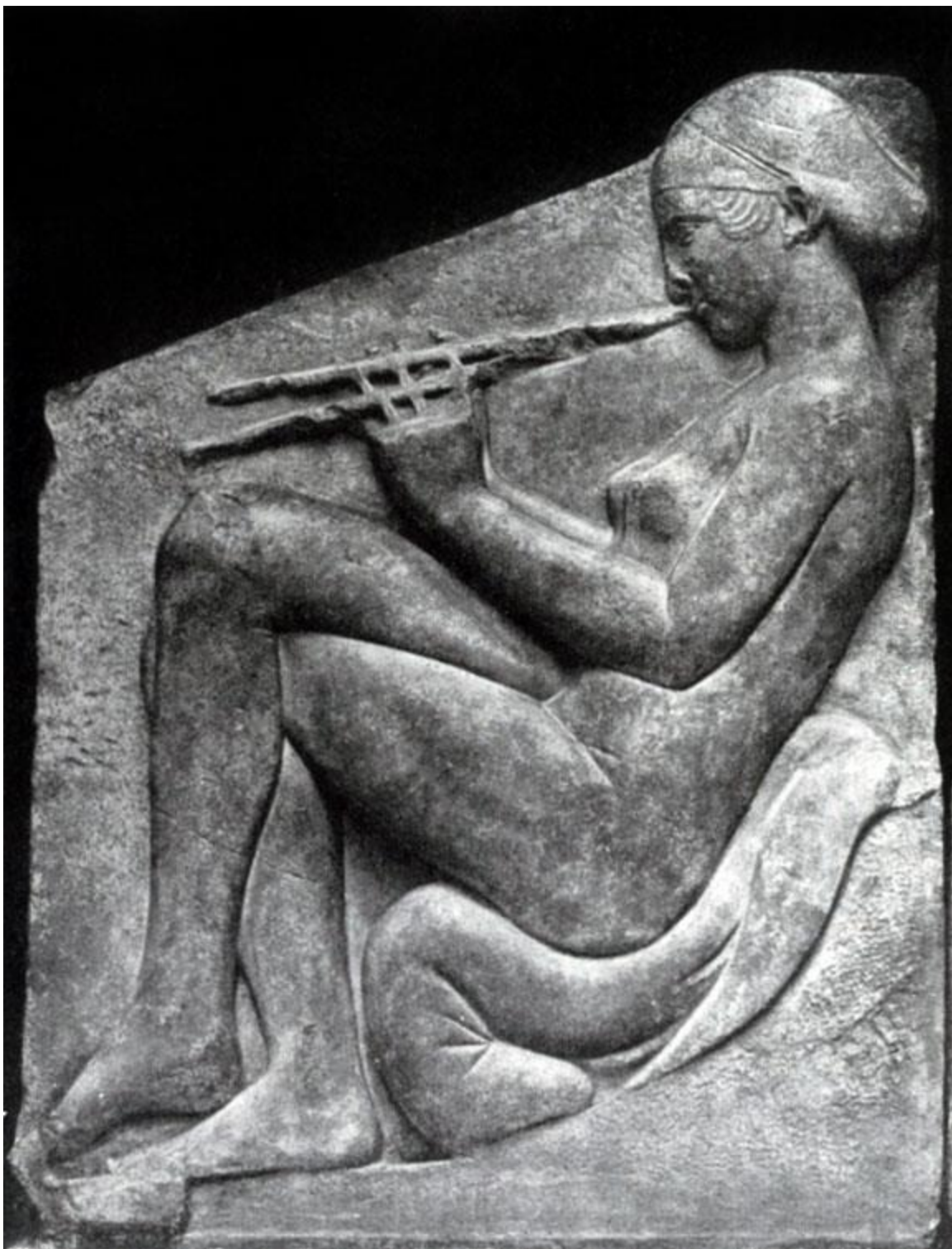
143 6. Раненая Ниобида. Вероятно, одна из фигур фронтовой композиции. Мрамор. Середина 5 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

Задача изображения человеческого тела во всей его жизненной естественности была поставлена и в статуях «Нереид из Ксанфа», выполненных ионийским мастером около середины 5 в. до н.э. «Нереиды» украшали «Памятник нереид» в Малой Азии. Отзвуки архаической схемы «коленипреклоненного бега» еще заметны в трактовке этих фигур (ноги, данные в профиль, не вполне соответствуют положению верхней части тела). Однако «Нереиды» отличаются необычайно живой моделировкой тела, чему способствует изящество тонких, словно струящихся складок их одежд.

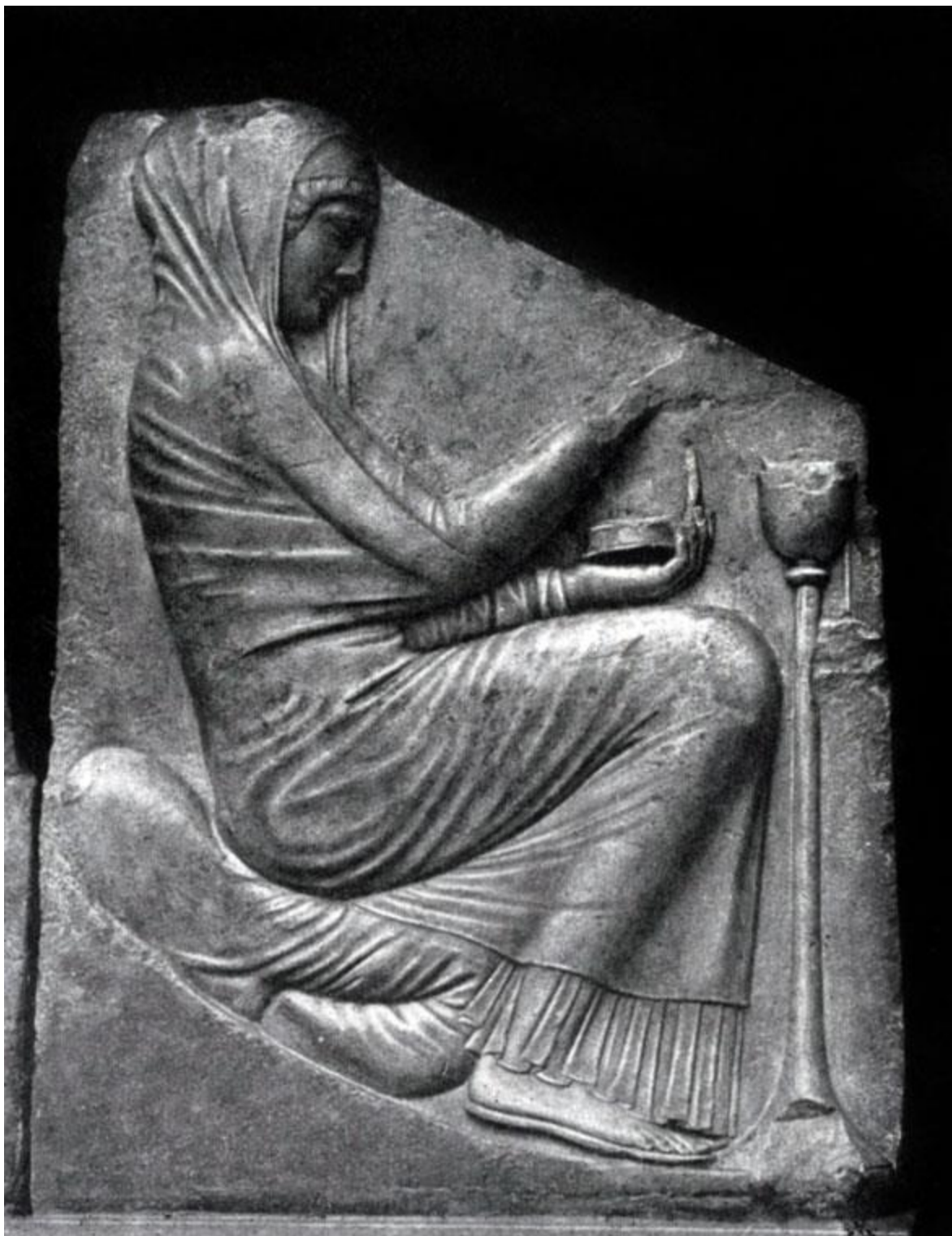
Ярким примером переосмысления привычных мифологических сюжетов в годы радикальной ломки традиций архаики и становления искусства классики является замечательный рельеф, исполненный, вероятно, также ионийским мастером второй четверти 5 в. до н.э. и изображающий рождение Афродиты из пены морской (так называемый «Трон Людовизи»); на боковых сторонах этого мраморного «трона» или, скорее, постамента для статуи Афродиты изображены обнаженная девушка, играющая на флейте, и одетая в длинную одежду женщина перед курильницей. Ясная и простая гармония, спокойная естественность движений фигур и реалистическая жизненность их группировки резко отличают эти произведения от архаических рельефов.



144. Трон Людовизи. Рождение Афродиты. Мрамор. Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм.



*145 а. Трон Людовизи. Девушка, играющая на флейте. Мрамор.
Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм.*



145 б. Трон Людовизи. Женщина, приносящая жертву. Мрамор.
Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм.

На центральной из трех сторон «Трона Людовизи» — две нимфы, склонившись, поддерживают выходящую из волн Афродиту; спокойному ритму движений поднимающейся Афродиты и распрямляющихся нимф соответствует ритм тонких складок их одежд. Облекающий тело Афродиты влажный пеплос покрывает ее тонкой сетью волнистых линий, подобных струйкам воды. Морская галька, на которую опираются ступни нимф, говорит о месте действия. Хотя в строгой симметрии композиции и есть отголоски архаического искусства — они уже не могут нарушить реалистическую жизненную силу этого рельефа.

Изображенные по сторонам от центральной группы сидящая нагая девушка, играющая на флейте, и женщина, закутанная в плащ и совершающая воскурение богам, композиционно почти тождественны друг другу. Однако вся группа далека от чисто декоративной орнаментальной симметричности архаической композиции. Фигуры объемны и трехмерны, они даны в естественных и свободных позах. Сидящая девушка непринужденно откинулась назад. Одна нога ее закинута на другую, чем особенно подчеркивается реальная пространственность рельефа. Ее фигура полна изящества. Пальцы легко и быстро скользят по флейте. Поза сидящей молодой женщины — жены и матери, хранительницы домашнего очага — строже, неподвижнее, движение рук спокойно и размеренно. Обе эти фигуры, в своем различии воплощающие разные стороны красоты и любви, как бы объединены образом Афродиты, под чьей властью они равно находятся и разные стороны служения которой они обе воплощают. От механического сочетания фигур, имевших отвлеченно-символический характер, искусство обратилось к целостному, органическому и живому художественному образу, в котором были воплощены основные этические и эстетические представления.

Таким образом, греческая скульптура ранней классики к 50-м гг. 5 в. до н.э. прошла чрезвычайно большой путь развития. Следующим важным шагом к высокой классике были

фронтонные группы и метопы храма Зевса в Олимпии (50-е гг. 5 в. до н.э.).



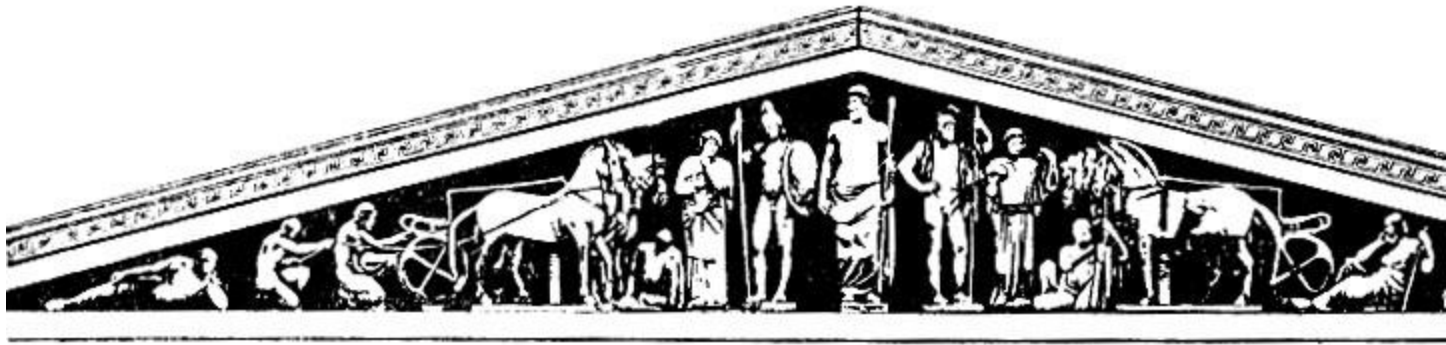
*150. Голова Афины. Фрагмент метопы храма Зевса в Олимпии.
См. илл. 149а.*



*151. Голова Атласа. Фрагмент метопы храма Зевса в Олимпии.
См. илл. 149а.*

Общий стиль олимпийских скульптур уже приближается к стилю скульптур Мирона. Павсаний приписывает авторство скульптур фронтонов храма Зевса Пэонию из Менде и Алкамену Старшему, но подтверждения этому пока не нашлось. Во всяком случае, авторами этих скульптур были первоклассные художники.

Восточный фронтон посвящен мифу о состязании Пелопса и Эномея, положившем основание олимпийским играм, западный - битве лапифов с кентаврами. Оба фронтона резко отличаются от фронтонов Эгинского храма с их декоративной условной композицией. Мастера олимпийских фронтонов понимали скульптурную группу в первую очередь как изображение реального события. Расположение фигур определяется прежде всего смыслом события, тем участием в событии, которое характерно для каждой фигуры. Уравновешенность композиции в данном случае способствовала строгой ясности и цельности рассказа. Статуи Олимпийского храма замечательны подлинным реализмом. Не случайно открытые в 70-х гг. 19 в. скульптуры Олимпии вызвали известное разочарование в среде археологов и искусствоведов того времени, представлявших себе искусство 5 в. до н.э. как некое «идеальное» и «гармоническое» искусство и «шокированных» суровой силой реализма и «грубоватостью» образов этих замечательных памятников, достойно завершающих собой период реалистических исканий ранней классики.



Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии. Реконструкция.

Отказавшись от полного подчинения скульптурного образа задачам декорации архитектурных форм, скульпторы олимпийских фронтонов установили иные и более глубокие связи между архитектурным и скульптурным образами, которые вели к их равноправию и их взаимному обогащению и наиболее последовательное выражение нашли спустя четверть века в построенном под руководством Фидия Парфеноне.

Миф, которому посвящен восточный фронтон храма Зевса, сводится к следующему. Царю Эномаю было предсказано, что он умрет от руки мужа своей дочери Гипподамии. Чтобы избежать этой участи, Эномай, обладавший сказочно быстрыми лошадьми, объявил, что руку дочери получит тот, кто победит его в состязании на колесницах. Побежденный же должен был расстаться с жизнью, и многие женихи были убиты жестоким и коварным Эномаем. Наконец, Пелопсу при помощи хитрости удалось победить Эномая: подкупленный им возничий Эномая вынул чеку из оси колесницы и подменил ее сделанной из воска. Эномай разбился на смерть во время состязания. Восточный фронтон храма Зевса изображает героев перед началом состязания. Величественная фигура Зевса в центре фронтона, торжественный покой, охватывающий всех участников событий, придает фронтому ту строгую и вместе с тем праздничную приподнятость, которая соответствует композиции, расположенной над главным входом в храм. Отсутствие резких движений, почти симметрическое расположение фигур вовсе, однако, не

приводят к застылости и неподвижности. Покой этот — кажущийся, он полон внутреннего напряжения.

Хотя статуи восточного фронтона дошли до наших дней в сильно разрушенном состоянии и их расположение также окончательно еще не установлено, все же общий характер их поз и жестов можно представить с достаточной достоверностью. Во всяком случае, пять центральных фигур — Зевс, Эномай, его жена Стеропа, Пелопс и Гипподамия, — стоящие в спокойных позах, словно отвечая строгому ритму колонн, над которыми они возвышаются, при симметричности своей расстановки очень различны и индивидуальны по своему облику и жестам.



Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Реконструкция.

Одно из величайших завоеваний классического искусства состояло в том, что оно сумело, в отличие от искусства Древнего Востока, показать роль и значение каждого человека в его взаимоотношениях с другими людьми, дать его не как безличную составную частицу, растворяющуюся в общем, нередко орнаментальном строе какой-либо многофигурной композиции, а именно как личность, как сознательного участника общего действия, занимающего в нем ясное и определенное место. В олимпийских фронтонах были впервые найдены многие важные стороны Этого завоевания классического искусства.

По сторонам от центральной группы на восточном фронте были размещены колесницы с лошадьми, слуги, зрители, по

углам фронтона - лежащие фигуры, олицетворяющие местные реки. Некоторые из этих статуй отличаются особенно резко подчеркнутой реалистической правдивостью - так, например, тщательно передано одряхлевшее тело сидящего старика или грубоватый жест вытаскивающего занозу мальчика. Можно даже думать, что мастер, создавший этот фронтон, сознательно стремился подчеркнуть свой разрыв со старыми принципами архаической условности, показывая, что в своем образном мышлении он идет от жизни, а не от условной схемы.

Реалистические принципы скульпторов храма Зевса в Олимпии особенно наглядно раскрылись в композиции западного фронтона, изображающей битву лапифов с кентаврами. Этот фронтон дошел в сравнительно менее поврежденном виде и вызвал меньше разногласий относительно его реконструкции. Особенно ценно то, что здесь сохранились многие головы статуй, высоко совершенные по своему исполнению. Для западного фронтона, так же как и для восточного, характерно свободное от строгой симметрии общее композиционное равновесие обеих половин фронтона. Этот фронтон с большой статуей Аполлона в центре состоит из ряда отдельных групп сражающихся и борющихся людей и кентавров; группы взаимно уравниваются по общей своей массе и по интенсивности движения, не повторяя нисколько одна другую. Фигуры борющихся точно вписаны в пологий треугольник фронтона, причем напряжение и резкость движений возрастают к углам фронтона — по мере удаления от спокойно стоящей фигуры Аполлона. Его строгое и ясное лицо и властный, направляющий жест, которым он указывает лапифам, как одолеть диких и буйных кентавров, служат своего рода психологическим и драматическим центром всей этой сложной и вместе с тем легко обозримой композиции.

Центральные стоящие фигуры — Аполлона, Тезея и Перифоя — снова, как я в восточном фронте, в какой-то мере повторяют размеренный ритм колоннады, тем самым словно подчеркивая спокойную силу и уверенность, которые они вносят в напряжение битвы. В действии, в героической борьбе

с враждебными человеку силами как бы очеловечивается тот дух мужественности и единства, который воплощен в архитектуре храма Зевса.



152. Мирон. Дискобол. Голова. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Музей Терм.

В мифе, изображенном во фронтовой группе, рассказывается, как приглашенные на свадьбу царя лапифов Перифоя кентавры, полулюди-полузвери, олицетворяющие низшие стихийные силы природы, бросились похищать лапифских женщин. Руководимые Тезеем и Перифоем и воодушевленные поддержкой Аполлона, лапифы истребили кентавров. Хотя на фронте битва показана в полном разгаре, победа людей явно predetermined. Созданные неведомым художником образы Аполлона, невесты Перифоя - Дейдании или женщины, схваченной кентавром за волосы, принадлежат к числу самых совершенных и самых привлекательных созданий ранней греческой классики. Борьба человеческой воли и разума со вспышкой стихийных и необузданных сил — такова полная человечности героическая идея, которой проникнута эта замечательная скульптурная группа. Впрочем, различие лапифов и кентавров дано здесь в пределах общих эстетических норм; законы красоты действуют и в изображении уродливых кентавров, трактованных без какой-либо натуралистической подчеркнутости.



148 а. Женщина, схваченная кентавром за волосы, с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей.



148 б. Женщина, схваченная кентавром за волосы, с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Голова. См. илл. 148а.



*146. Дейдамия с западного фронтона храма Зевса в Олимпии.
Голова. Мрамор. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей.*

Изображения на метопах храма Зевса, посвященные подвигам Геракла, близки по своему духу фронтонным композициям. Рельефы метопа отличаются лаконической простотой и ясностью образов, яркой выразительностью действия. Расположение фигур на метопах, характер их движения тесно связаны с архитектурой, нигде не нарушая границ, отведенных рельефу архитектурной конструкцией. Так в метопе, изображающей Геракла, поддерживающего с помощью Афины небесный свод, и Атласа, несущего ему яблоки Гесперид (Согласно мифу, Геракл должен был добыть золотые яблоки из находящегося на краю света сада Гесперид. Геракл обратился к Атласу, поддерживающему небесный свод, с просьбой достать ему эти яблоки. Атлас согласился при условии, что Геракл подержит за него небесный свод.), все фигуры своими вертикалями повторяют вертикали колонн и обрамляющих метопу триглифов. Вместе с тем горизонталь тяжелого карниза, лежащего на фризе, используется для передачи ощущения той тяжести, которую несет Геракл; его руки, поднятые над головой, как бы подпирают конструкцию карниза.



149 а. Геракл и Атлас. Метопы храма Зевса в Олимпии. Мрамор.
468—456 гг. до н. э. Олимпия. Музей.



149 6. Битва Геракла с Критским быком. Метопы храма Зевса в Олимпии. 468— 456 гг. до н. э. Париж. Лувр; часть метопы. Олимпия. Музей.

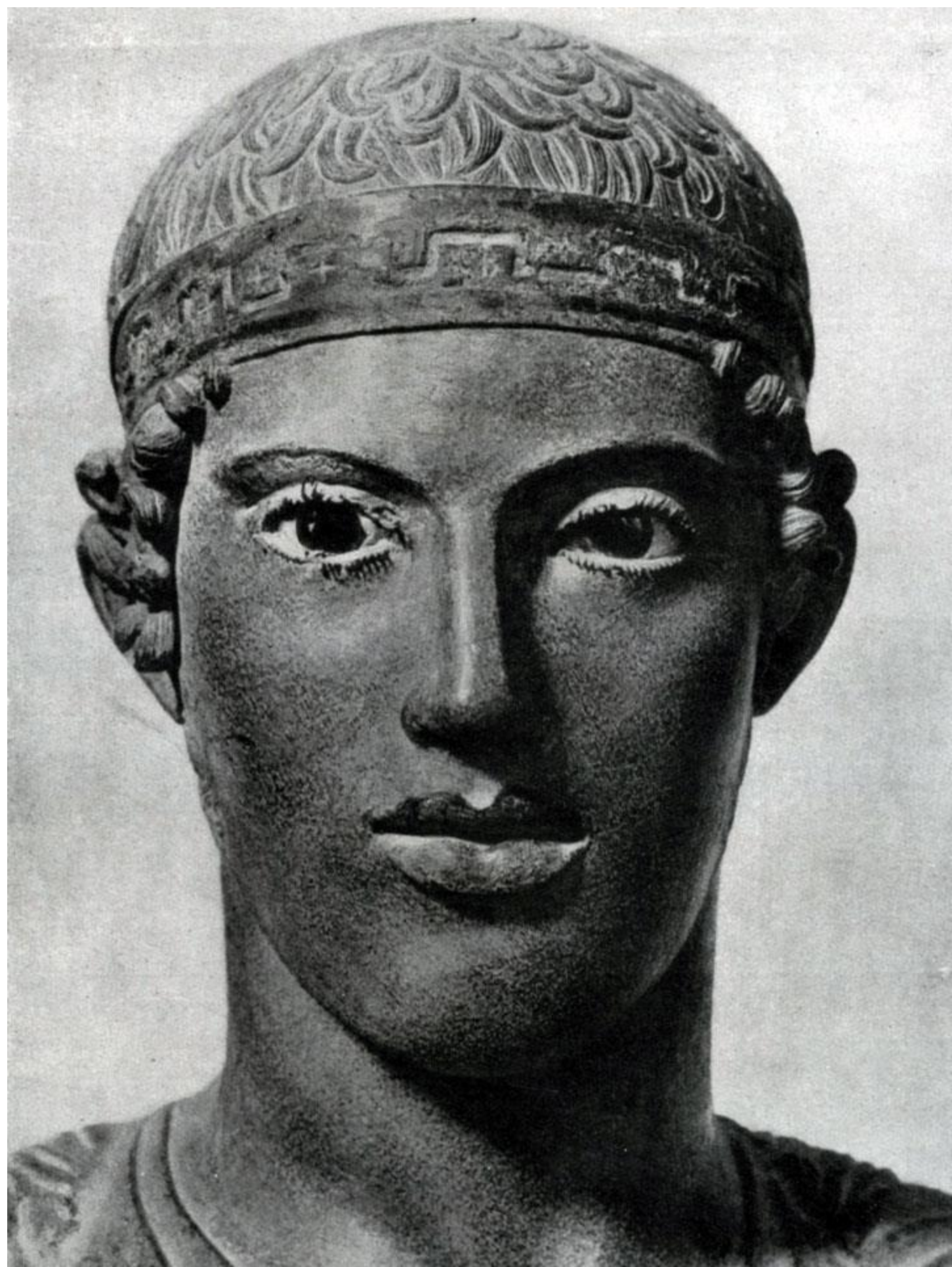
Очень выразительна метопа, посвященная борьбе Геракла с Критским быком. Перекрещивающиеся разно направленные движения Геракла и быка создают устойчивую композицию, вписанную в квадрат метопы; движения этих фигур совпадают с диагоналями квадрата и тем самым включаются в общую систему геометрических отношений и пропорций, характерных для архитектурного сооружения. Вместе с тем строгое равновесие композиции несколько

не помешало скульптору утвердить победу человека: свободное и смелое движение Геракла полно энергии и стремительности, сила и воля героя торжествуют над мощью быка.

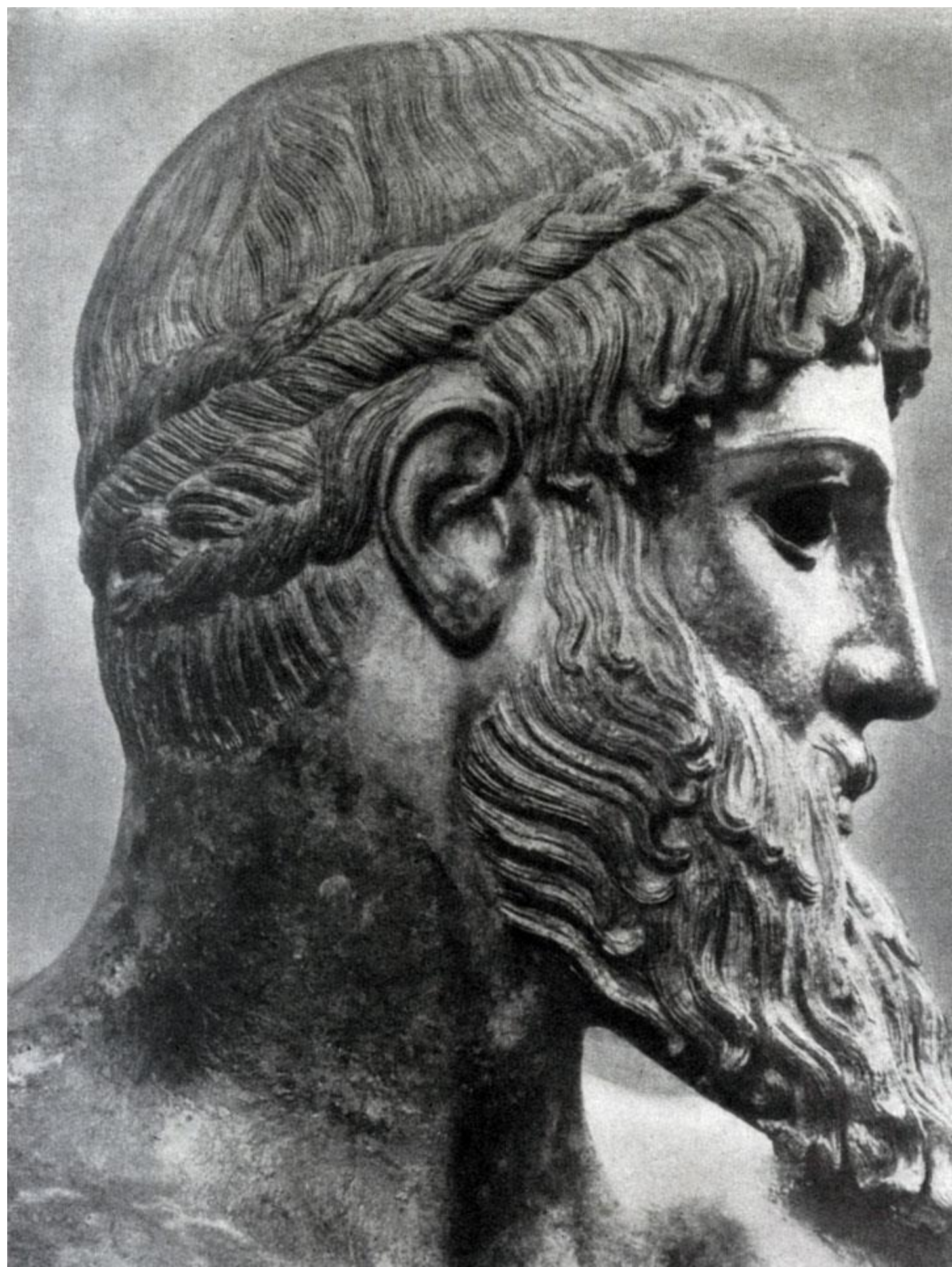
Действенный и морально значительный образ народного героя Геракла не случайно появился на фризе олимпийского храма Зевса, так же как и битва с кентаврами на его фронтоне. Для искусства греческой классики реальный человек с его живыми чувствами и героическими подвигами стал основной темой.

Образ гражданина и воина, человека, гармонически развившего свои физические и нравственные качества, стал центральным в искусстве классики. Однако трудовая деятельность человека, условия его быта, связь с окружающей средой сравнительно мало и редко изображались в греческом монументальном искусстве классического периода. Образ человека раскрывался конкретно, но общественная жизнь — лишь косвенно. Для греческой классики было естественным выражение общественных конфликтов и норм поведения в образах сказочных и мифологических.

Реализм классики 5 в. до н.э. отличался своей, только ему свойственной системой средств выражения. Так, пропорции тела и многообразные формы движения уже в ранней классике стали важнейшим средством характеристики общего состояния духа, которому соответствовало данное движение. Эта особенность искусства классики сложилась в течение второй четверти 5 в. до н.э., достигнув полной отчетливости в скульптурах Олимпийского храма. Раскрытие реалистической содержательности и художественной выразительности жеста было одним из самых больших завоеваний греческой классики, проложившим путь к подлинно реалистическому изображению человека во всей жизненной правдивости и целостности его бытия.



140. Дельфийский возничий. Голова. См. илл. 138.



141. Зевс Громовержец. Голова. См. илл. 139.

Медленнее и с большим трудом, но и лицо человека в классической скульптуре освободилось от той психологической застылости и отвлеченной безличности, которая была свойственна архаической греческой скульптуре. Действительно, лицо «Дельфийского возничего» проникнуто ясной серьезностью, взгляд «Зевса Громовержца» суров и грозен, лица сражающихся кентавров на западном фронте Олимпийского храма искажены яростью, лицо Аполлона, ири всей его строгой обобщенности, выражает властный порыв, гнев, умеряемый волевым напряжением. Но нигде здесь типическое обобщение не сочетается с индивидуализацией образа. Личное своеобразие человека, неповторимый склад его характера далеко не в полную меру вошли в круг интересов художников греческой классики. Эта сторона реалистического раскрытия образа человека смогла во всю силу развернуться в передовом искусстве лишь после перелома от средневековья к новому времени — в эпоху Возрождения, в 17 или в 19 в.



*147. Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии.
Голова. Мрамор. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей.*

Создание правдивого и глубоко значительного типического образа человека как нормы и образца для каждого человека-гражданина имело для греческой классики большее значение, чем раскрытие индивидуального человеческого характера. В этом заключалась огромная сила и вместе с тем границы реализма греческой классики. Поэтому и в олимпийских скульптурах вполне реальные и различные душевные состояния носят обобщенный характер, в них нет сколько-нибудь сложных и психологически углубленных переживаний.

С этим связана и следующая особенность греческой скульптуры и вообще греческого изобразительного искусства ранней и высокой классики: лицо человека еще не заняло по отношению к человеческому телу преимущественного или исключительного права на передачу душевной жизни. Она в равной мере выражена во всем теле, во всех его движениях, включая и мимику лица.

Эта особенность в значительной мере определила и своеобразный характер развития портрета в греческой классике. Первоначально наиболее распространенным видом портретной (по своему назначению) скульптуры была статуя победителя на олимпийских состязаниях. Но победитель, с точки зрения древних греков, удостоивался статуи за то, что своей победой утверждал славу родного города, за то, что он выступал как мужественный и примерный гражданин, становясь образцом для других. Статуя победителя заказывалась городом-государством для прославления победителя, но вместе с тем и для прославления города, представителем которого на состязаниях был победитель. Естественно, что именно в таком плане он и изображался художником. Доблестный дух в гармонически развитой теле - это считалось самым ценным в человеке. Но этими свойствами греческий юноша, участник олимпийских игр, реально и обладал. Поэтому, вероятно, и общину и самого победителя вполне удовлетворяло то, что его имя стояло на постаменте, на котором возвышалась типически-обобщенная прекрасная статуя.

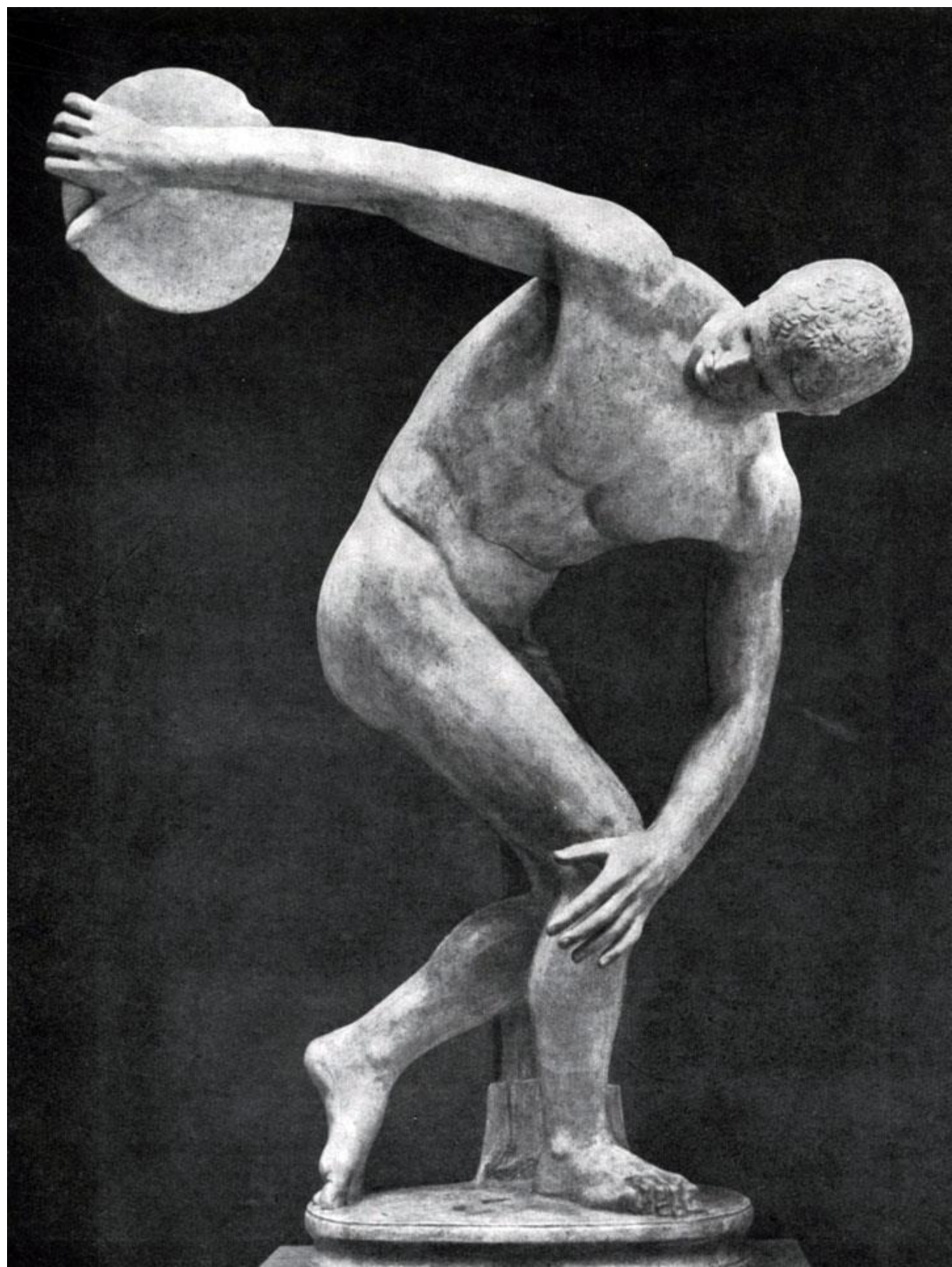
Первые портреты в собственном смысле слова, которых удостоивались граждане, выдающиеся своими заслугами перед полисом и избранные на одну из самых почетных и ответственных общественных должностей, также были еще лишены резко выраженной индивидуальной характеристики. Портрет стратега (в Мюнхенской глиптотеке) дает нам представление о портрете этого

периода: формы лица переданы очень обобщенно и просто, с суровой выразительностью. Художник создал образ государственного деятеля, спокойного и решительного, но этот образ не передает неповторимых черт характера именно данного человека. Да и признаки ярко выраженного внешнего сходства вряд ли занимали скульптора.

С наибольшей силой творческие искания ранней классики, ее поиски героических, типически-обобщенных образов выразились в деятельности великого греческого скульптора Мирона из Элевтер. Мирон работал в Афинах в конце второй и в начале третьей четверти 5 в. до н.э. Подлинные работы Мирона до нас не дошли. О них приходится судить по мраморным римским копиям.

Стремясь к единству гармонически прекрасного и непосредственно-жизненного, Мирон освободился от последних отзвуков архаической условности, от угловатой резкости движений и одновременно от резкого подчеркивания деталей, к которому прибегали иногда мастера второй четверти 5 в. до н.э., желавшие таким путем придать особенную правдивость и естественность своим статуям. Именно в творчестве этого аттического мастера окончательно сливаются ионическая и дорическая художественные традиции. Мирон стал мастером, синтезировавшим в своем творчестве основные качества реалистического искусства ранней классики.

С наибольшей силой особенности искусства Мирона выражены в «Дискоболе», описанном в следующих выражениях Лукианом: «Не говоришь ли ты о метателе диска, который склонился в движении метания, повернул голову, смотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом»(«Античные поэты об искусстве», М., 1938, стр. 60.). До нас дошло несколько не всегда точных, а иногда и не полностью сохранившихся римских копий знаменитой статуи Мирона. Большой интерес представляет бронзовая статуэтка 5 в. до н.э., изображающая дискометателя, видимо, современная статуе Мирона. Приводимый снимок воспроизводит слепок, синтезирующий на основе описания Лукиана лучшие римские копии.



153. Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Музей Терм.

«Дискобол», как и многие другие статуи такого типа, поставлен в честь определенного лица. В центре внимания художника стояла задача изображения сильного и прекрасного духом и телом человека, находящегося в напряженной и стремительном движении. Мирон изобразил метателя диска в тот момент, когда он вкладывает все свои силы в бросок диска. Несмотря на напряжение, которое пронизывает фигуру, статуя производит впечатление устойчивости. Это определяется выбором момента движения: взято мгновение перехода одного движения в другое, кульминационная точка в развитии движения.

Упруго согнувшись и крепко упираясь ногой в землю, юноша отбросил назад руку с диском. Еще мгновение, и тело, как пружина, стремительно распрямится, рука с силой выбросит диск в пространство. Мгновение покоя придает монументальную устойчивость образу, но в этом мгновении сочетаются завершившееся движение и предощущение всего последующего движения, действие героя охватывается во всей его законченной полноте, во всей его цельности. Конкретная жизненность движения слита с ясной законченностью, целостностью образа, что так близко было греческому эстетическому сознанию, считавшему прекрасным только то, что ясно выражало основную сущность явления. Композиция статуи сводит сложный и противоречивый мотив движения к немногим ясным и жизненно убедительным жестам, дающим ощущение сосредоточенной, сконцентрированной силы. Несмотря на сложность движения, в статуе «Дискобола», как и вообще в скульптуре классики, сохраняется единая точка зрения, позволяющая сразу увидеть все образное богатство статуи.

Спокойное самообладание, господство над своими чувствами — характерная черта греческого классического мировосприятия, определяющая меру этической ценности человека. Образы Мирона, так же как и замысел западного олимпийского фронтона, вырастают на той же почве, которая еще в 6 в. до н.э. породила двестишие:

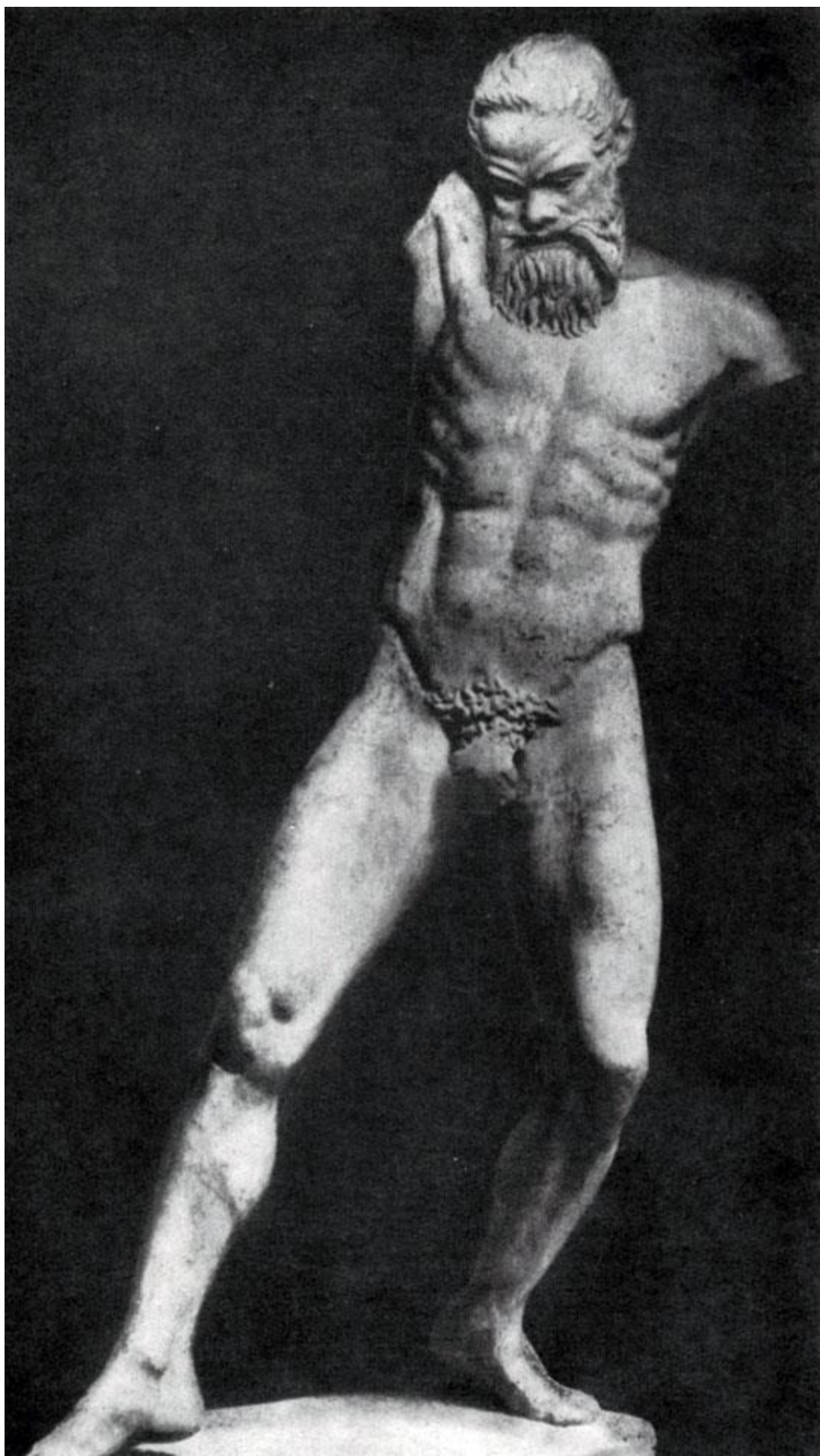
*Слишком в беде не горюй и не радуйся слишком при счастье.
То и другое умеи доблестно в сердце носить*

Утверждение красоты разумной воли, сдерживающей силу страсти и придающей ее выражению достойную человека форму, нашло свое

особенно ясное выражение в созданной Мироном для Афинского акрополя скульптурной группе «Афина и Марсий».



154. Мирон. Афина. Середина 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Франкфурт.



155. Мирон. Марсий. Середина 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Латеранский музей.

Согласно мифу, Афина среди различных направленных на благо людям изобретений создала двойную флейту. Но когда она заиграла на ней, то услышала смех других богинь. Склонившись над источником, она увидела в своем отражении, как во время игры уродливо раздулись ее щеки. Афина бросила флейту и прокляла инструмент, нарушающий прекрасную гармонию человеческого лица. Силен Марсий, пренебрегая проклятием Афины, кинулся подбирать флейту. Мирон изобразил то мгновение, когда Афина, уходя, гневно обернулась на ослушника, а Марсий в испуге отпрянул назад.

Снова, как и в «Дискоболе», взято краткое мгновение, в котором заключено наивысшее напряжение действия, и снова в выбранной ситуации содержится полное раскрытие всего события. Вместе с тем здесь впервые в истории скульптуры, да и в истории искусства вообще, показано столкновение разных характеров.

Этот конфликт наглядно раскрывает как подлинные характеры персонажей, так и существо их взаимоотношений. Как в зерне содержится все растение, так и в этой мифологической скульптурной группе заключена возможность всего дальнейшего пути развития реалистической сюжетной композиции, показывающей взаимоотношения характеров, связанных общим действием, единым жизненным событием.

Афина и Марсий являются как бы антиподами. Это характеры прямо противоположные друг другу. Движение стремительно откинувшегося назад и взмахнувшего руками силен грубо и резко; его сильное тело лишено гармоничности. Властное и гневное, но сдержанное движение Афины полно естественного и строгого благородства. Лицо Марсия грубо: выпуклый лоб, звериные уши, приплюснутый нос делают его в какой-то мере типическим обобщением уродства. Лицо разгневанной богини выдает гнев лишь презрительно полуопущенными губами, суровостью взгляда. Гнев должен умеряться сдерживающей силой норм и законов, следование которым и определяет достоинство общественного человека. Вместе с тем голова Афины — яркий пример совершенного слияния в скульптурной форме физической и духовной красоты человека. Строгая соразмерность пропорций, ясный, открытый взгляд, естественность выражения — все сливается в единый, полный жизни и гармонии образ.

В целом мироновская группа «Афина и Марсий», как и олимпийские фронтоны, образно утверждает идею превосходства разума, человеческого начала над противостоящими им стихийными, инстинктивными силами. Вместе с тем композиция эта является апологией Афины, покровительницы города Афин, образно воплощающей идею Афинского государства.



*158. Круг Мирона. Голова Афины. Мрамор. Середина 5 в. до н. э.
Рим. Музей Баррокко.*

Возможно, что эта группа была помещена на Акрополе также и потому, что Марсий, почитаемый во враждебной Афинам Беотии, был выставлен здесь в обидном свете. Конечно, афиняне не в этом видели основную художественную ценность группы. Однако то, что в образную мифологическую форму естественно и закономерно воплощались и политические страсти, — очень характерно для искусства того времени.

О произведениях Мирона, не дошедших до нас даже в копиях, можно судить по отзывам античных писателей.

Известно, что он изобразил прославленного аргосского бегуна Лада, добившегося победы в состязании ценой собственной жизни (он умер от разрыва сердца, добежав до цели). Об этой статуе можно судить по дошедшей до нас эпиграмме неизвестного поэта:

*Полон надежды бегун: на кончиках губ лишь дыханье.
Видно: втянувшись вовнутрь, полыми стали бока.
Бронза стремится вперед за венком; не сдержать ее камню.
Ветра быстрее бегун, чудо он Мирона рук.*

Из литературных источников известно, что Мирон сделал гигантскую статую сидящего Геракла, а также изображение коровы, восхитившее современников близостью натуры.

К произведениям, родственным по духу искусству Мирона и образующим переход от фронтонов Олимпии к искусству высокой классики, относится рельеф аттического мастера, изображающий Афины, опирающуюся на копье (около 460 г. до н.э. .



156. Афина, опирающаяся на копье. Мраморный рельеф с Афинского акрополя. Около 460 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



157. Апоксиомен и мальчик. Мраморный рельеф. Середина 5 в. до н. э. Дельфы. Музей.

В этом рельефе хорошо передано состояние ясной и светлой думы, в которую погружена Афина. Строгий ритм складок пеплоса Афины оттеняет свободную и естественную грацию ее движения. Легкий наклон фигуры вперед усиливает ощущение непринужденного покоя и только что закончившегося движения.

Близка к кругу творческих задач искусства Мирона и замечательная статуя крылатой Ники-Победы, работы ионийского скульптора Пэония из Менде (3-я четверть 5 в. до н.э.). Созданная в честь одержанной мессинянами победы, «на украшала архитектурный ансамбль Олимпии.



*159. Пэоний. Ника, спускающаяся с небес. Из Олимпии. Мрамор.
Третья четверть 5 в. до н. э. Олимпия. Музей.*

Статуя, изображающая богиню победы, была помещена на высоком девятиметровом трехгранном постаменте. Крылатая Ника, спускающаяся с неба на распростертых крыльях, едва касалась ногами летящего орла. Мастерски передано ощущение парящего полета, напоминающего планирующий спуск большой птицы. Хотя мотив летящей женской фигуры и фантастичен, свойственное реализму греческой классики чувство органической цельности и жизненности образа придало статуе Ники живую убедительность. Поэтический образ крылатой и прекрасной победы нашел здесь свое правдивое и наглядное воплощение. Сильно поврежденная статуя Ники Пэония дошла до нас в мраморном подлиннике, по которому можно судить о мастерстве фактурной и светотеневой обработки поверхности мрамора.

Ко времени деятельности Мирона и Пэония, вероятно, относится прелестная фигурка Афины, выпускающей из протянутой руки сову (Британский музей). Небольшая по размерам бронзовая статуэтка отличается монументальной строгостью и простотой. Хотя трактовка складок несколько напоминает более раннее искусство второй четверти 5 в. до н.э., — благородная естественность и гармония движения и пропорций тела приближают эту статуэтку к произведениям высокой классики. Так же как и в «Афине» Мирона, в этой маленькой фигурке босоногой девушки передано ясное и светлое состояние духа, в спокойном изяществе ее движений - обаяние чистоты и молодости.

Искусство высокой классики (450 - 410 гг. до н.э.)

Вторая половина 5 в. до н.э. была временем особенно значительного расцвета искусств. Этот период именуется высокой классикой.

Ведущая роль в расцвете искусства высокой классики принадлежала Афинам — самому развитому в политическом, экономическом и культурном отношении полису.

Искусство Афин этого времени служило образцом для искусства других полисов, в особенности тех, которые были в

орбите политического влияния Афин. В Афинах работало множество местных и приезжих художников — архитекторов, живописцев, скульпторов, рисовальщиков краснофигурных ваз.

Архитектура третьей четверти 5 в. до н.э. выступала как свидетельство победы разумной человеческой воли над природой. Не только в городах, но и среди дикой природы или на пустынных берегах моря ясные и строгие архитектурные сооружения господствовали над окружающим пространством, внося в него упорядоченный гармонический строй. Так, на крутом мысе Суний, в 40 км от Афин, на далеко выдвинутой в море самой восточной точке Аттики около 430 г. был сооружен храм бога морей Посейдона, словно первый город Эллады с гордостью утверждал этим свое морское могущество.

Передовая архитектурная мысль получила выражение не только в сооружении отдельных, выдающихся своими художественными качествами зданий, но и в области градостроительства. Впервые в эпоху Перикла была широко осуществлена правильная (регулярная) планировка городов по единому продуманному замыслу. Так была, например, распланирована военная и торговая гавань Афин — Пирей.

В отличие от большинства более древних греческих городов в Пирее мощные улицы одинаковой ширины шли строго параллельно друг другу; под прямым углом их пересекали поперечные, более короткие и узкие улицы. Работы по планировке города были (не ранее 446 г. до н.э.) проведены архитектором Гипподамом из Милета — выходцем из малоазийской Греции. Восстановление городов Ионии, разрушенных во время войны персами, поставило перед зодчеством задачу строительства по единому плану. Здесь и возникли первые в истории архитектуры опыты общей планировки, на которые опирался в своей деятельности Гипподам. Главным образом планировка сводилась, как это было и в Пирее, к общей разбивке кварталов, причем при планировании улиц учитывался характер рельефа местности, а

также направление ветров. Определялись заранее также и места расположения основных общественных зданий. Жилые дома Пирея были невысокими зданиями, выходившими на улицу глухими стенами, а внутри имевшими дворик с портиком на северной его стороне перед входом в жилые помещения. Эти жилые дома были относительно единообразны: в населенном свободными гражданами полисе 5 в. до н.э. не было того разительного неравенства, которое было характерно для позднейших городов эллинистического и римского времени.

В Афинах и при Перикле сохранилась старая, нерегулярная планировка. Но город украсился многочисленными новыми сооружениями: крытыми портиками (стоями), дававшими тень и защиту от дождя, гимнасиями — школами, где богатые юноши обучались философии и литературе, палестрами — помещениями для обучения мальчиков гимнастике и т. д. Стены этих общественных учреждений нередко покрывались монументальной живописью. Так, например, стены стой Пойкиле, то есть «Пестрой» стой, были украшены фресками знаменитого живописца середины 5 в. до н.э. Полигнота, посвященными темам Троянской войны и другим мифическим и историческим эпизодам. Все эти здания были сооружены по решению народа для удовлетворения его потребностей. Граждане Афин широко пользовались своей общественной архитектурой.

Но самым главным сооружением эпохи Перикла был новый ансамбль Афинского акрополя, который господствовал над городом и его окрестностями. Акрополь был разрушен во время персидского нашествия; остатки старых зданий и разбитые статуи были употреблены теперь на выравнивание поверхности холма Акрополя. В течение третьей четверти 5 в. до н.э. были возведены новые постройки - Парфенон, Пропилеи, храм Бескрылой Победы. Завершающее ансамбль здание Эрехтейона строилось позже, во время Пелопоннесских войн.

На холме Акрополя, таким образом, разместились основные святилища афинян и прежде всего Парфенон — храм Афины Девы, богини мудрости и покровительницы Афин. Там же помещалась казна Афин; в здании Пропилеи, служившем входом на Акрополь, находились библиотека и картинная галерея (пинаотека). На склоне Акрополя собирался народ на драматические представления, связанные с культом бога земного плодородия Диониса. Крутой и обрывистый, с плоской вершиной, холм Акрополя образовывал своего рода естественный пьедестал для венчающих его зданий.

Чувство связи архитектуры с пейзажем, с окружающей природой — характерная черта греческого искусства. Она получила свое последовательное развитие в годы расцвета классики. Греческие архитекторы превосходно умели выбирать места для своих построек. Храмы строились на скалистых мысах, на вершинах холмов, в точке схода двух горных гребней, на террасах горных склонов.

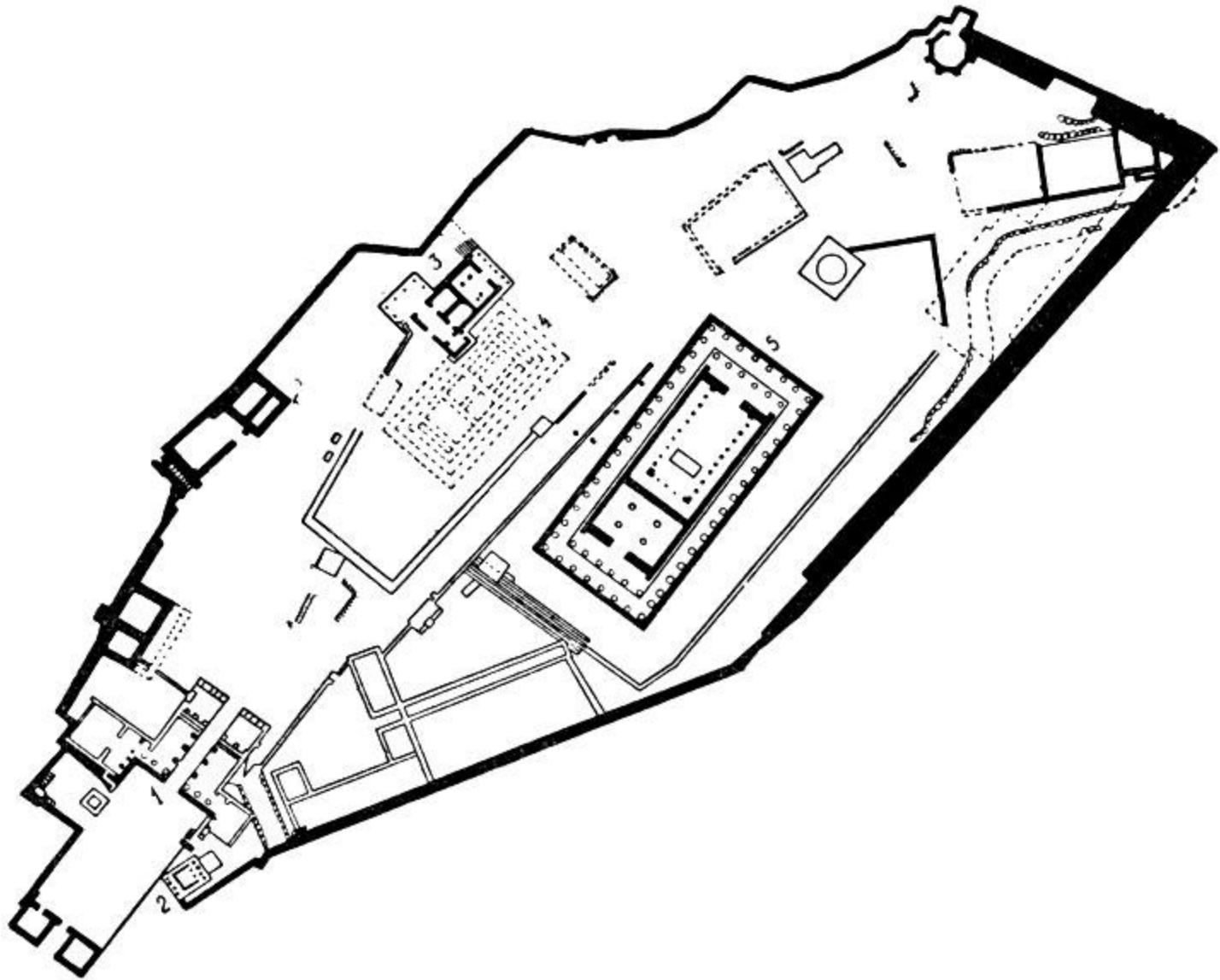
Храм возникал там, где ему было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные, строгие формы, гармонические пропорции, светлый иррадиатор колонн, яркая раскраска противопоставляли его природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром. Мастерски располагая по местности отдельные здания архитектурного ансамбля, греческие зодчие умели находить такое их размещение, которое сочетало их в свободное от строгой симметрии органически естественное и вместе с тем глубоко продуманное единство. Последнее диктовалось всем складом художественного сознания эпохи классики.

С особенной ясностью этот принцип раскрылся в планировке ансамбля Акрополя.



160. Акрополь в Афинах. Вид с запада.

Планировка и постройка Акрополя при Перикле были выполнены по единому продуманному плану и в сравнительно короткое время под общим руководством великого скульптора Греции — Фидия. За исключением Эрехтейона законченного в 406 г. до н.э., все основные сооружения Акрополя были воздвигнуты между 449 и 421 гг. до н.э. Вновь построенный Акрополь должен был не только воплотить представление о могуществе и величии Афинской морской державы и утвердить передовые идеи греческой рабовладельческой демократии на высшей ступени ее развития, но и выразить — впервые в истории Греции — идею общеэллинского единства. Весь строй ансамбля Акрополя времен Перикла пронизан благородной красотой, спокойно-торжественным величием, ясным чувством меры и гармонии. В нем можно видеть наглядное осуществление слов Перикла, полных гордости за культуру «сердца Эллады - Афин»: «Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости».



План Афинского акрополя: 1. Пропилеи. 2. Храм Ники Аптерос. 3. Эрехтейон. 4. Место расположения второго Гекатомпедона. 5. Парфенон

Полностью смысл планировки Акрополя можно понять, лишь учитывая движение торжественных процессий в дни общественных празднеств.



163. Мнесикл. Пропилеи Афинского акрополя. 437—432 гг. до н. э.

В праздник Больших Панафиней — день, когда от имени всего города-государства афинские девушки приносили в дар богине Афине вытканый ими пеплос, - шествие входило на

Акрополь с запада. Дорога вела вверх, к торжественному входу на Акрополь — Пропилеям, построенным архитектором Мнесиклом в 437 - 432 гг. до н.э. . Обращенную к городу дорическую колоннаду Пропилеи обрамляли два неравных, но взаимно уравновешенных крыла здания. Одно из них - левое — было больше, но зато к меньшему примыкал выступ скалы Акрополя - Пиргос, увенчанный маленьким храмом Ники Аптерос, то есть Бескрылой Победы («бескрылой» - чтобы она никогда не улетала из Афин).

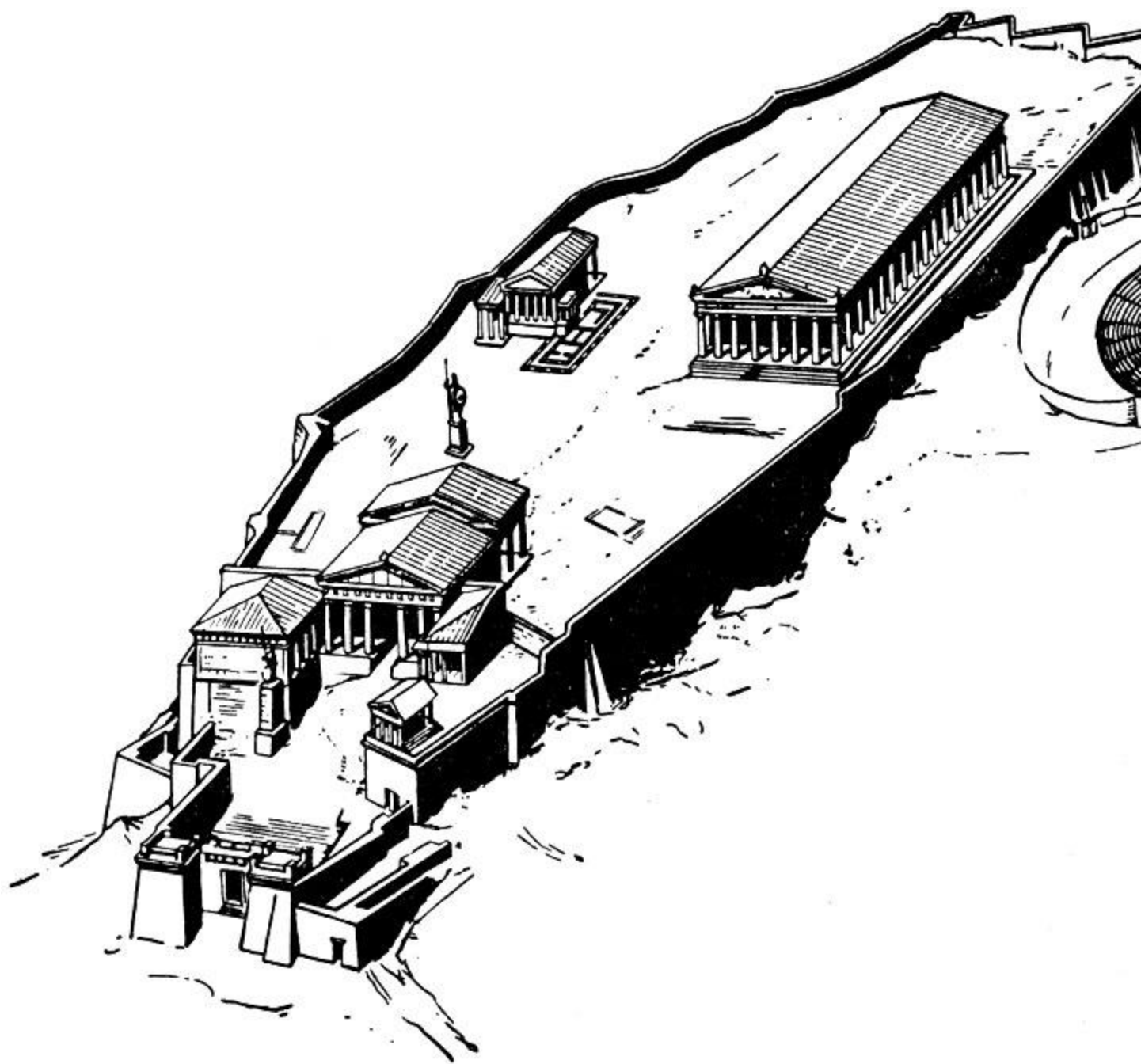


161. Калликрат. Храм Ники Аптерос. Между 449—421 гг. до н. э.
Вид с юга.



162. Калликрат. Храм Ники Аптерос. Вид с востока.

Этот небольшой по размерам, кристально ясный по форме храм был построен архитектором Калликратом между 449 и 421 гг. до н.э. Расположенный ниже других построек Акрополя и словно отделившись от общего массива холма, он первый у входа на Акрополь встречал процессию. Храм отчетливо выступал на фоне неба; четыре стройные ионические колонны на каждой из двух коротких сторон храма, построенного по принципу амфипростия, придавали зданию ясное, спокойное изящество.



Афинский акрополь.

В планировке Пропилеи, так же как и храма Ники Аптерос, были умело использованы неровности холма Акрополя. Второй, обращенный к Акрополю и также дорический портик Пропилеи был расположен выше наружного, так что, проходя сквозь Пропилеи, шествие подымалось все выше, пока не выходило на широкую площадь. Внутреннее пространство

прохода Пропилеи было оформлено ионическими колоннами. Таким образом, при строительстве Акрополя все время последовательно проводилось сочетание обоих ордоров.

Принцип свободной планировки и равновесия вообще характерен для греческого искусства, в том числе и для архитектурных ансамблей классического периода.

На площади Акрополя, между Пропилеями, Парфеноном и Эрехтейоном, стояла колоссальная (7 м высоты) бронзовая статуя Афины Промахос («Воительницы»), созданная Фидием еще до постройки нового ансамбля Акрополя в середине 5 в. до н.э.



165. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—432 гг. до н. э. Вид с северо-запада.

Парфенон был расположен не прямо против входа на Акрополь, как в свое время стоял архаический храм Гекатомпедон, а в стороне, так что был виден от Пропилеи с угла. Это Давало возможность одновременно охватывать взглядом западный фасад и длинную (северную) сторону периптера. Праздничное шествие двигалось вдоль северной колоннады Парфенона к его главному, восточному фасаду. Большое здание Парфенона уравнивалось стоявшим по другую сторону площади изящным и сравнительно небольшим зданием Эрехтейона, оттенявшим монументальную строгость Парфенона своей свободной асимметрией.



164. Площадь на Акрополе перед Парфеноном (направо) и Эрехтейоном (налево).

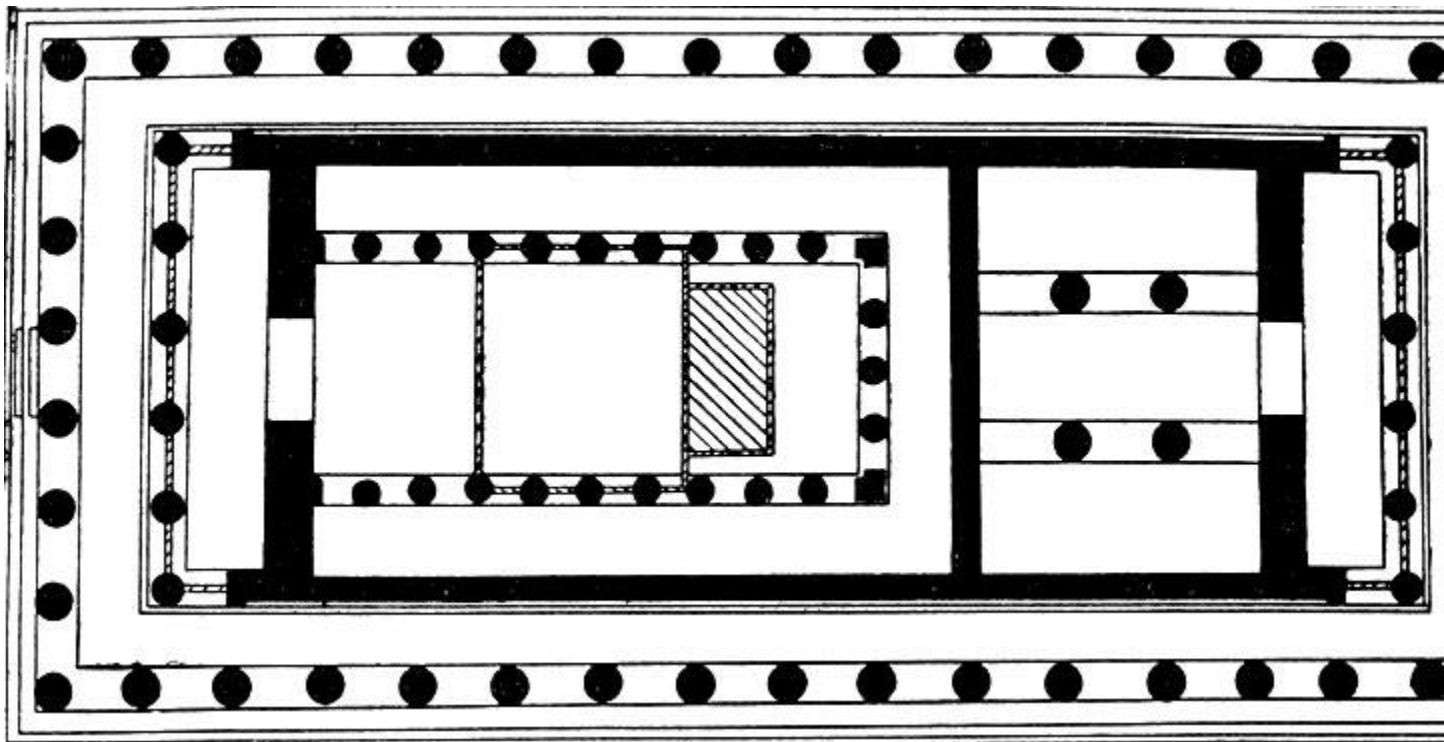
Создателями Парфенона были Иктин и Калликрат, начавшие строительство в 447 г. до н.э. и закончившие его в 438 г. Скульптурные работы на Парфеноне - Фидия и его помощников - продолжались до 432 г. Парфенон имеет по 8 колонн по коротким сторонам и по 17 по длинным: общие размеры здания 31 X 70 м, высота колонн — 10,5 м .

Парфенон стал совершеннейшим созданием греческой классической архитектуры и одним из высочайших достижений в истории зодчества вообще. Это монументальное, величественное здание возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями. Хотя Афины располагали достаточно большими средствами, — вовсе не гигантские размеры, а гармоническое совершенство пропорций, прекрасная соразмерность частей, правильно найденные масштабы здания по отношению к холму Акрополя и по отношению к человеку определили собой впечатление монументальности и высокой значительности Парфенона. Героизация и возвеличение, а не умаление человека, легли в основу образного воздействия Парфенона. Соразмерное человеку, легко схватываемое с первого взгляда сооружение полностью соответствовало эстетическим идеалам классики.

Парфенон выстроен из квадров пентелийского мрамора, сложенных насухо.

Колонны Парфенона поставлены чаще, чем в ранних дорических храмах, антаблемент облегчен. Поэтому кажется, что колонны легко держат перекрытие. Незаметные для глаза криватуры, то есть очень слабая выпуклая кривизна горизонтальных линий стилобата и антаблемента, а также незаметные наклоны колонн внутрь и к центру здания исключают всякий элемент геометрической сухости, придавая архитектурному облику здания изумительную жизненность и органичность. Эти легкие отступления от геометрической точности были результатом продуманного расчета. Центральная часть фасада, увенчанного фронтоном, зрительно давит на колонны и стилобат с большей силой, чем боковые

стороны фасада, совершенно прямая горизонтальная линия основания храма казалась бы зрителю слегка прогнутой. Для компенсации этого оптического эффекта поверхность стилобата и другие горизонтали храма делались зодчими классического времени не вполне точно горизонтально, а выгнутыми кверху. Ощущение еле уловимой выгнутости стилобата Парфенона усиливает впечатление упругого напряжения, которым пронизан весь его облик. Этой же цели служат и другие оптические поправки, введенные архитектором в ясный и упорядоченный строй периптера.



План Парфенона.

Благородство материала, из которого был построен Парфенон, позволило применить обычную в греческой архитектуре раскраску только для подчеркивания конструктивных деталей здания и для образования цветного фона, на котором выделялись скульптуры фронтонов и метоп. Так, были применены красный цвет для горизонталей антаблемента и фона метоп и фронтонов и синий — для триглифов и других вертикалей в антаблементе; праздничная

торжественность сооружения подчеркивалась узкими полосками сдержанно введенной позолоты.

Выполненный в основном в дорическом ордере, Парфенон включил отдельные элементы ионического ордера. Это соответствовало общему стремлению классики и, в частности, создателей ансамбля Акрополя к объединению дорических и ионических традиций. Таков ионический по своему характеру зофор, то есть фриз, проходящий по верху наружной стены наоса за дорической колоннадой периптера, или четыре колонны ионического ордера, украшавшие внутри собственно «Парфенон» — зал, находящийся за наосом.

Парфенон был украшен исключительной по своему совершенству скульптурой. Эти статуи и рельефы, частично дошедшие до нас, были выполнены под руководством и, вероятно, при непосредственном участии Фидия — величайшего среди великих мастеров высокой классики. Фидию же принадлежала и 12-метровая статуя Афины, стоявшая в наосе. Кроме работ, выполненных для Акрополя, к которым Фидий приступил уже зрелым мастером, им был создан ряд монументальных тальных статуй культового назначения, как, например, гигантская статуя сидящего Зевса, стоявшая в храме Зевса в Олимпии, поражавшая современников выражением человечности. К сожалению, ни одна из знаменитых статуй Фидия не дошла до нас. Сохранилось лишь несколько мало достоверных римских копий, вернее было бы сказать — вариантов, восходящих к фидиевским статуям Афины и к другим его работам («Амазонка», «Аполлон»).

Для Акрополя Фидий создал три статуи Афины. Самой ранней из них, созданной, невидимому, еще при Кимоне во второй четверти 5 в. до н.э. и заказанной на средства из марафонской добычи, была упоминавшаяся выше Афина Промехос, стоявшая на площади Акрополя. Второй была меньшая по размерам Афина Лемния (то есть лемноская). Третья, Афина Парфенос (то есть Афина Дева), была создана в

40-е годы 5 в. до н.э., так как в 438 г. она уже была поставлена в храм.

Насколько можно судить по репликам и по описаниям, культовые статуи Фидия воплощали образ вполне реального в своей основе человеческого совершенства. Величие богов Фидия раскрывалось в их высокой человечности, а не божественности.



179. Фидий. Голова Афины Лемнии. Третья четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Болонья. Музей. Фотография сделана с бронзированного слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

Так, Афина Промехос («Воительница»), изображенная в полном вооружении, спокойно и властно озирает распростертый у ее ног город и бдительно охраняла его от грозящих опасностей. Связь с окружающей жизнью, конкретность сюжетного мотива были, очевидно, характерны для этой статуи. О том, каким огромным жизненным содержанием могли насыщаться образы высокой классики, дает представление хранящаяся в музее Болоньи прекрасная римская копия головы Афины Лемнии, хотя некоторые ученые выражали сомнение, действительно ли это копия с фидиевской статуи. Особую жизненную силу придает образу сочетание возвышенной красоты с вполне определенным выражением лица, передающим полное напряженной настороженности внимание, энергию и уверенность в себе.

Торс Афины Лемнии, дошедший до нас в римской мраморной копии (Дрезден), дает понятие о том совершенстве, с которым Фидий создал спокойно и торжественно стоящую монументальную статую. Прекрасен ясный и простой силуэт, легко читаемый на большом расстоянии; выразительно переданы внутреннее напряжение и сдержанная энергия движения. Эта статуя — пример совершенного разрешения тех задач, которые ставила еще ранняя классика, стремясь создать образ, сочетающий монументальное величие с конкретной жизненностью.

Афина Парфенос несколько отличалась от более ранних Афин Фидия. Культовый характер статуи, стоящей в храме, требовал большей торжественности образа. Отсюда — включение в изображение Афины символических деталей: змея у ног Афины, фигуры Победы на ее протянутой правой руке, пышного шлема, венчающего ее голову, и т. п. Тем же определена и возвышенная бесстрастность образа, если верить довольно отдаленным репликам римского времени.



177. Афина Варвакион. Уменьшенная мраморная копия римского времени с Афины Парфенос Фидия, законченной после 438 г. до н. э. Афины. Национальный музей.

На круглом щите Афины была представлена битва греков с амазонками, полная бурного движения и непосредственного чувства жизни. Среди действующих лиц Фидий поместил отмеченное портретным сходством изображение Перикла и свой автопортрет, что было проявлением новых исканий, не характерных для реализма ранней и высокой классики и предвещающих приближение следующего этапа в развитии классического искусства. За Эту дерзкую затею Фидий был обвинен в безбожии. «Особенно его обвиняли в том, что он, изображая на щите битву с амазонками, вычеканил свое собственное изображение в виде плешивого старика, поднявшего двумя руками камень, а также прекрасный портрет Перикла, сражающегося с амазонкой. Он очень искусно расположил руку, поднимающую копье перед лицом Перикла, как будто хотел скрыть сходство, но оно все же видно с обеих сторон» (Плутарх, биография Перикла).

Одной из примечательных особенностей статуй Афины Парфенос и Зевса Олимпийского была хрисоэлефантинная техника исполнения, существовавшая, впрочем, и до Фидия. Деревянная основа статуй была покрыта тонкими листами Золота (волосы и одежда) и пластинками слоновой кости (лицо, руки, ступни ног).



196 а. Таманский сфинкс. Раскрашенный фигурный лекиф из Фанагории. Конец 5 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



196 б. Греческая монета с изображением Афины . Вторая половина 5 в. до н. э.



196 в. Греческая монета с изображением нимфы Аретузы 4 в. до до н. э.

Представление о впечатлении, какое могла производить хрисоэлефантинная техника, может дать небольшой фигурный лекиф аттической работы конца 5 в. до н.э., найденный в Северном Причерноморье на Таманском полуострове, так называемый «Таманский сфинкс», одна из жемчужин античной коллекции Государственного Эрмитажа в Ленинграде. Эта ваза - прекрасный образец греческой фигурной керамики классического времени, замечательный тонким чувством радостной красочности, сочетанием изящества с монументальной ясностью образа. Золотые косы, диадема и ожерелье, белое, легко тонированное розовым лицо и грудь явно навеяны образцами хрисоэлефантинной техники.

Если представить себе, что сияющая золотом статуя Афины находилась в помещении относительно темном по сравнению с ярко освещенной солнцем площадью Акрополя, что полосы

позолоты на наружных частях Парфенона как бы подготавливали зрителя к ожидаемому зрелищу, что внутри наос был раскрашен красным и синим цветом и ряд деталей был выделен позолотой, то придется признать, что золотое сияние статуи Афины гармонировало с общим характером красочной гаммы архитектурной отделки здания.

Наиболее полное представление о творчестве Фидия и вообще о скульптуре периода расцвета классики могут дать сохранившиеся в подлинниках, хотя и сильно поврежденные скульптурные группы и рельефы, украшавшие Парфенон(*Значительные разрушения скульптур Парфенона вызваны не временем. Превращаемый то в христианский храм, то в мечеть, Парфенон простоял целым вплоть до конца 17 в. В 1687 г. во время бомбардировки венецианским флотом Афин бомба попала в Парфенон, превращенный турками в пороховой склад. Взрыв произвел значительные разрушения. Что не сделала бомба, то в начале 19 в. в отношении скульптур довершил английский посланник в Турции лорд Элгин. Воспользовавшись разрешением вывезти несколько плит с надписями, он выкрал почти все скульптуры и ночью, боясь народного возмущения, увез их в Лондон. Когда снимали статуи с уже поврежденного западного фронтона, он обрушился и разбился.*).

Скульптуры эти, как уже упоминалось выше, были созданы группой лучших ваятелей, руководимых Фидием. Весьма вероятно, что Фидий непосредственно участвовал и в выполнении самих скульптур. Можно утверждать, что во всяком случае композиционное решение, трактовка сюжетов и, возможно, эскизы фигур принадлежат Фидию. Вплоть до наших дней скульптурный ансамбль Парфенона является непревзойденным художественным памятником.

Все 92 метопы храма были украшены мраморными горельефами. На метопах западного фасада была изображена битва греков с амазонками, на главном, восточном фасада — битва богов с гигантами, на северной стороне храма — падение Трои, на южной, лучше сохранившейся, — борьба лапифов с кентаврами. Темы эти имели глубокий смысл для древних эллинов. Битва богов и гигантов утверждала, в образе борьбы космических сил, идею победы человеческого начала над первозданными стихийными силами природы, олицетворенными чудовищными гигантами, порождением земли и неба. Близка по значению первой теме и тема борьбы греков-лапифов с кентаврами. Троянские сюжеты имели более

непосредственное историческое значение. Исторический миф о борьбе греков с троянцами, олицетворяющими малоазийский Восток, ассоциировался в представлении эллинов с недавно одержанной победой над персами.

Большая многофигурная группа, помещенная в тимпане восточного фронтона, была посвящена мифу о чудесном рождении богини мудрости Афины из головы Зевса. Западная же группа изображала спор Афины и Посейдона за обладание Аттической землей. Согласно мифу, спор решался сравнением чудес, которые должны были произвести Посейдон и Афина. Посейдон, ударив трезубцем о скалу, исторг из нее соленую целебную воду. Афина же создала оливковое дерево — эту основу сельскохозяйственного благополучия Аттики. Боги признали чудесный дар Афины более полезным людям, и владычество над Аттикой было передано Афине. Таким образом, западный фронтон, который первый встречал направляющуюся к Парфенону торжественную праздничную процессию, напоминал афинянам о том, почему именно Афина стала покровительницей страны, а главный, восточный фронтон, у которого заканчивалась процессия, был посвящен теме чудесного рождения богини — покровительницы Афин и торжественному изображению Олимпа.

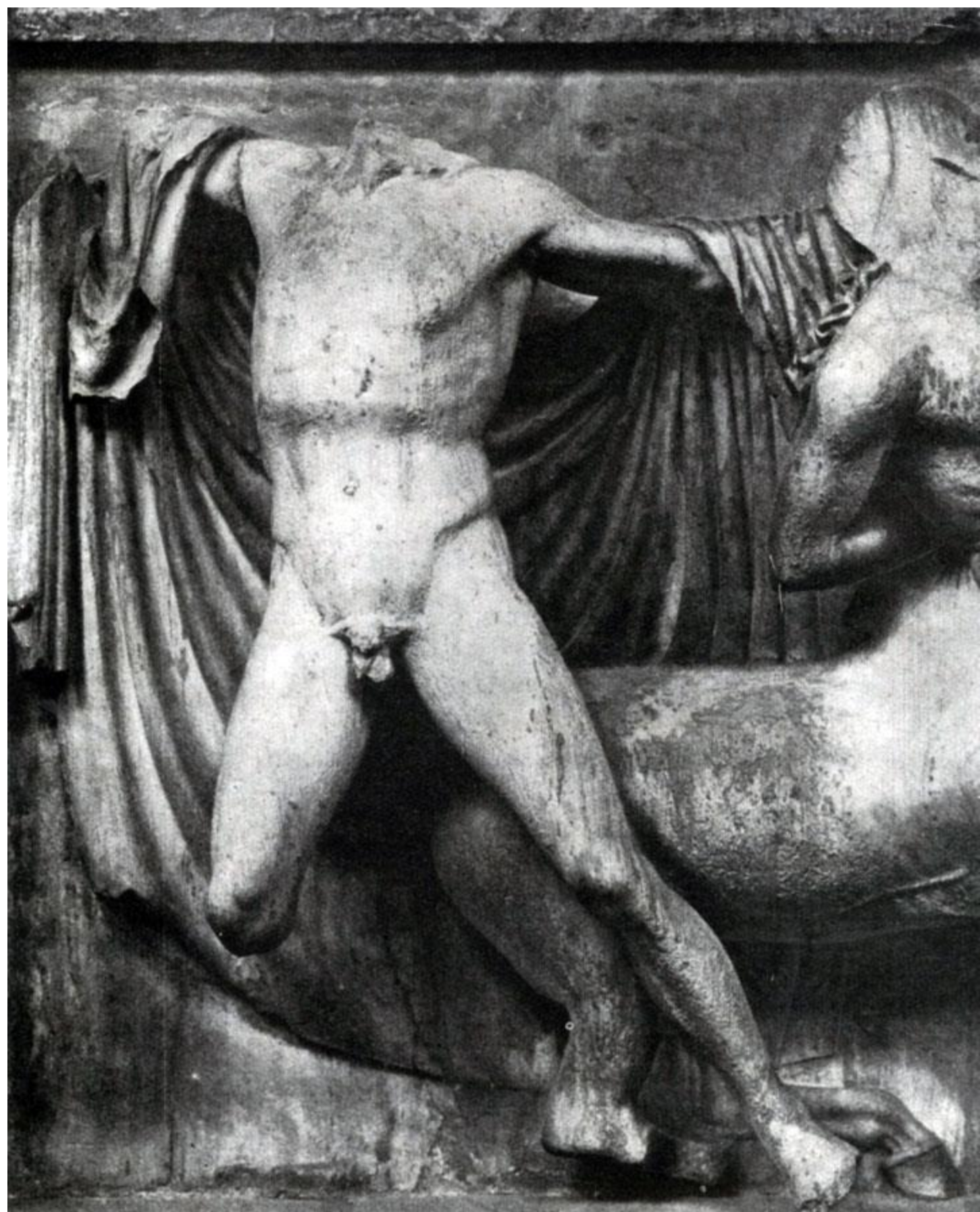
Вдоль стены наоса за колоннами, как уже упоминалось, шел зофор, изображающий праздничное шествие афинского народа в дни Великих Панафиней, что непосредственно самой своей темой связывало ясно продуманный ансамбль скульптур Парфенона с реальной жизнью.

Скульптуры Парфенона дают ясное представление о том огромном пути, который был пройден греческим искусством за какие-нибудь 40—50 лет, отделяющие время создания акропольского комплекса от скульптур Эгинского храма.



*167. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопы
Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.*

Сохранившиеся метопы, посвященные преимущественно борьбе лапифов с кентаврами, представляют собой двухфигурные композиции, последовательно развертывающие перед зрителем перипетии этой борьбы. Поражает разнообразие движений и неистощимое богатство мотивов борьбы в каждой новой паре сражающихся. То кентавр, занеся над головой тяжелую чашу, нападает на упавшего и Закрывающегося щитом лапифа, то сплелись в жестокой схватке, вцепившись друг другу в горло, лапиф и кентавр, то, широко раскинув руки, гарцует над безжизненным телом павшего грека кентавр-победитель, то стройный юноша, схватив левой рукой за волосы кентавра, останавливает его стремительный бег, а правой заносит меч для смертельного удара.



166. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопы Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Метопы эти были явно выполнены разными мастерами. В некоторых из них еще есть та резкая угловатость движения и подчеркнутая передача отдельных деталей, которая была, например, в западном фронте храма Зевса в Олимпии, посвященном тому же сюжету. В других, притом самых лучших, можно видеть все мастерство высокой классики в естественном и свободном воспроизведении любого реального действия и то глубокое чувство меры, которое неизменно сохраняет гармоническую красоту образа совершенного человека. Движения лапифов и кентавров в этих метопах непринужденно свободны, они обусловлены только характером той борьбы, которую они ведут, — в них не остается никаких отзвуков слишком очевидного и строгого подчинения архитектурной форме, какое было еще в метопах храма Зевса в Олимпии. Так в превосходном рельефе Парфенона, где полуобернувшийся назад лапиф, властной рукой ухватив за волосы кентавра, останавливает его стремительный бег и сгибает его тело, подобно тому как сгибают тугой лук, композиция подчинена логике движения фигур и сцены в целом и вместе с тем естественно соответствует пределам отведенного архитектурой пространства.

Этот принцип как бы произвольной, свободно возникающей гармонии архитектуры со скульптурой, полностью осуществляющей свои образные задачи и не разрушающей при этом архитектурного целого, — одна из важнейших особенностей монументальной скульптуры высокой классики.



170. Фидий и его ученики. Кефал, или Тезей с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

На этом же принципе построены и композиции обоих фронтонов. При рассмотрении любой из фигур фронтонов в

отдельности трудно предположить, что они включены в композицию, строго определенную архитектурной конструкцией. Так, поза полулежащего юноши Кефала с восточного фронтона вполне обусловлена самим мотивом движения фигуры, и вместе с тем она легко и ясно «вписывается» в острый угол фронтона, в котором находилась эта статуя. Даже на западном фронте храма Зевса в Олимпии движения фигур при всей их реалистической правдивости в общем были строго развернуты по плоскости фронтона. В таких статуях Парфенона, как Кефал (по другому толкованию — Тезей), достигнута полная свобода и естественность движения.

О композиции восточного фронтона и прежде всего о ее несохранившейся центральной части можно судить по рельефу на так называемом Мадридском путеале, где, впрочем, нарушен принцип треугольного расположения фигур. Фидий отказался от выделения оси симметрии композиции вертикально стоящей центральной фигурой. Прямая связь, которую получала при таком решении композиция фронтона с ритмом колоннады, была заменена гораздо более сложным соотношением. Свободные в своих движениях, полные жизни фигуры создавали группу, естественно размещенную в пределах треугольника фронтона и образующую ясно законченное и замкнутое в себе художественное целое. В центре фронтона были изображены сидящий на троне полуобнаженный Зевс и справа от него — полуобернувшаяся к нему и быстродвигающаяся к правому краю фронтона Афина в длинном хитоне и вооружении. Между ним и в вершине треугольника находилась парящая в воздухе Ника (Победа), венчающая Афины. За Зевсом, налево, был изображен Прометей (или Гефест), отшатнувшийся назад с топором в руке; справа от Афины — сидящая фигура Деметры, присутствовавшей здесь, вероятно, в своей роли родовспомогательницы. Таким образом, равновесие композиции было достигнуто здесь сложным перекрестным соответствием спокойно сидящих и стремительно движущихся фигур. Далее, по обе стороны центральной группы, располагались другие боги Олимпа. Из всех этих фигур

сохранилась лишь сильно поврежденная крайняя левая — Ирида, вестница богов. Она полна бурного движения: складки ее длинной одежды развеваются от ветра, игра света и тени еще более усиливает динамику этой статуи. Слева, в самом углу фронтона, был помещен Гелиос — бог солнца, поднимающийся из вод Океана на квадриге; справа — опускающаяся книзу, так же как и Гелиос срезанная нижней чертой фронтона, богиня ночи Никс (или Селена) со своим конем. Эти фигуры, обозначавшие смену дня и ночи, тем самым показывали, что рождение Афины имеет значение для всей вселенной от востока до крайнего запада.



169. Фидий и его ученики. Оры с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Полулежащая фигура юноши — Тезея или, быть может, пробуждающегося Кефала, мифического охотника, встающего с зарей на охоту, — встречает Гелиоса. Рядом с ним были

расположены две сидящие женские фигуры, которые обычно считаются Орами. Вслед уходящей ночи глядела (судя по зарисовке фронтона, сделанной в 17 в.) одна из трех прекрасных девушек, дочерей ночи — богинь судьбы Мойр. Эти три одетые в длинные одежды женские фигуры образующие группу в правом конце фронтона и дошедшие до нас, хотя и без голов, но в сравнительно более сохранном состоянии, принадлежат, как и фигура Кефиса с западного фронтона, к числу величайших сокровищ греческого искусства.



168. Фидий и его ученики. Мойры с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.



171. Фидий и его ученики. Кефис с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Из уцелевших статуй сильно разрушенного западного фронтона наиболее совершенны Кефис, плавные, текущие линии тела которого, действительно, словно олицетворяют реку Аттики, группа Кекропа, легендарного основателя Афинского государства, с его молодой дочерью Пандросой и фигура Ириды.



172. Фидий и его ученики. Кекроп и его дочь Пандроса с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Афины. Парфенон.



*173. Фидий и его ученики. Ирида с западного фронтона
Парфенона, Мрамор. Лондон. Британский музей.*

Красота и величественность фронтонных скульптур Парфенона достигнуты отбором тех тонко прочувствованных естественных движений, которые своей свободной целесообразностью с наибольшей полнотой передают пластическую красоту и этическое совершенство человека.

Фриз (зофор) Парфенона дает ясное представление об особенностях построения классического рельефа. Все планы, на которые расчленяется рельеф, идут параллельно друг другу, образуя как бы ряд слоев, замкнутых между двумя плоскостями. Сохранению плоскости стены содействует единое, направленное строго параллельно плоскости стены движение многочисленных фигур. Ясная смена планов и ясный ритмический строй фриза рождают впечатление необычайной целостности изображения.

Перед создателями зофора стояла сложная композиционная задача. Необходимо было опоясать стены на протяжении около двухсот метров рельефом с изображением одного события — народного шествия, — избежав и монотонности и пестроты, и передать на плоскости стены невысоким рельефом все богатство и многообразие парадного шествия и его торжественную стройность. Мастера зофора блестяще справились со своей задачей. Ни один мотив движения на фризе ни разу в точности не повторяется, и, хотя фриз наполнен множеством разнообразных фигур людей, идущих, едущих на конях или колесницах, несущих корзины с дарами или ведущих жертвенных животных, всему фризу в целом присуще ритмическое и пластическое единство.

Фриз начинается со сцен подготовки юношей-всадников к шествию. Спокойные движения юношей, завязывающих ремни на сандалиях или чистящих коней, оттеняются время от времени вторгающимся сюда резким движением вставшего на дыбы коня или каким-либо стремительным жестом юноши. Далее мотив движения развивается все более быстро. Сборы

закончены, начинается само шествие. Движение то убыстряется, то замедляется, фигуры то сближаются, почти сливаясь друг с другом, то пространство между ними расширяется. Волнообразный ритм движения пронизывает весь фриз. Особенно замечательна вереница скачущих всадников, в которой мощное в своем единстве движение складывается из бесконечного многообразия схожих, но не повторяющихся движений отдельных фигур, различных и по своему облику. Не менее прекрасно строгое шествие афинских девушек, длинные одежды которых образуют мерные складки, напоминающие каннелюры колонн Парфенона. Ритм движения девушек особенно оттеняется повернутыми навстречу мужскими фигурами (распорядителей празднества). Над входом, на восточном фасаде — боги, смотрящие на процессию. Люди и боги изображены одинаково прекрасными. Дух гражданственности делал возможным для афинян горделивое утверждение эстетического равенства образа человека образам божеств Олимпа.



174. Фидий и его ученики. Девушки. Фрагмент фриз
Парфенона. Мрамор. Париж. Лувр.



175. Фидий и его ученики. Всадники. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.



*176 а. Фидий и его ученики. Олимпийские боги. Фрагмент фриз
Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.*



*176 6. Фидий и его ученики. Всадники. Фрагмент фриз
Парфенона. Мрамор. Афины. Парфенон.*

Направление, представленное в искусстве скульптуры второй половины 5 в. до н.э. Фидием и всей аттической школой, им возглавляемой, занимало ведущее место в искусстве высокой классики. Оно наиболее полно и последовательно выражало передовые художественные идеи эпохи.

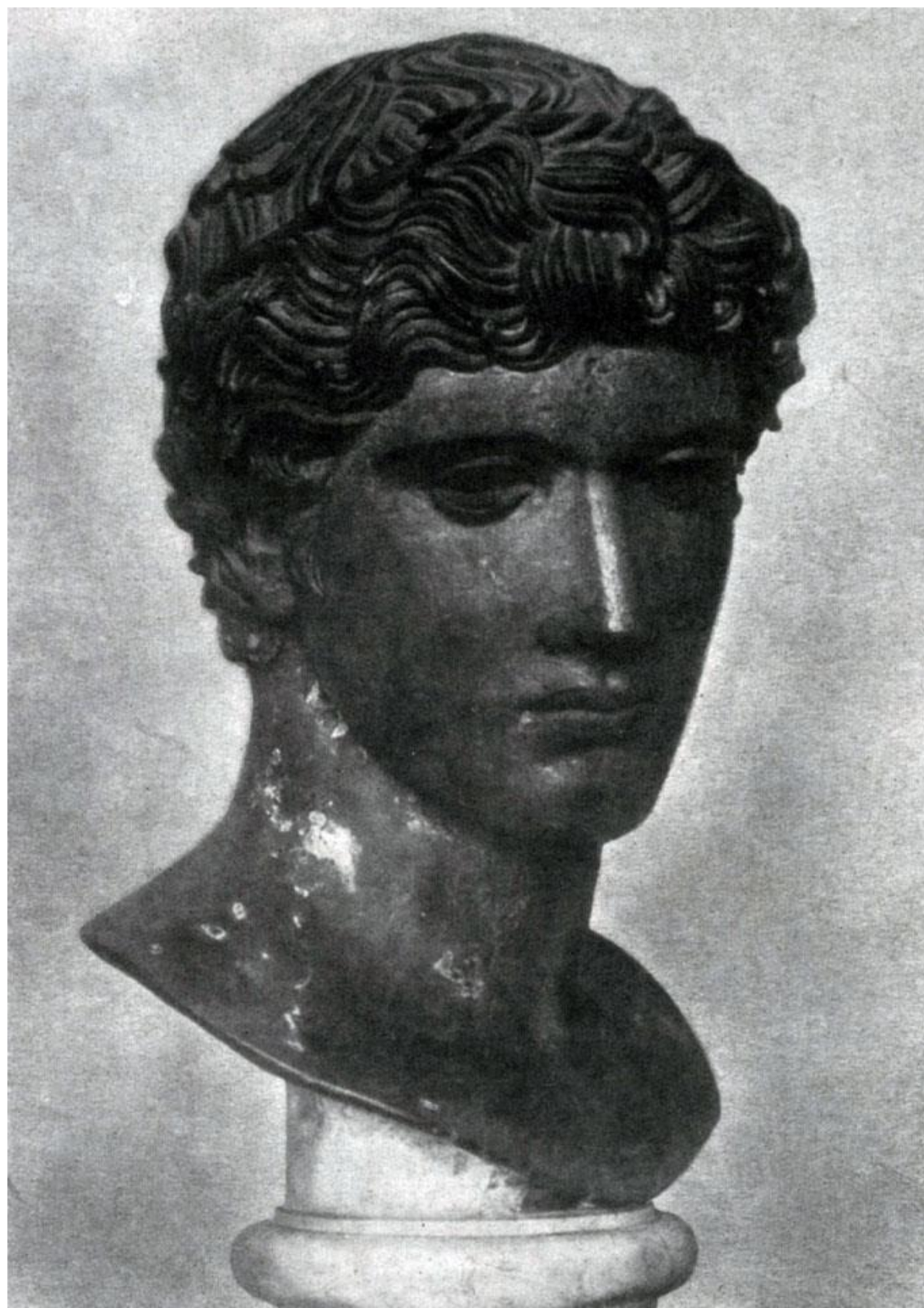
Фидий и аттическая школа создали искусство, синтезирующее все то прогрессивное, что несли в себе работы

ионических, дорических и аттических мастеров ранней классики до Мирона и Пэония включительно.

Однако из этого не следует, что художественная жизнь сосредоточилась к началу второй половины века только в Афинах. Так, сохранились сведения о работах мастеров малоазийской Греции, продолжало процветать искусство греческих городов Сицилии и южной Италии. Наибольшее значение имела скульптура Пелопоннеса, в частности старого центра развития дорийской скульптуры — Аргоса.

Именно из Аргоса вышел современник Фидия Поликлет, один из великих мастеров греческой классики, работавший в середине и в третьей четверти 5 в. до н.э.

Искусство Поликлета связано с традициями аргосско-сикионской школы с ее преимущественным интересом к изображению спокойно стоящей фигуры. Передача сложного движения и активного действия или создание групповых композиций не входили в круг интересов Поликлета. В отличие от Фидия Поликлет был в известной мере связан с более консервативными кругами рабовладельческого полиса, которые в Аргосе были гораздо сильнее, чем в Афинах. Образы статуй Поликлета перекликаются со старинным идеалом гоплита (тяжеловооруженного воина), сурового и мужественного. В своей статуе «Дорифора» («Копьеносца»), выполненной около середины 5 в. до н.э., Поликлет создал образ юноши-воина, воплощавший идеал доблестного гражданина.



*178. Голова эфеба. Бронза. Третья четверть 5 в. до н. э. Париж.
Лувр.*



180. Поликлет. Дорифор. Около 440 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей. Фотография сделана с бронзированного слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

Бронзовая статуя эта, как, впрочем, и все произведения Поликлета, в подлиннике до нас не дошла; она известна только по мраморным римским копиям. Статуя изображает крепко сложенного юношу с сильно развитыми и резко подчеркнутыми мускулами, несущего на левом плече копье. Вся тяжесть его тела опирается на правую ногу, левая же отставлена назад, касаясь земли только пальцами. Равновесие фигуры достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустившемуся левому бедру — приподнятое левое плечо. Такая система построения человеческой фигуры (так называемый «хиазм») придает статуе мерный, ритмический строй.

Покой фигуры Дорифора сочетается с внутренним напряжением, придающим его, казалось бы, внешне бесстрастному образу большую героическую силу. Точно рассчитанная и продуманная архитектоника построения человеческой фигуры выражена здесь в сопоставлении упругих вертикальных линий ног и бедер и тяжелых горизонталей плеч и мускулов груди и живота; этим создается проникнутое противоборствующими силами равновесие, подобное тому равновесию, которое дает соотношение колонны и антаблемента в дорическом ордере. Эта система художественных средств, разработанная Поликлетом, была важным шагом вперед в реалистическом изображении человеческого тела в скульптуре. Найденные им закономерности скульптурного изображения человека реально отвечали духу героической мужественности, который был характерен для образа человека классического периода Греции.



181 а. Круг Поликлета. Обнаженный юноша. Бронзовая статуэтка. Конец 5 в. до н. э. Париж. Лувр.

В стремлении теоретически обосновать рожденный реальной жизнью обобщенный типический образ совершенного человека Поликлет пришел к сочинению «Канона». Так был назван им его теоретический трактат и сделанная по правилам теории статуя; в них была разработана система идеальных пропорций и законов симметрии, по которым должно строиться изображение человека. Такая нормативная тенденция таила в себе опасность возникновения отвлеченных схем. Можно предполагать, что римские копии усилили те черты отвлеченности, которые были свойственны произведениям Поликлета. Среди дошедших до нашего времени подлинных греческих бронзовых статуэток 5 в. до н.э. некоторые, несомненно, более близки по духу искусству Поликлета. Такова хранящаяся в Лувре статуэтка обнаженного юноши. Несколько тяжеловатые пропорции, как и мотив сдержанного движения, напоминают работы Поликлета. Греческий оригинал дает возможность оценить особенности художественного языка Поликлета, утраченные в переложении римских копиистов. Луврский молодой атлет при всей аналитической точности и выверенности построения отличается естественностью жеста, жизненной убедительностью образа.

Под конец жизни Поликлет отошел от строгого следования своему «Канону», сблизившись с мастерами Аттики. Его «Диадумен» — юноша, увенчивающий себя победной повязкой, — статуя, созданная около 420 г. до н.э., явно отличается от «Дорифора» более изящными и стройными пропорциями, легким движением и большей одухотворенностью образа.



181 6. Поликлет. Диадумен. Около 420 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Афины. Национальный музей.

До нашего времени дошла римская копия «Раненой амазонки» Поликлета и римская же статуя «Амазонки Маттеи», восходящая к оригиналу Фидия. Они дают в известной мере возможность наглядно сопоставить особенности фидиевского и поликлетовского вклада в искусство классики.

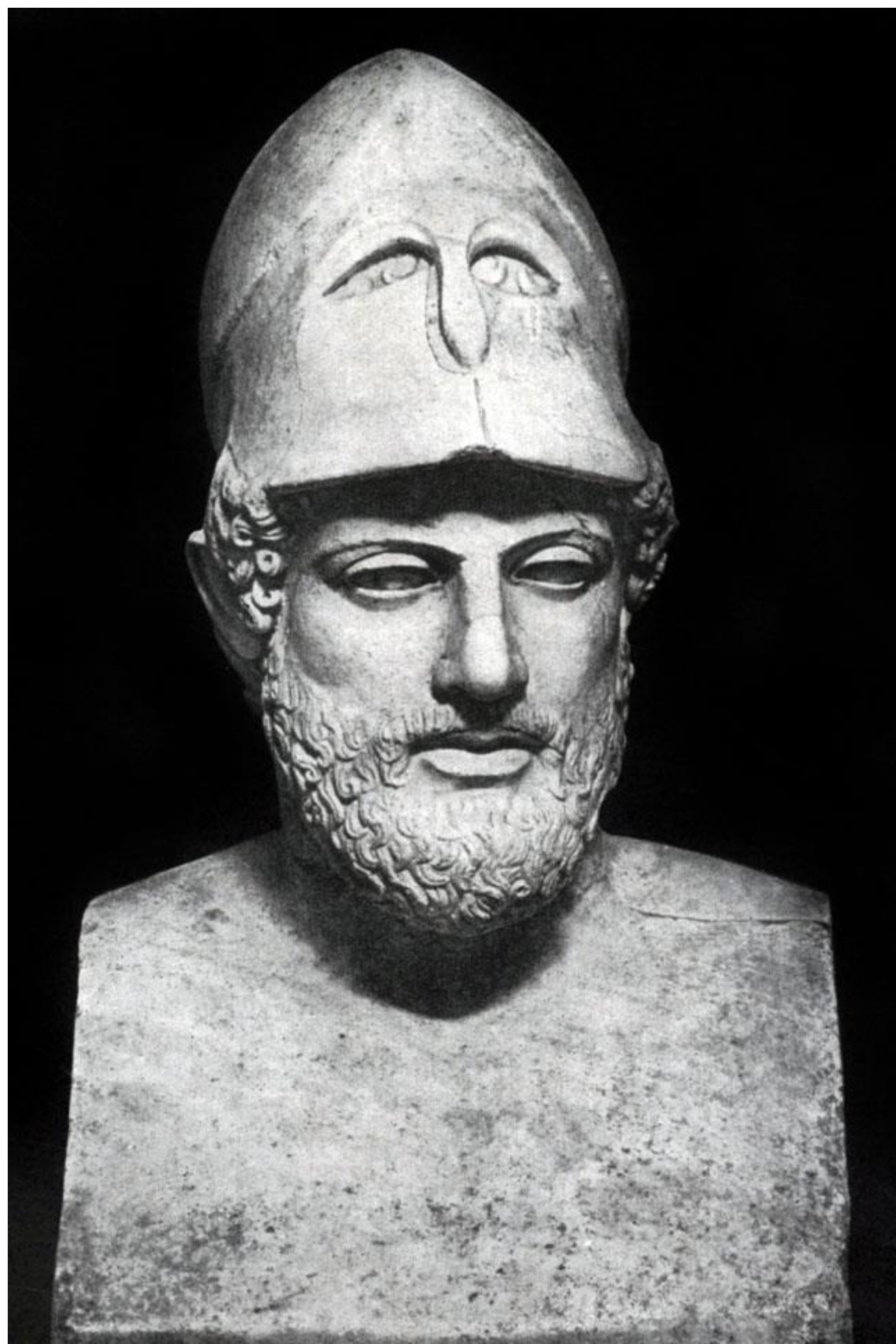
Фидиевская амазонка изображена в тот момент, когда она, оглядываясь на приближающегося врага, опирается на копье, готовая вскочить на коня. Ее прекрасные пропорции лучше передают строение сильного тела девушки, чем построенные по «Канону» почти мужские пропорции амазонки Поликлета. Стремление к активному действию, непринужденная и выразительная красота движения характерны для искусства Фидия, художника более многогранного, чем Поликлет, более полно сочетающего в единое целое совершенную красоту образа с его конкретной жизненностью.

Поликлет изобразил раненую амазонку. Ее сильное тело ослабело, она облокотилась левой рукой на опору, правая рука ее закинута за голову. Но только Этим и ограничился Поликлет; в лице статуи нет выражения боли и страдания, нет и реалистического жеста, передающего движение страдающего от раны человека. Эти элементы отвлеченности позволяют передать только самое общее состояние человека. Но идеал мужественной сдержанности человека, растворение его переживаний в общем духе властвования собой — эти характерные особенности искусства Поликлета несли в себе высокие понятия о достоинстве совершенного человека — героя.

Если Поликлет смог дать рядом с высоким и прекрасным искусством Фидия и его сотоварищей по украшению Акрополя свой важный и значительный вариант искусства высокой классики, то иначе сложилась судьба его творческого наследия. В конце 5 в. до н.э., в годы Пелопоннесских войн, продолжатели Поликлета вступили в прямую борьбу с

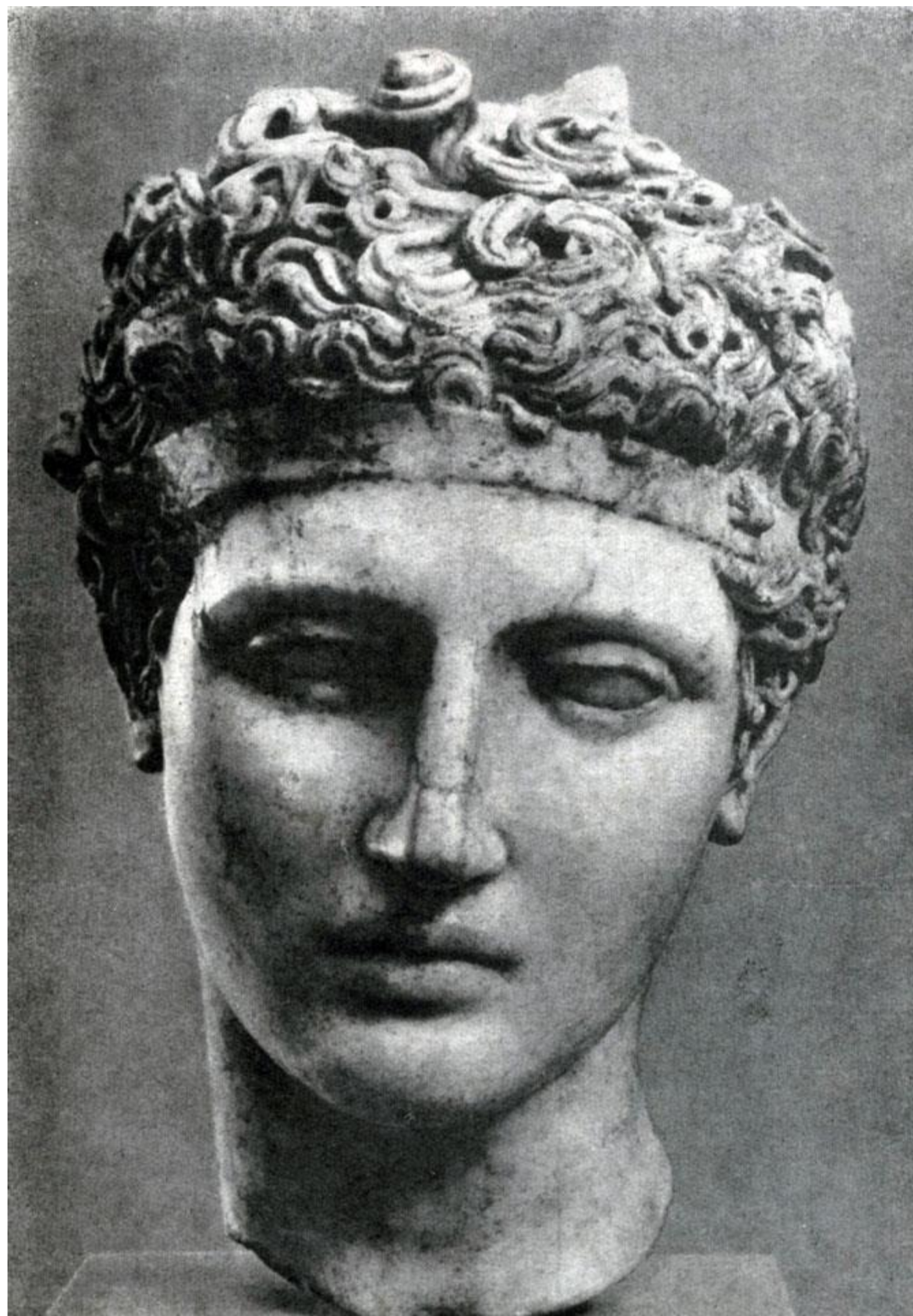
реалистической традицией фидиевской школы. Такие пелопоннесские скульпторы конца 5 в. до н.э., как Каллимах, искали лишь отвлеченного нормативного совершенства, далекого от всякого живого чувства действительности.

Но и в аттической школе, в кругу учеников и последователей Фидия, реалистические искания получают в последней четверти 5 в. до н.э. некоторые новые черты.



*183. Кресилай. Портрет Перикла. Около 440 г. до н. э.
Мраморная римская копия. Лондон. Британский музей.*

Среди непосредственных учеников Фидия, полностью остававшихся верными учителю, выделяется Кресилай, автор героизированного портрета Перикла. В этом портрете глубоко и сильно выражены спокойное величие духа и сдержанное достоинство мудрого государственного деятеля. Полные жизни прекрасные человеческие образы можно видеть и в других работах Кресилая (например, голова статуи эфеба, победителя в состязании).



*182. Кресилай. Голова эфеба. Вторая половина 5 в. до н. э.
Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Нью-Йорк.
Метрополитен-музей.*

С другой стороны, в том же кругу Фидия стали появляться произведения, ищущие усиления драматического действия, обостряющие темы борьбы, столь широко представленные в рельефах Парфенона. Рельефы такого рода, насыщенные бурными контрастами и напряженной динамикой, с грубоватой резкостью реалистических деталей были выполнены скульпторами, которых пригласил Иктин для украшения построенного им храма Аполлона в Бассах (в Фигалии). Этот фриз, изображающий битву греков с кентаврами и амазонками, вопреки обычным правилам находился в полутемном наосе и был выполнен в высоком рельефе с энергичным использованием контрастов света и тени. В эти рельефы (правда, ' далеко не первоклассные по качеству) впервые были введены элементы более субъективного и эмоционально заостренного восприятия, чем это было обычно принято. Передача бурных и грубо выразительных движений сражающихся, данных в разных ракурсах, усиливало это впечатление.

Среди мастеров фидиевской школы к концу 5 в. до н.э. появилось также тяготение к выражению лирического чувства, стремление с особенной мягкостью передать грацию и изящество движений. При этом образ человека оставался типически-обобщенным, не утрачивая свою реалистическую правдивость, хотя и теряя нередко героическую силу и монументальную строгость, столь характерные для произведений, созданных несколькими десятилетиями раньше.

Наиболее крупным мастером этого направления в Аттике был ученик Фидия — Алкамен. Он был продолжателем Фидия, но для его искусства характерны черты утонченного лиризма и более интимной трактовки образа. Алкамену принадлежали и некоторые статуи чисто фидиевского характера (например, колоссальная статуя Диониса). Однако новые искания всего

яснее выступали в его работах другого порядка, как, например, в знаменитой статуе Афродиты, стоявшей в саду на берегу реки Илисса, — «Афродита в садах». Она дошла до нас в копиях и репликах римского времени.



184. Алкамен. Афродита в садах. Конец 5 в. до н. э. Мраморная реплика из Музея Терм в Риме.

Афродита была изображена Алкаменом спокойно стоящей, слегка склонившей голову и изящным движением руки откидывающей с лица покрывало; в другой руке она держала яблоко, возможно, дар Париса, признавшего Афродиту прекраснейшей среди богинь. С большим мастерством Алкамен передал сбегające вниз складки тонкого длинного одеяния Афродиты, облекающего ее стройные формы. Совершенная красота человека была окрашена здесь восхищенным и нежным чувством.



*185. Ника. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. Мрамор.
Около 409 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.*



186. Надгробие Мнесарете из Афин. Фрагмент. Мрамор. Начало 4 в. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.

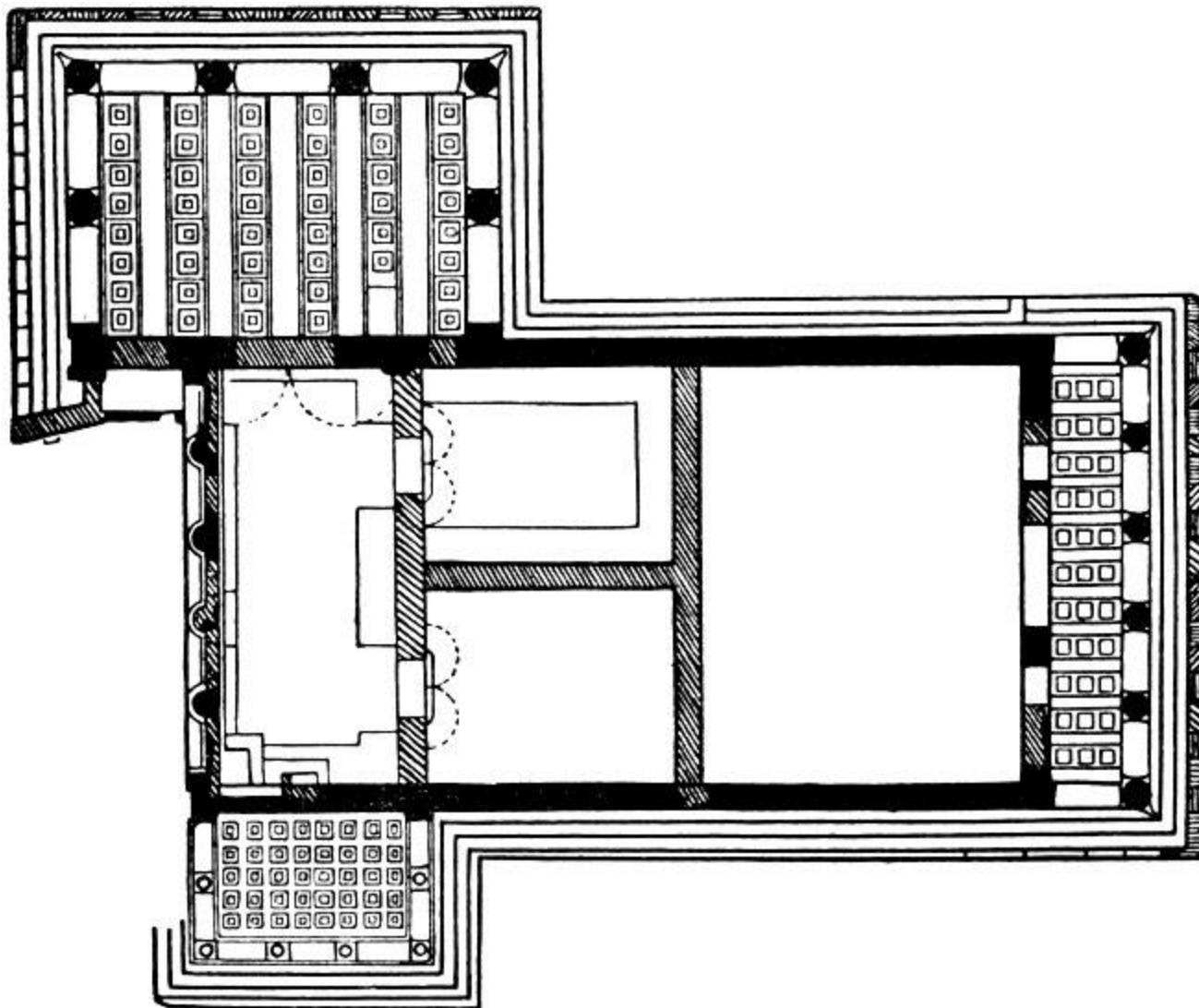


*187. Ника, развязывающая сандалию. Рельеф балюстрады храма
Ники Аптерос. Мрамор. Около 409 г. до н. э. Афины. Музей
Акрополя.*



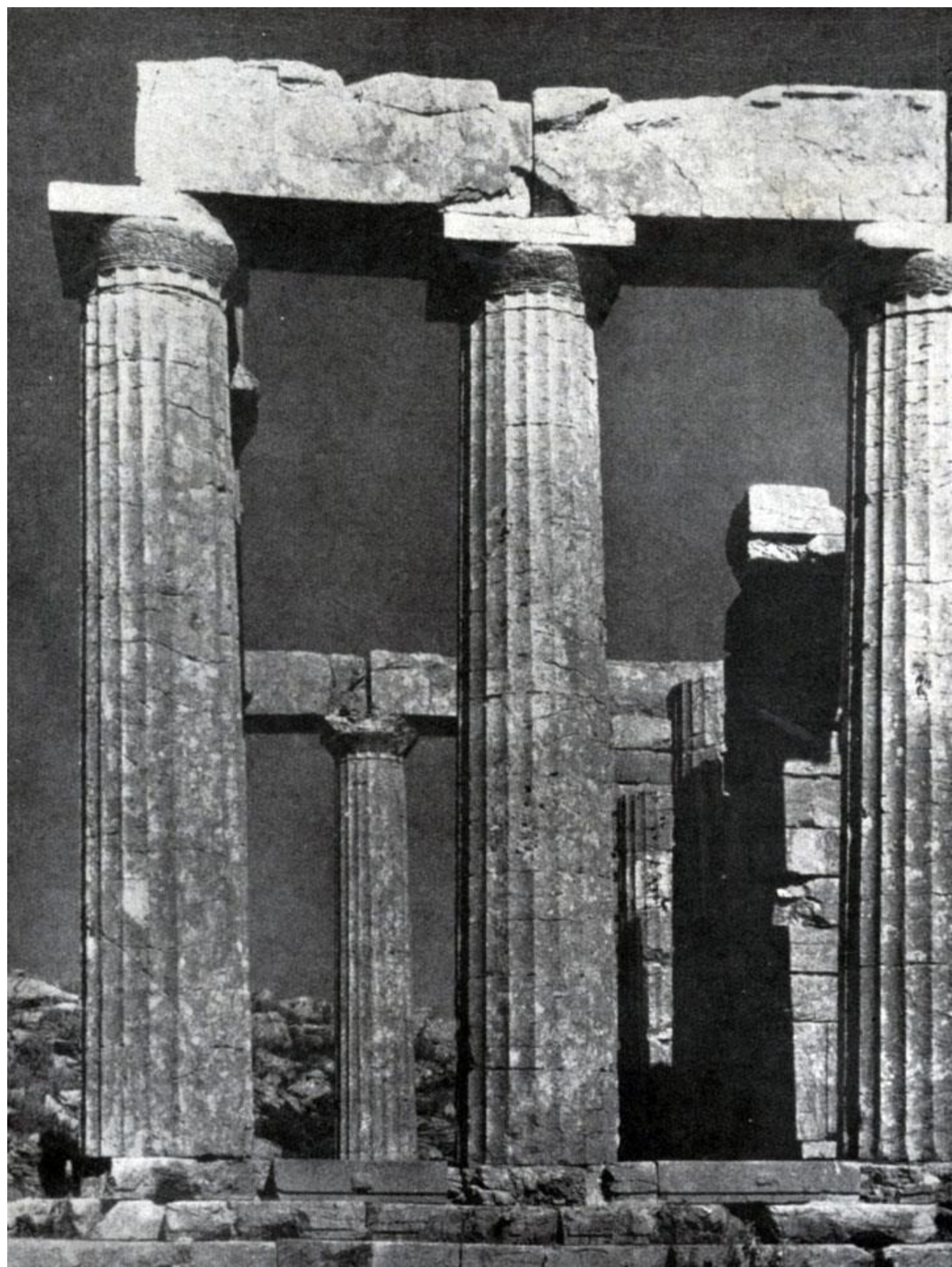
*188. Надгробие Гегесо из Афин. Мрамор. Около 410 г. до н. э.
Афины. Национальный музей.*

В еще большей степени такие поиски лирического образа нашли свое осуществление в созданных около 409 г. до н.э. мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе. Эти рельефы изображали девушек, совершающих жертвоприношение. Замечательный рельеф «Ника, развязывающая сандалию» — один из шедевров скульптуры высокой классики. Лиризм этого произведения рождается и из совершенства пропорций, и из глубокой мерцающей светотени, и из нежной мягкости движения, подчеркнутого текучими линиями складок одежды, необычайно изящного, живого и естественного движения. Очень большую роль в сложении этого лирического направления в высокой классике сыграли многочисленные рельефы на надгробных стелах, прекрасные образцы которых были созданы в конце 5 в. до н.э. Таково, например, «Надгробие Гегесо», несущее в своей чисто бытовой жизненной правде высокое поэтическое чувство. Среди многих дошедших до нас надгробных рельефов конца 5 - начала 4 в. выделяются также стела Мнесарете и надгробие в форме лекифа из Ленинградского Эрмитажа. Древние греки очень мудро и спокойно относились к смерти: в надгробиях классического периода нельзя найти ни страха смерти, ни каких-либо мистических настроений. Они изображают живых людей, их тема — прощание, проникнутое задумчивым размышлением. Надгробные стелы классической поры своим светлым элегическим настроением были призваны утешить, поддержать человека в его страдании.



План Эрехтейона.

Изменения в художественном сознании, наметившиеся в последние десятилетия 5 в. до н.э., нашли свое выражение и в архитектуре.



*189. Иктин. Храм Аполлона в Бассах (Фигалии). Последняя треть
5 в. до н. э.*

Уже Иктин смело расширил творческие искания архитектурной мысли классики. В храме Аполлона в Бассах он впервые ввел в здание наряду с дорическими и ионическими элементами также и третий ордер - коринфский, хотя еще только лишь одна колонна внутри храма несла такую капитель. В Телестерионе, который был построен Иктином в Элевсине, он создал сооружение необычного плана, с обширным колонным залом.



190. Эрехтейон. Вид с юго-востока. Около 420—406 гг. до н. э.

Столь же новым было прихотливо асимметрическое построение здания Эрехтейона на Афинском акрополе, выполненного неизвестным архитектором в 421 - 406 гг. до н.э.



191 а. Эрехтейон. Портик кор.



191 6. Эрехтейон. Северный портик.



Гидрия.

Место расположения здания в общем ансамбле Акрополя и его размеры были вполне определены характером зодчества периода расцвета классики и замыслом Перикла. Но художественная разработка этого храма, посвященного Афине и Посейдону, внесла новые черты в архитектуру классического времени: живописную трактовку архитектурного целого — интерес к сопоставлениям контрастных архитектурных и скульптурных форм, множественность точек зрения, раскрывающих новые, разнообразные и сложные впечатления. Эрехтейон построен на неровном северном склоне Акрополя, и его планировка продуманно включила в себя использование этих неровностей почвы: храм состоит из двух находящихся на разном уровне помещений, он имеет разной формы портики на трех сторонах — в том числе знаменитый портик кор (кариатид) на южной стене — и четыре колонны с промежутками, закрытыми решетками (замененными позднее каменной кладкой) на четвертой стене. Ощущение праздничной легкости и изящной стройности вызвано применением в наружном оформлении более нарядного ионического ордера и прекрасно использованными контрастами легких портиков и гладь стен.

В Эрехтейоне не было наружной раскраски, ее заменяло сочетание белого мрамора с фиолетовой лентой фриза и

позолотой отдельных деталей. Это единство цветового решения в большой мере служило объединению разнообразных, хотя и одинаково изящных архитектурных форм.

Смелое новаторство неизвестного автора Эрехтейона развивало живую творческую традицию высокой классики. Однако в этом здании, прекрасном и пропорциональном, но далеком от строгой и ясной гармонии Парфенона, уже пролагались пути к искусству поздней классики — искусству более непосредственно человеческому и взволнованному, но менее героическому, чем высокая классика 5 в. до нашей эры.

Вазопись в эпоху высокой классики развивалась в тесном взаимодействии с монументальной живописью и скульптурой.

Опираясь на реалистические завоевания первой трети века, вазописцы высокой классики, однако, стремились умерить ту резкость в передаче деталей натуры или мотивов движения, которая встречалась ранее. Большая ясность и гармоничность композиции, величавая свобода движения и, главное, большая духовная выразительность стали характерными чертами вазописи этого времени. Вместе с тем вазопись несколько отошла от той конкретной жанровости сюжетов, которая наблюдалась в первой трети века. В ней появилось больше героических изображений на мифологические темы, сохранявших всю человечность ранней классики, но явно искавших монументальной значительности образа.

Вазописцев середины 5 в. до н.э. стало привлекать изображение не только действия, но и душевного состояния героев, — углубилось мастерство жеста, цельность композиции, хотя и за счет некоторой утраты той непосредственности и свежести, какие отличали творения Дуриса или Брига. Как и в скульптуре высокой классики, в образах вазописи этого времени передавались самые общие состояния человеческого духа, еще без внимания к конкретным и индивидуальным чувствам человека, к их

противоречиям и конфликтам, к смене и борьбе настроений. Все это еще не входило в сферу внимания художников. Зато ценой некоторой обобщенности чувства было достигнуто то, что человеческие образы, созданные вазописцами середины 5 в. до н.э., обладают такой типичностью и столь ясной чистотой своего душевного строя.



192. Кратер из Орвьето. Афина. Геракл и аргонавты. Около 450 г. до н. э. Париж. Лувр.

Монументальная строгость и ясность характерны для росписи знаменитого «Кратера из Орвьето» — хранящейся в Лувре вазы со сценой гибели Ниобидов на одной ее стороне и изображением Геракла, Афины и Аргонавтов на другой. Фигуры свободно и естественно расположены по поверхности вазы, хотя для сохранения целостности этой поверхности художник избегает перспективных уменьшений, фигур, по смыслу размещенных на втором плане. Мастерское владение ракурсами, живые, естественные позы фигур подчинены строгому, спокойному ритму, объединяющему изображение со столь же гармоничной формой вазы. В «Кратере из Орвьето» краснофигурная вазопись достигает одной из своих вершин.



*193 а. Сатир, качающий девушку на качелях. Роспись скифоса.
Около 430 г. до н. э. Берлин.*

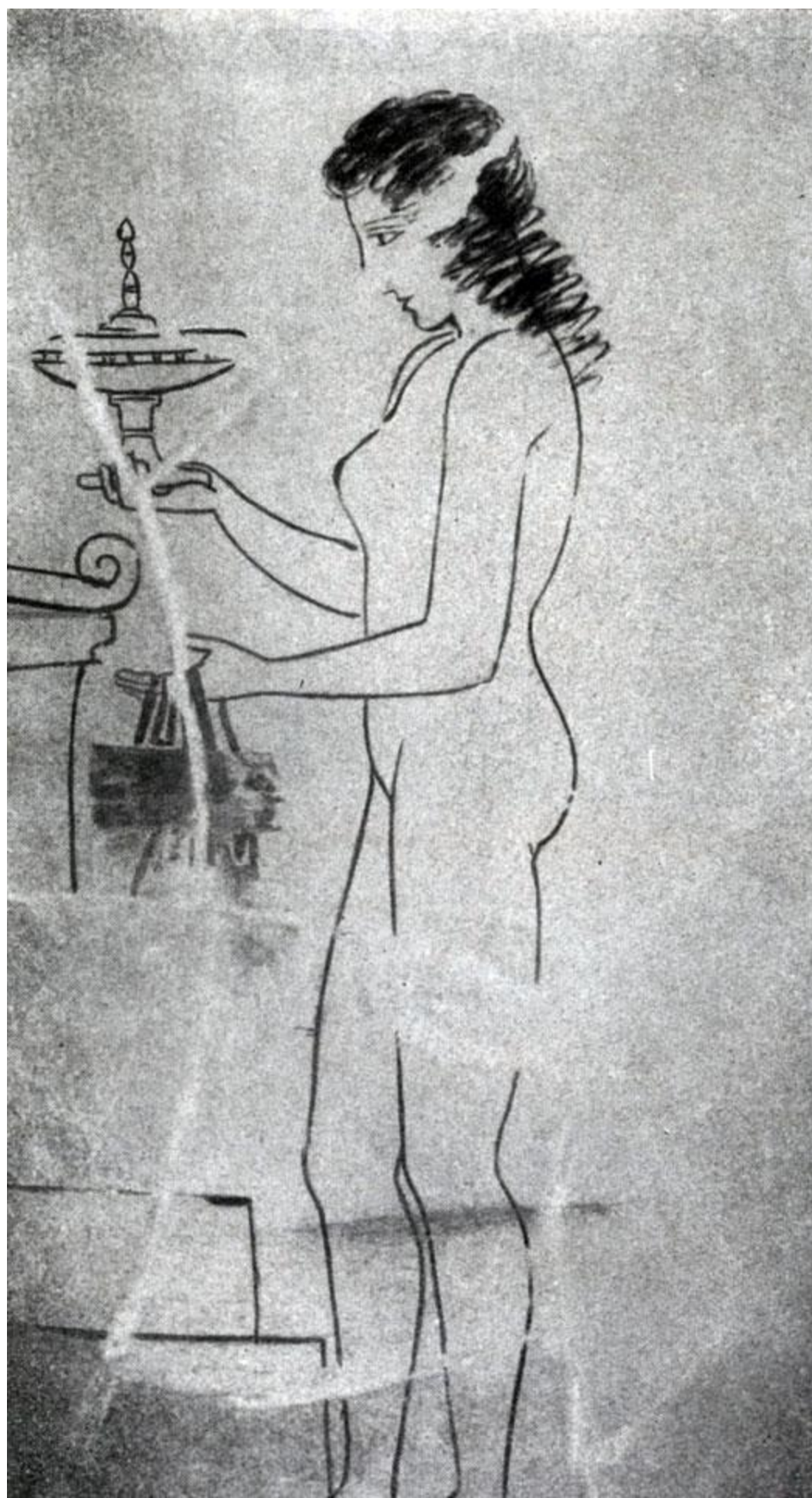
Примерами вазописи высокой классики могут служить такие сделанные во второй половине века рисунки, как «Сатир, качающий на качелях девушку во время весеннего праздника», как «Полиник, протягивающий ожерелье Эрифиле» (так называемая «Ваза из Лечче») и многие другие.



193 6. Полиник, предлагающий ожерелье Эрифиле. Роспись пелики (так называемой Вазы из Лечче). Вторая половина 5 в. до н. э. Лечче (Италия). Музей.

Около середины века получили широкое распространение лекифы с росписью по белому фону, служившие для культовых целей (связанных с погребением умерших). В них нередко рисунок достигал особенной непринужденной легкости (подчас переходившей в небрежность); он наносился черным лаком, обрисовывая основные линии фигуры, и после обжига раскрашивался (почему иногда из-за стершейся краски фигуры выглядят обнаженными). Образцом мастерского рисунка на белом фоне является изображение девушки,

приносящей дары умершему, на аттическом лекифе
Бостонского музея.



197. Девушка у гробницы. Роспись белого лекифа. Третья четверть 5 в. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.



Ойнохойя.



Амфора.



Стамнос.



Скифос.

К концу 5 в. до н.э. вазопись начала приходить в упадок. Уже Мидий и его подражатели стали перегружать рисунки на вазах декоративными деталями; в этой нарядной узорной орнаментации фигуры людей, изображенные в затейливых ракурсных построениях, потеряли свое первенствующее значение — они стали безличными и одинаковыми, теряясь посреди развевающихся драпировок. Кризис свободного труда в конце 5 в. особенно пагубно отразился на творчестве мастеров-керамистов и рисовальщиков. Вазопись начала утрачивать художественное качество, превращаясь постепенно в механическое и безликое ремесло.

Не дошедшая до нас живопись классического периода, насколько можно судить по высказываниям древних авторов, имела, так же как и скульптура, монументальный характер и выступала в неразрывной связи с архитектурой. Выполнялась она, видимо, чаще всего, фреской; не исключена возможность, что в 5 в. до н.э., во всяком случае во второй половине его, употреблялись клеевые краски, а также восковые (так называемая энкаустика). Клеевые краски могли применяться как прямо по специально подготовленной стене, так и по грунтованным доскам, которые укреплялись непосредственно на стенах, предназначенных для росписи.



*194 а. Аполлон, убивающий гиганта Тития. Роспись килика.
Около 470 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного
искусства.*



194 Б. Дионис и его свита. Роспись лекифа. Около 430 г. до н. э. Берлин.

Живопись в 5 в. до н.э. носила строго обобщенный монументальный характер и создавалась для определенного места в архитектурном ансамбле. Сколько-нибудь достоверных сведений о существовании станковых произведений не сохранилось. Как монументальная скульптура дополнялась мелкой пластикой из терракоты или бронзы, тесно связанной с художественным ремеслом и с прикладным искусством, так и монументальная живопись, минуя ее собственно станковые формы, дополнялась вазописью, неразрывно связанной с искусством керамики. Монументальная живопись занимала важное место в художественной жизни того времени. Лучшие произведения пользовались большой славой. Крупнейшие мастера живописи были широко известны и окружены общественным почетом наряду с выдающимися скульпторами, поэтами, драматургами своего времени.



Пелика.



Лекиф.



Кратер.



Кратер.

Живопись 5 в. до н.э. по своим эстетическим принципам была очень близка скульптуре, находясь в тесной взаимосвязи с ней. По существу изобразительные Задачи живописи в основном сводились к иллюзорному воспроизведению объема человеческого тела. Задача изображения среды, окружающей человека, его взаимодействия с ней в живописи 5 в. не ставилась. Собственно живописные средства изображения — светотень, колорит, передача атмосферы, пространственной среды — только зарождались, и то в основном в конце 5 в. до н.э. Но основной целью и в конце века оставалось стремление найти художественные средства, передающие пластическую объемность.



*195. Прощание воина. Роспись стамноса. После 440 г. до н. э.
Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.*

Лишь позже, уже в период поздней классики, в связи с общим изменением характера художественных идей, эти достижения стали использоваться сознательно для изображения человека в окружающей его природной и бытовой среде, для более богатой живописной и эмоциональной его характеристики.

Таким образом, 5 в. до н.э. — Это время сложения предпосылок для раскрытия изобразительных возможностей живописи. Вместе с тем реалистическое изображение человека или группы людей в разнообразных действиях, оперирование верными анатомическими пропорциями, правдивая передача телесности и объемности человеческих форм, зарождение последовательно реалистического понимания сюжета означали большой прогрессивный шаг в истории живописи по сравнению с более ранними условными или чисто декоративными композициями.

Крупнейшим мастером второй четверти и середины 5 в. до н.э.) современником Мирона, был Полигнот — уроженец острова Фасоса, получивший за свои работы, выполненные им для Афин, почетное звание афинского гражданина.

Круг тем Полигнота был близок к темам, к которым обращались мастера фронтовых композиций и рельефов. Это были эпические темы (из «Илиады», поэм Фиванского цикла) и мифологические (битва греков с амазонками, битва с кентаврами и др.). Важной особенностью живописи Полигнота было обращение к темам исторического характера. Так, в пинакотеке в Афинах, росписью которой руководил Полигнот, среди других фресок было выполнено изображение «Битвы при Марафоне».



Лекиф.



Килик.

По всей вероятности, однако, эти картины на исторические темы носили тот же обобщенно-героический характер, что и композиции, воспевающие высокие подвиги мифических героев. Подобно тому как «Персы» Эсхила, посвященные морской победе эллинов над полчищами Ксеркса, построены по тем же художественным принципам, что и его «Орестея» или «Семеро против Фив», так и эти исторические композиции Полигнота решались, видимо, в том же плане, что и мифологические картины, и входили вместе с ними в один и тот же общий ансамбль.

Одной из самых знаменитых работ Полигнота была роспись «Лесхи (дома собраний) книдян» в Дельфах, описание которой сохранил нам Павсаний, где Полигнот изобразил «Гибель Трои» и «Одиссея в Аиде».

Известно, что Полигнот употреблял только четыре краски (белую, желтую, красную и черную); видимо, его палитра не отличалась слишком резко от той, что применялась мастерами вазописи. Согласно описаниям, цвет у Полигнота носил характер раскраски и цветная моделировка фигуры им почти не применялась. Но его рисунок отличался высоким совершенством. Он верно в анатомическом отношении передавал тело в любых ракурсах и движениях. Древние восхищались тем, что Полигнот достиг совершенства в изображении лица, что он впервые стал передавать душевное состояние, в частности с помощью приоткрытого рта стремясь придать лицу черты эмоциональной выразительности. Подобные опыты в скульптуре осуществлялись мастерами западного олимпийского фронтона как раз в годы расцвета деятельности Полигнота.

Описания картин Полигнота дают основание полагать, что мастер не ставил перед собой задачи дать целостное изображение среды, в которой происходит действие. Древние авторы упоминают об отдельных предметах природы и обстановки, сюжетно связанных с действиями героев, например о камешках морского берега, но изображенных не на всей картине, а лишь для определения местонахождения героя. «До коня продолжается морской берег, и на нем видны камешки, далее на картине нет моря», — говорит Павсаний, описывая картину Полигнота «Гибель Трои». Видимо, Полигнот и другие живописцы 5 в. до н.э. еще не до конца осознавали все возможности живописи и не ощущали принципиальной разницы между изображением гальки морского берега на рельефе (как в сцене рождения Афродиты на «Троне Людо-визи») и задачей изображения морского побережья на картине. Никаких сведений о решении Полигнотом задач перспективы или светотени у древних авторов нет. Композиция, судя по всему, носила более или менее фризобразный характер.



Лекиф.

Современники Полигнота высоко ценили его живопись за те же качества, которые они ценили и в скульптуре: величие духа, высокую нравственную силу (этос) героев, правдивость в изображении прекрасного человека.



Алабастр.

Полигнот очень много сделал для реалистического, ясного и конкретного изображения человека в живописи. Последующее

развитие греческого искусства, непрерывный рост интереса к внутреннему миру человека, к непосредственному чувственному восприятию его образа, появление большего интереса к быту и окружающей среде постепенно расширяли круг изобразительных задач, стоящих перед живописью.

Во второй половине и в конце 5 в. до н.э. появился ряд живописцев, тесно связанных с общими тенденциями в развитии скульптурной аттической школы конца 5 в. до н.э. Наиболее известным мастером этого времени был Аполлодор Афинский. Для его живописи, трактовавшей традиционные сюжеты в более интимной и жанровой манере, чем его предшественники, характерны большая свобода цвета и интерес к моделировке форм тела посредством светотени. Плиний говорит об Аполлодоре, что «он первый начал передавать тени». Большое значение имеют указания древних авторов, дающие основания предполагать, что Аполлодор и другие живописцы конца 5 в. до н.э. (Зевксис, Паррасий) стали разрабатывать не только задачи изображения человеческого тела в движении, но и перспективу, как линейную, так и воздушную. Неизменной целью этих живописцев оставалось создание реалистических, прекрасных и живых человеческих образов.

Начиная с Аполлодора греческая живопись перестала быть воспроизведением скульптурно трактованных фигур на плоскости стены, а стала живописью в собственном смысле этого слова. Аполлодор одним из первых живописцев перешел и к писанию картин, не связанных органически с архитектурным сооружением. В этом отношении он не только развивал далее высокие традиции классики 5 в. до н.э., но и намечал новые пути реалистического искусства, ведущие к поздней классике.

Искусство поздней классики (От конца Пелопоннесских войн до возникновения Македонской империи)

Четвертый век до н.э.. явился важным этапом в развитии древнегреческого искусства. Традиции высокой классики перерабатывались в новых исторических условиях.

Рост рабства, концентрация все больших богатств в руках немногих крупных рабовладельцев уже со второй половины 5 в. до н.э. мешали развитию свободного труда. К концу века, особенно в экономически развитых полисах, все явственнее выступал процесс постепенного разорения мелких свободных производителей, приводивший к падению удельного веса свободного труда.

Пелопоннесские войны, явившиеся первым симптомом начавшегося кризиса рабовладельческих полисов, чрезвычайно обострили и ускорили развитие этого кризиса. В ряде греческих полисов возникают восстания беднейшей части свободных граждан п рабов. Вместе с тем рост обмена вызывал необходимость создания единой державы, способной завоевать новые рынки, обеспечить успешное подавление восстаний эксплуатируемых масс.

Осознание культурного и этнического единства эллинов также вступало в решительное противоречие с разобщенностью и ожесточенной борьбой полисов друг с другом. В целом полис, ослабленный войнами и внутренними раздорами, становится тормозом дальнейшего развития рабовладельческого общества.

В среде рабовладельцев происходила ожесточенная борьба, связанная с поисками выхода из кризиса, угрожавшего основам рабовладельческого общества. К середине века складывается течение, объединявшее противников рабовладельческой демократии — крупных рабовладельцев, купцов, ростовщиков, возлагавших все свои надежды на внешнюю силу, способную военным путем подчинить и объединить полисы, подавить движение бедноты и организовать широкую военную и торговую Экспансию на Восток. Такой силой явилась экономически относительно неразвитая Македонская монархия, обладавшая мощной, в основном земледельческой по своему составу, армией.

Подчинение греческих полисов Македонской державе и начало завоеваний на Востоке положили конец классическому периоду греческой истории.

Распад полиса повлек за собой утрату идеала свободного гражданина. Вместе с тем трагические конфликты общественной действительности вызывали появление более сложного, чем раньше, взгляда на явления общественной жизни, обогащали сознание передовых людей того времени. Обострение борьбы материализма и идеализма, мистики и научных методов знания, бурные столкновения политических страстей и одновременно интерес к миру личных переживаний характерны для полной внутренних противоречий общественной и культурной жизни 4 в. до н.э.

Изменившиеся условия общественной жизни привели к изменению характера античного реализма.

Наряду с продолжением и развитием традиционных классических форм искусству 4 в. до н.э., в частности зодчеству, приходилось решать и совершенно новые задачи. Искусство впервые начало служить эстетическим потребностям и интересам частного человека, а не полиса в целом; появились и произведения, утверждавшие монархические принципы. На протяжении всего 4 в. до н.э. постоянно усиливался процесс отхода ряда представителей греческого искусства от идеалов народности и героики 5 в. до н.э.

Вместе с тем драматические противоречия эпохи находили свое отражение в художественных образах, показывающих героя в напряженной трагической борьбе с враждебными ему силами, охваченного глубокими и скорбными переживаниями, раздираемого глубокими сомнениями. Таковы герои трагедий Еврипида и скульптур Скопаса.

Большое влияние на развитие искусства оказал завершившийся в 4 в. до н.э. кризис наивно-фантастической системы мифологических представлений, далекие предвестия которого уже можно увидеть в 5 в. до н.э. Но в 5 в. до н.э. народная художественная фантазия все еще черпала материал

для своих возвышенных этических и эстетических представлений в искони знакомых и близких народу мифологических сказаниях и верованиях (Эсхил, Софокл, Фидий и др.). В 4 же веке художника все более интересовали такие стороны бытия человека, которые не укладывались в мифологические образы и представления прошлого. Художники стремились выразить в своих произведениях и внутренние противоречивые переживания, и порывы страсти, и утонченность и проникновенность душевной жизни человека. Зарождался интерес к быту и характерным особенностям психического склада человека, хотя и в самых еще общих чертах.

В искусстве ведущих мастеров 4 в. до н.э. — Скопаса, Праксителя, Лисиппа — была поставлена проблема передачи переживаний человека. В результате этого были достигнуты первые успехи в раскрытии духовной жизни личности. Эти тенденции сказались во всех видах искусства, в частности в литературе и драматургии. Таковы; например, «Характеры» Теофраста, посвященные анализу типических особенностей психического склада человека — наемного воина, хвастуна, парасита, и т. д. Все это указывало не только на отход искусства от задач обобщенно-типического изображения совершенного гармонически развитого человека, но и на обращение к кругу проблем, которые не стояли в центре внимания художников 5 в. до н.э.

В развитии греческого искусства поздней классики явно различаются два Этапа, обусловленных самим ходом общественного развития. В первые две трети века искусство еще очень органично связано с традициями высокой классики. В последнюю треть 4 в. до н.э. происходит резкий перелом в развитии искусства, перед которым новые условия общественного развития ставят новые задачи. В это время особенно обостряется борьба реалистической и антиреалистической линий в искусстве.

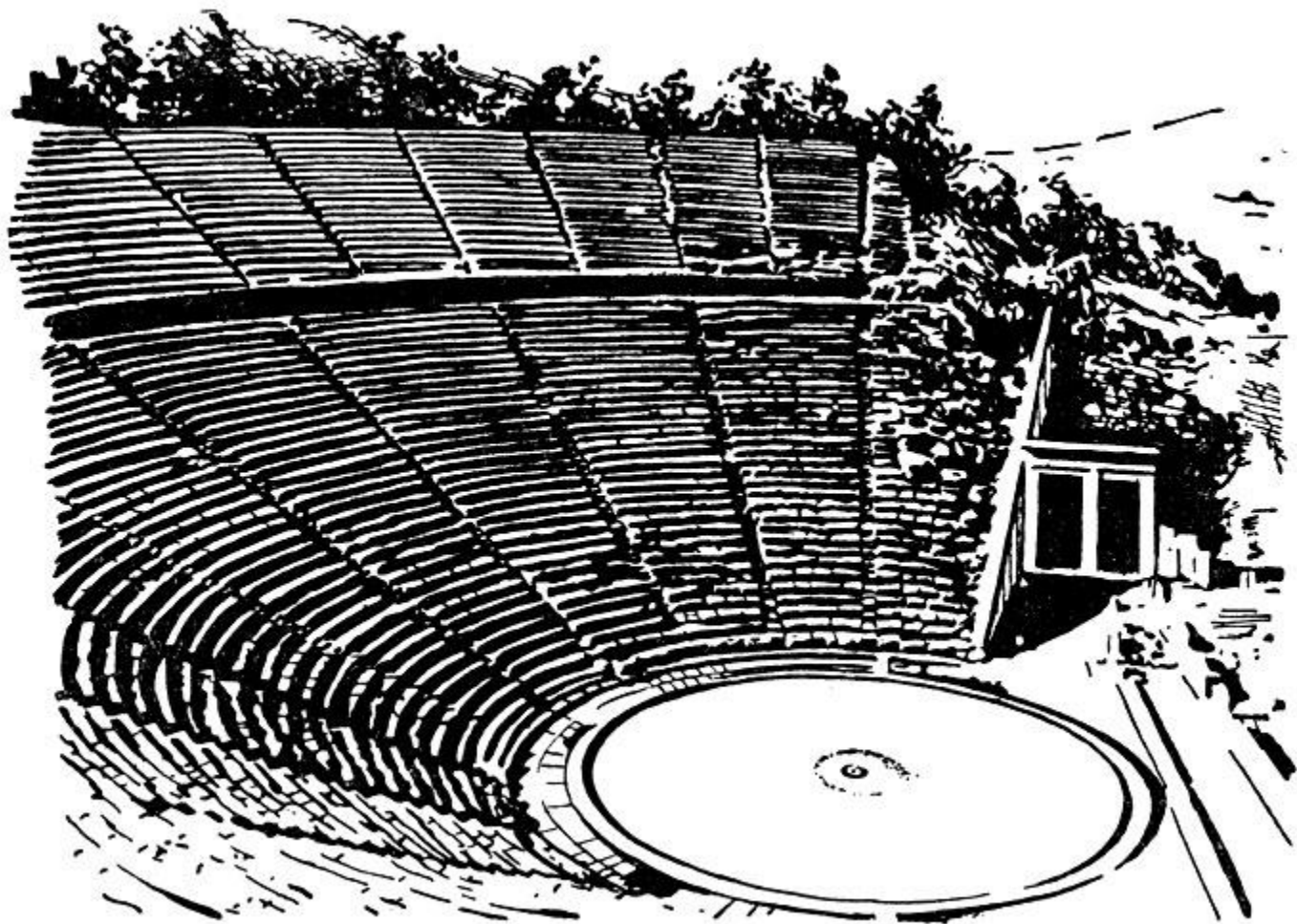
Греческая архитектура 4 в. до н.э. имела ряд крупных достижений, хотя ее развитие протекало очень неравномерно и противоречиво. Так, в течение первой трети 4 в. в архитектуре наблюдался известный спад строительной деятельности, отражавший экономический и социальный кризис, который охватил все греческие полисы и особенно расположенные в собственно Греции. Спад этот был, однако, далеко не повсеместный. Наиболее остро он сказался в Афинах, потерпевших поражение в Пелопоннесских войнах. В Пелопоннесе же строительство храмов не прерывалось. Со второй трети века строительство снова усилилось. В греческой Малой Азии, а отчасти и на самом полуострове были возведены многочисленные архитектурные сооружения.

Памятники 4 в. до н.э. в общем следовали принципам ордерной системы. Все же они существенно отличались по своему характеру от произведений высокой классики. Строительство храмов продолжалось, но особенно широкое развитие по сравнению с 5 в. получило строительство театров, палестр, гимнасиев, закрытых помещений для общественных собраний (булевтерий) и др.

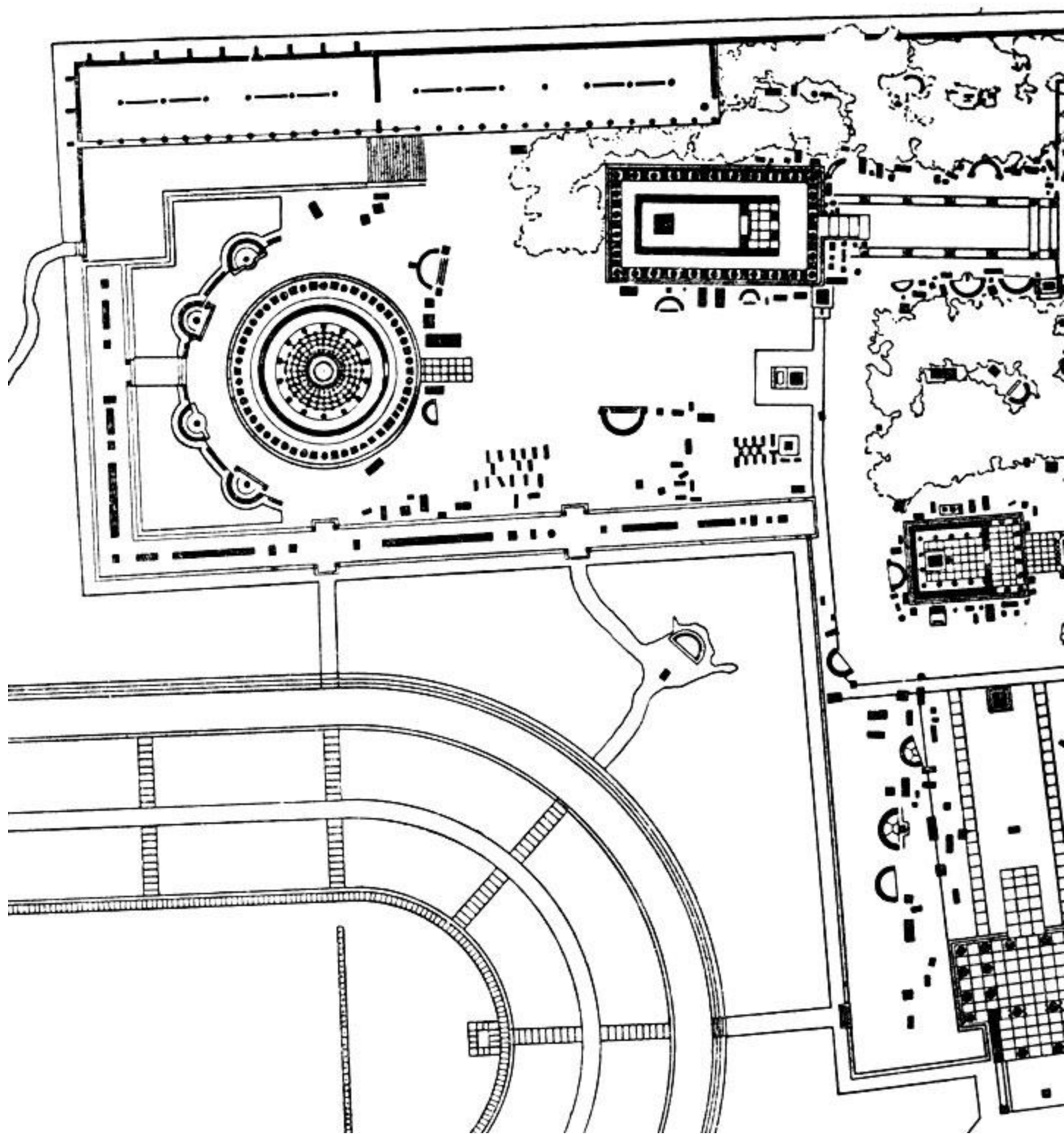
Одновременно в монументальной архитектуре появились сооружения, посвященные возвеличению отдельной личности, и притом не мифического героя, а личности монарха-самодержца, — явление совершенно невероятное для искусства 5 в. до н.э. Таковы, например, усыпальница правителя Карий Мавсола (Галикар-насский Мавзолей) или Филиппейон в Олимпии, прославлявший победу македонского царя Филиппа над греческими полисами.

Одним из первых архитектурных памятников, в которых сказались черты, свойственные поздней классике, был перестроенный после пожара 394 г. до н.э. храм Афины Алеи в Тегее (Пелопоннес). И само здание и скульптуры, его украшавшие, были созданы Скопасом. В некоторых отношениях храм этот развивал традиции храма в Бассах. Так, в тегейском храме были применены все три ордера — дорический, ионический и коринфский. В частности,

коринфский ордер применен в выступающих из стен полуколоннах, украшающих наос. Полуколонны эти были связаны между собой и стеной общей сложнопрофилированной базой, шедшей вдоль всех стен помещения. В целом храм отличался богатством скульптурных украшений, пышностью и многообразием архитектурного декора.



Театр в Эпидавре.



План святилища Асклепия в Эпидавре.



221. Поликлет Младший. Театр в Эпидавре. Около 330 г. до н. э.

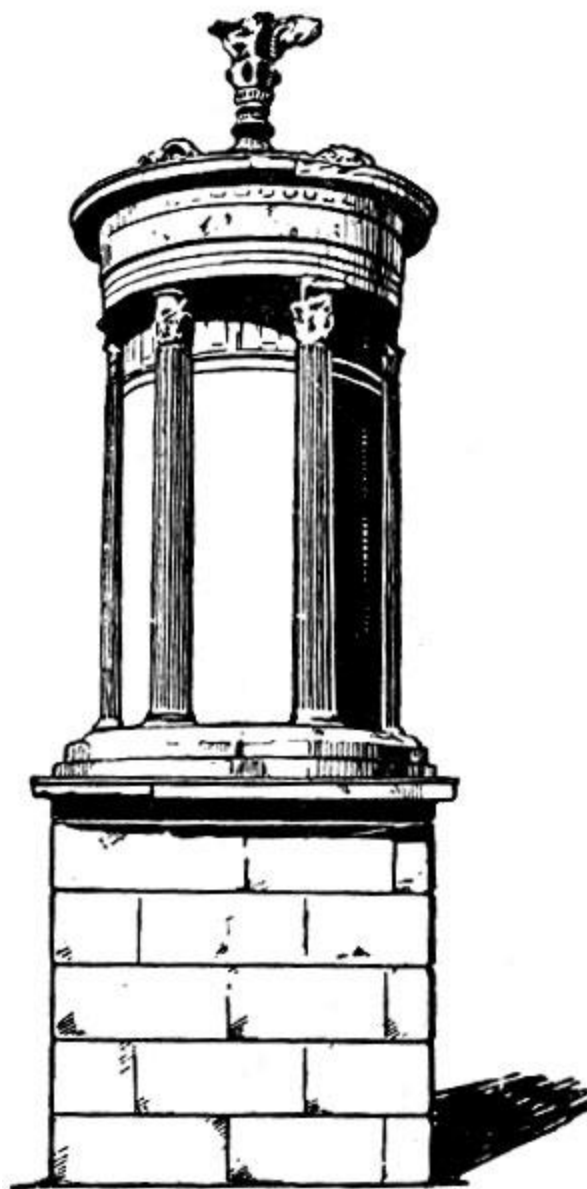
К середине. 4 в. до н.э. относится ансамбль святилища Асклепия в Эпидавре, центром которого был храм бога-врачевателя Асклепия, но самым замечательным зданием ансамбля был построенный Поликлетом Младшим театр, один

из красивейших театров древности. В нем, как и в большинстве театров того времени, места для зрителей (театрон) располагались по склону холма. Всего было 52 ряда каменных скамей, которые вмещали не менее 10 тыс. человек. Эти ряды обрамляли оркестру — площадку, на которой выступал хор. Концентрическими рядами театр он охватывал более полуокружности оркестры. Со стороны, противоположной местам для зрителей, оркестра замыкалась сценой, или в переводе с греческого — палаткой. Первоначально, в 6 и начале 5 в. до н.э., сцена и была палаткой, в которой готовились к выходу актеры, но уже к концу 5 в. до н.э. сцена превратилась в сложное двухъярусное сооружение, украшенное колоннами и образующее архитектурный фон, перед которым выступали актеры. Из внутренних помещений сцены на оркестру вело несколько выходов. Сцена в Эпидавре имела украшенный ионическим орденом просцениум — каменную площадку, поднимавшуюся над уровнем оркестры и предназначенную для проведения отдельных игровых эпизодов главными актерами. Театр в Эпидавре был с исключительным художественным чутьем вписан в силуэт пологого склона холма. Сцена, торжественная и изящная по своей архитектуре, освещенная солнцем, красиво вырисовывалась на фоне синего неба и далеких контуров гор и в то же время выделяла из окружающей природной среды актеров и хор драмы.

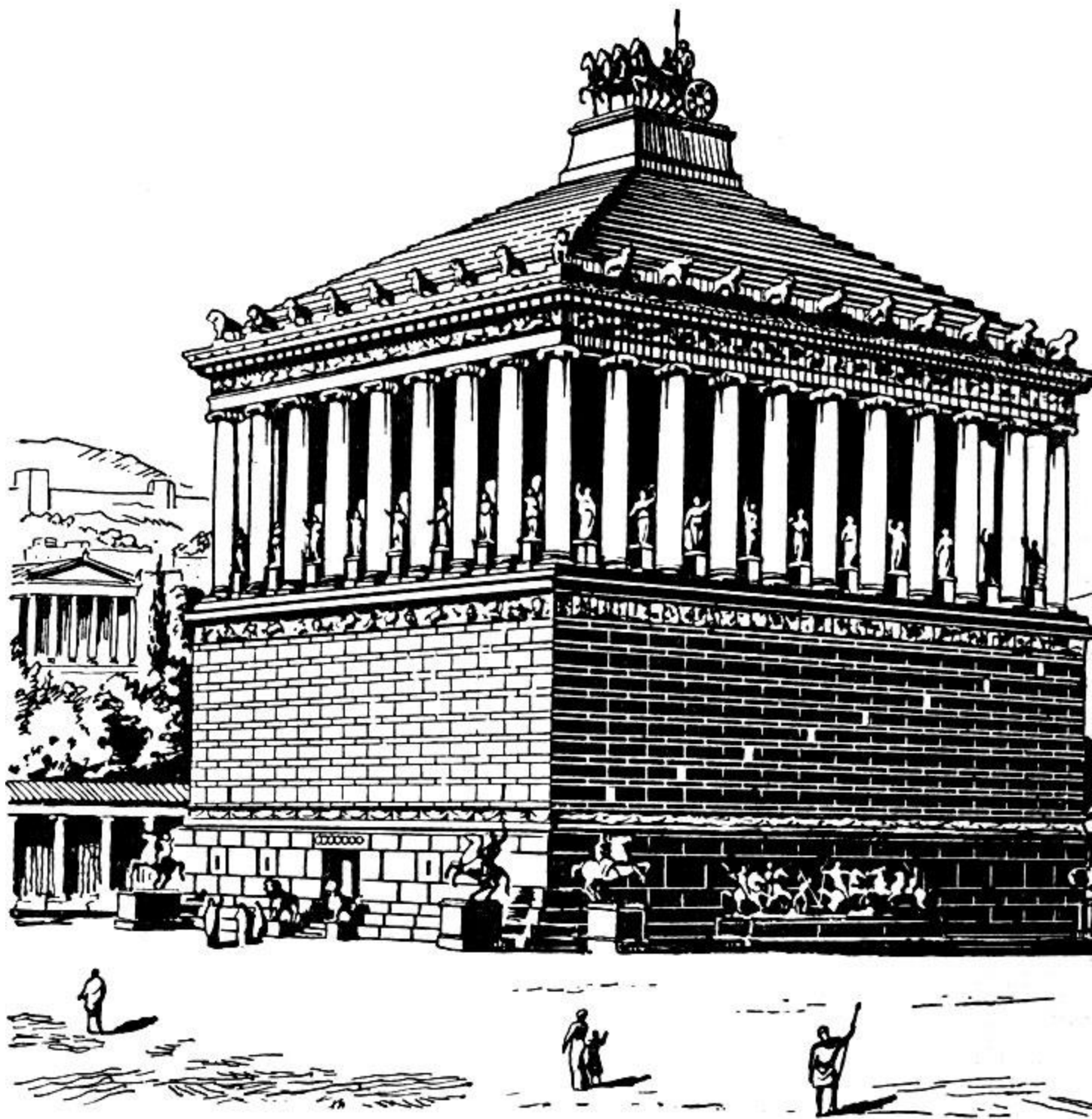
Наиболее интересным из дошедших до нас сооружений, воздвигнутых частными лицами, являются хорегический памятник Лисикрата в Афинах (334 г. до н.э.). Афинянин Лисикрат решил в этом памятнике увековечить победу, одержанную подготовленным на его средства хором. На высоком квадратном в плане цоколе, сложенном из продолговатых и безукоризненно отесанных квад-ров, возвышается стройный цилиндр с изящными полуколоннами коринфского ордера. По антаблементу над узким и легко профилированным архитравом протянут непрерывной лентой фриз со свободно разбросанными и полными непринужденного движения рельефными группами. Пологая конусообразная крыша венчается стройным акротерием, образующим

подставку для того бронзового треножника, который и явился призом, присужденным Лисикрату за победу, одержанную его хором. Сочетание изысканной простоты и изящества, камерный характер масштабов и пропорций составляют особенность этого памятника, отличающегося тонким вкусом и изяществом. И все же появление сооружений такого рода связано с утерей архитектурой полиса общественной демократической основы искусства.

Если памятник Лисикрата предвосхищал появление произведений эллинистической архитектуры, живописи и скульптуры, посвященных частной жизни человека, то в созданном несколько ранее «Филиппейоне» нашли свое выражение другие стороны развития архитектуры второй половины 4 в. до н.э. Филиппейон был сооружен в 30-е годы 4 в. до н.э. в Олимпии в честь победы, одержанной в 338 г. македонским царем Филиппом над войсками Афин и Беотии, пытавшимися бороться с македонской гегемонией в Элладе. Круглый в плане наос Филиппейона был окружен колоннадой ионического ордера, а внутри украшен коринфскими колоннами. Внутри наоса стояли статуи царей Македонской династии, выполненные в хрисоэлефантинной технике, до тех пор применявшейся только при изображении богов. Филиппейон должен был пропагандировать идею главенства Македонии в Греции, освятить авторитетом священного места царственный авторитет особы македонского царя и его династии.



Памятник Лисикрата.



Галикарнасский Мавзолей. Реконструкция.

Пути развития архитектуры малоазийской Греции несколько отличались от развития архитектуры собственно Греции. Ей

было свойственно стремление к пышным и грандиозным архитектурным сооружениям. Тенденции отхода от классики в малоазийской архитектуре давали себя знать особенно сильно. Так, построенные в середине и конце 4 в. до н.э. огромные ионические диптеры (второй храм Артемиды в Эфесе, храм Артемиды в Сардах и др.) отличались весьма далекой от духа подлинной классики пышностью и роскошью убранства. Эти храмы, известные по описаниям древних авторов, дошли до нашего времени в очень скудных остатках.

Наиболее ярко особенности развития малоазийской архитектуры сказались в построенном около 353 г. до н.э. архитекторами Пифеем и Сатиром Галикарнасском Мавзолее — гробнице Мавсола, правителя персидской провинции Карий.

Мавзолей поражал не столько величавой гармонией пропорций, сколько грандиозностью масштабов и пышным богатством убранства. В древности он был причислен к семи чудесам света. Высота Мавзолея, вероятно, достигала 40 - 50 м. Само здание представляло собой довольно сложное сооружение, в котором сочетались местные малоазийские традиции греческой ордерной архитектуры и мотивы, заимствованные у классического Востока. В 15 в. Мавзолей был сильно разрушен, и точная реконструкция его в настоящее время невозможна; лишь некоторые самые общие его черты не вызывают разногласий ученых. В плане он представлял собой приближающийся к квадрату прямоугольник. Первый ярус по отношению к последующим выполнял роль цоколя. Мавзолей являлся огромной каменной призмой, сложенной из больших квадров. По четырем углам первый ярус был фланкирован конными статуями. В толще этого огромного каменного блока находилось высокое сводчатое помещение, в котором стояли гробницы царя и его жены. Второй ярус состоял из помещения, окруженного высокой колоннадой ионического ордера. Между колоннами были поставлены мраморные статуи львов. Третий, последний ярус представлял собой ступенчатую пирамиду, на вершине которой помещались стоявшие на колеснице большие фигуры правителя и его жены. Гробница Мавсола была опоясана тремя

рядами фриз, однако их точное местонахождение в архитектурном ансамбле не установлено. Все скульптурные работы были выполнены греческими мастерами, в том числе Скопасом.

Сочетание давящей силы и огромных масштабов цокольного этажа с пышной торжественностью колоннады должно было подчеркнуть могущество царя и величие его державы.

Таким образом, все достижения классического зодчества и искусства вообще были поставлены на службу новым, чуждым классике общественным целям, порожденным неотвратимым развитием античного общества. Развитие шло от изжившей себя обособленности полисов к мощным, хотя и непрочным рабовладельческим монархиям, дающим возможность верхушке общества укрепить устои рабовладения.

Хотя произведения скульптуры 4 в. до н.э., как и вообще всей Древней Греции, дошли до нас главным образом в римских копиях, все же мы можем иметь о развитии скульптуры этого времени гораздо более полное представление, чем о развитии архитектуры и живописи. Переплетение и борьба реалистических и антиреалистических тенденций приобрели в искусстве 4 в. до н.э. гораздо большую остроту, чем в 5 в. В 5 в. до н.э. основным противоречием было противоречие между традициями отмирающей архаики и развивающейся классики, здесь же отчетливо определились два направления в развитии самого искусства 4 в.

С одной стороны, некоторые скульпторы, формально следовавшие традициям высокой классики, создавали искусство, отвлеченное от жизни, уводящее от ее острых противоречий и конфликтов в мир бесстрастно холодных и отвлеченно прекрасных образов. Это искусство по тенденциям своего развития было враждебно реалистическому и демократическому духу искусства высокой классики. Однако не это направление, виднейшими представителями которого

были Кефисодот, Тимофей, Бриаксис, Леохар, определило характер скульптуры и вообще искусства этого времени.

Общий характер скульптуры и искусства поздней классики в основном определялся творческой деятельностью художников-реалистов. Ведущими и величайшими представителями этого направления были Скопас, Пракситель и Лисипп. Реалистическое направление получило широкое развитие не только в скульптуре, но и в живописи (Апеллес).

Теоретическим обобщением достижений реалистического искусства своей эпохи явилась эстетика Аристотеля. Именно в 4 в. до н.э. в эстетических высказываниях Аристотеля принципы реализма поздней классики получили последовательное и развернутое обоснование.

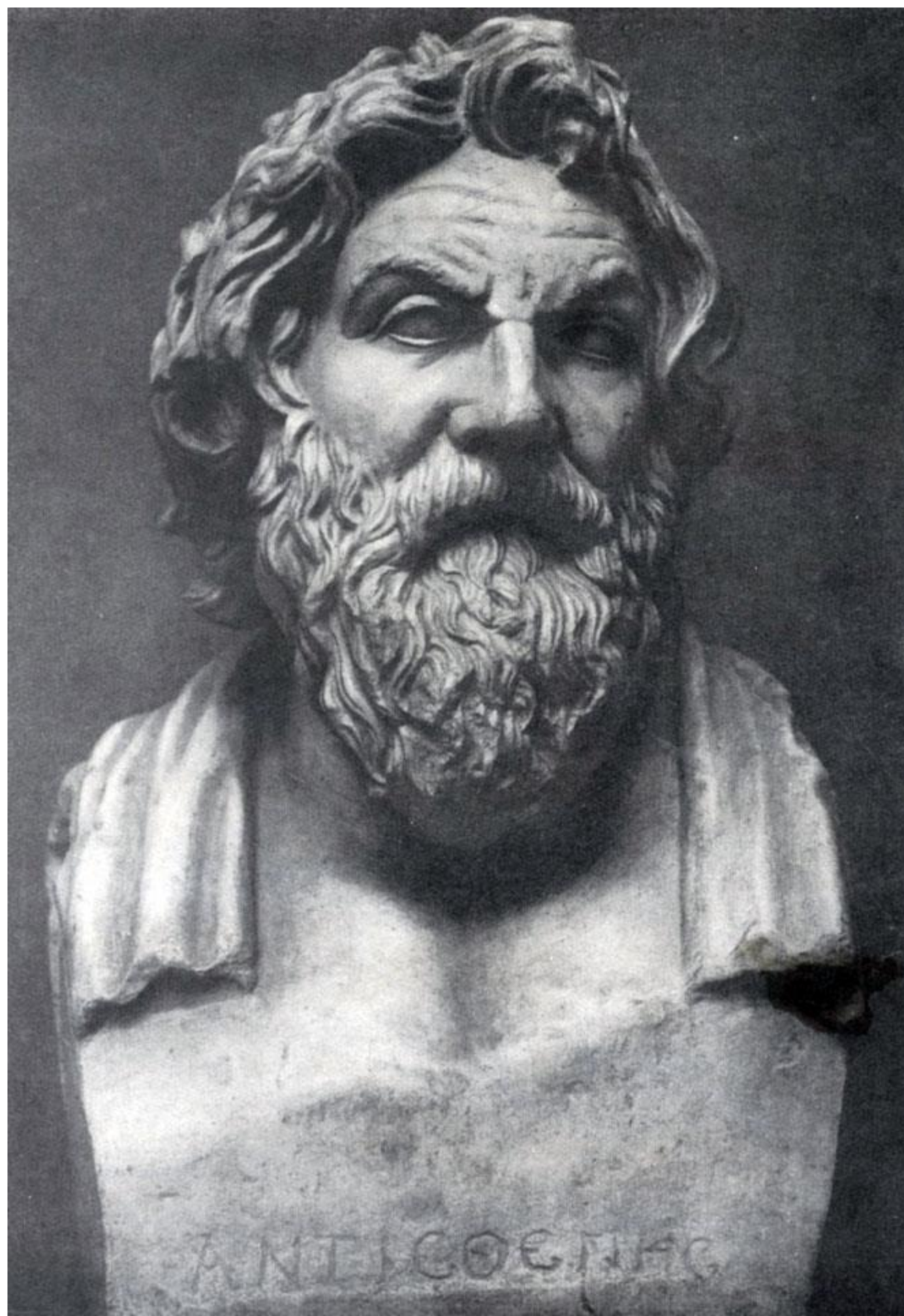


*198. Кефисодот. Эйрена с Плутосом. Около 370 г. до н. э.
Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Мюнхен.
Глиптотека.*

Противоположность двух направлений в искусстве 4 в. до н.э. выявилась не сразу. Первое время в искусстве начала 4 в., в период перехода от классики высокой к классике поздней, эти направления иногда противоречиво переплетались в творчестве одного и того же мастера. Так, искусство Кефисодота несло в себе и интерес к лирическому душевному настроению (что получило свое дальнейшее развитие в творчестве сына Кефисодота — великого Праксителя) и вместе с тем черты нарочитой красоты, внешней эффектности и нарядности. Статуя Кефисодота «Эйрена с Плутосом», изображающая богиню мира с божком богатства на руках, сочетает новые черты — жанровую трактовку сюжета, мягкое лирическое чувство — с несомненной склонностью к идеализации образа и к его внешней, несколько сентиментальной трактовке.

Одним из первых скульпторов, в творчестве которого сказалось новое понимание реализма, отличное от принципов реализма 5 в. до н.э., был Деметрий из Алопеки, начало деятельности которого относится еще к концу 5 в. Судя по всем данным, он был одним из самых смелых новаторов реалистического греческого искусства. Все свое внимание он уделил разработке методов правдивой передачи индивидуальных черт портретируемого лица.

Мастера портрета 5 в. в своих работах опускали те детали внешнего облика человека, которые не представлялись существенными при создании героизированного изображения, — Деметрий первым в истории греческого искусства встал на путь утверждения художественной ценности неповторимо личных внешних особенностей облика человека.



199. Деметрий из Алопеки. Портрет философа Антисфена. Около 375 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.

О достоинствах, а вместе с тем и о границах искусства Деметрия можно в какой-то мере судить по сохранившейся копии с его портрета философа Анти-сфена, исполненного около 375 г. до н.э. , — одной из последних работ мастера, в которой с особой полнотой выразились его реалистические устремления. В лице Антисфена совершенно очевидно показаны черты его конкретного индивидуального облика: покрытый глубокими складками лоб, беззубый рот, взлохмаченные волосы, растрепанная борода, пристальный, немного хмурый взгляд. Но в этом портрете нет сколько-нибудь сложной психологической характеристики. Важнейшие достижения в разработке задач характеристики духовной сферы человека были осуществлены уже последующими мастерами — Скопасом, Праксителем и Лисиппом.

Крупнейшим мастером первой половины 4 в. до н.э. был Скопас. В творчестве Скопаса нашли свое наиболее глубокое художественное выражение трагические противоречия его эпохи. Тесно связанный с традициями и пелопоннесской и аттической школы, Скопас посвятил себя созданию монументально-героических образов. Этим он как бы продолжал традиции высокой классики. Творчество Скопаса поражает своей огромной содержательностью и жизненной силой. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают быть воплощением самых прекрасных качеств сильных и доблестных людей. Однако от образов высокой классики их отличает бурное драматическое напряжение всех духовных сил. Героический подвиг больше не носит характера поступка, естественного для каждого достойного гражданина полиса. Герои Скопаса находятся в необычном напряжении сил. Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания.

Вместе с тем Скопас ввел в искусство классики мотив страдания, внутреннего трагического надлома, косвенно отражающего трагический кризис этических и Эстетических идеалов, созданных в эпоху расцвета полиса.

В течение своей почти полувековой деятельности Скопас выступал не только как скульптор, но и как архитектор. Дошло до нас лишь очень немногое из его творчества. От храма Афины в Тегее, славившегося в древности своей красотой, дошли лишь скудные обломки, но и по ним можно судить о смелости и глубине творчества художника. Кроме самого здания Скопас выполнил и его скульптурное оформление. На западном фронте были изображены сцены битвы Ахилла с Телефом в долине Каика, а на восточном — охоты Мелеагра и Аталанты на каледонского вепря.



200. Скопас. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины-Алеи в Тегее. Мрамор. Первая половина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Голова раненого воина с западного фронтона по общей трактовке объемов, казалось бы, близка Поликлету. Но стремительный патетический поворот запрокинутой головы, резкая и беспокойная игра светотени, страдальчески изогнутые брови, полуоткрытый рот придают ей такую страстную выразительность и драматизм переживания, которого высокая классика не знала. Характерной особенностью этой головы является нарушение гармонического строения лица ради подчеркивания силы душевного напряжения. Вершины дуг бровей и верхней дуги глазного яблока не совпадают, что создает полный драматизма диссонанс. Он вполне ощутимо улавливался древним греком, глаз которого был чуток к самым тонким нюансам пластической формы, особенно когда они имели смысловое значение.

Характерно, что Скопас первым среди мастеров греческой классики стал отдавать решительное предпочтение мрамору, почти отказавшись от применения бронзы, излюбленного материала мастеров высокой классики, в особенности Мирона и Поликлета. Действительно, мрамор, дающий теплую игру света и тени, допускающий достижение то тонких, то резких фактурных контрастов, был ближе творчеству Скопаса, чем бронза с ее четко отлитыми формами и ясными силуэтными гранями.



203. Скопас. Менада. Середина 4 в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия с утраченного оригинала. Дрезден. Альбертинум.

Мраморная «Менада», дошедшая до нас в небольшой поврежденной античной копии, воплощает образ человека, одержимого бурным порывом страсти. Не воплощение образа героя, способного уверенно властвовать над своими страстями, а раскрытие необычайной экстатической страсти, охватывающей человека, характерно для «Менады». Интересно, что Менада Скопаса, в отличие от скульптур 5 в., рассчитана на обозрение со всех сторон.

Танец опьяненной Менады стремителен. Ее голова запрокинута назад, отброшенные со лба волосы тяжелой волной спадают на плечи. Движение резко изогнутых складок короткого разрезанного на боку хитона подчеркивает бурный порыв тела.

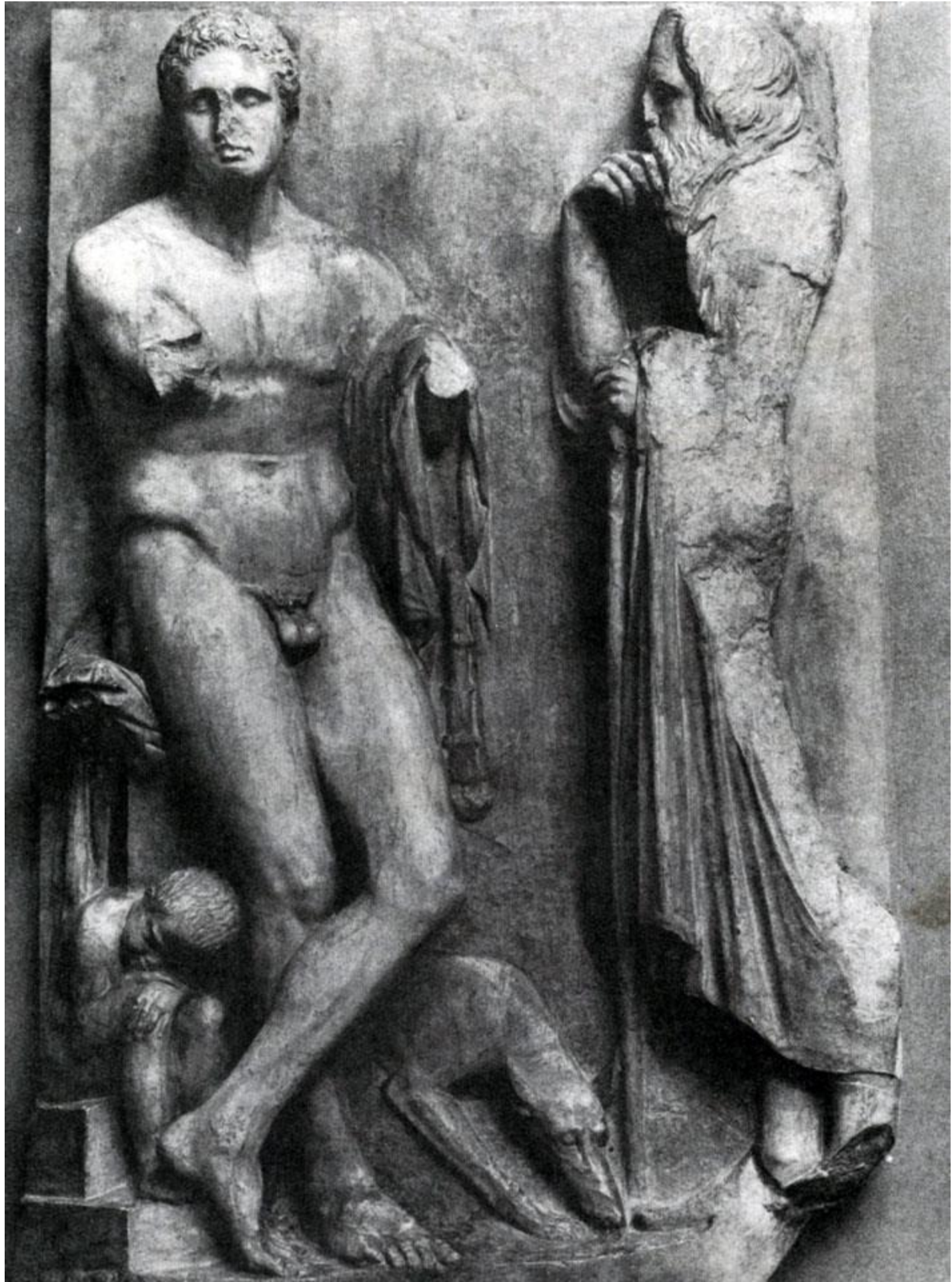
Дошедшее до нас четверостишие неизвестного греческого поэта хорошо передает общий образный строй «Менады»:

Камень паросский – вакханка. Но камню дал душу
ваятель.

И, как хмельная, вскочив, ринулась в пляску она.
Эту менаду создав, в исступленье, с убитой козю,
Боготворящим резном чудо ты сделал, Скопас.

К произведениям круга Скопаса относится также статуя Мелеагра — героя мифической охоты на каледонского вепря. По системе пропорций статуя представляет собой своеобразную переработку канона Поликлета. Однако Скопас резко подчеркнул стремительность поворота головы Мелеагра, чем усилил патетический характер образа. Скопас придал большую стройность пропорциям тела. Трактовка форм лица и тела, обобщенно-прекрасного, но более нервно-выразительного, чем у Поликлета, отличается своей эмоциональностью. Скопас передал в Мелеагре состояние тревоги и беспокойства. Интерес к непосредственному

выражению чувств героя оказывается для Скопаса связанным в основном с нарушением цельности и гармоничности духовного мира человека.



*201. Скопас. Надгробие юноши с реки Илисса. Мрамор. Афины.
Национальный музей.*

Резцу Скопаса, невидимому, принадлежит прекрасное надгробие — одно из лучших, сохранившихся от первой половины 4 в. до н.э. Это «Надгробие юноши», найденное на реке Илиссе. Оно отличается от большинства рельефов такого рода особой драматичностью изображенного в нем диалога. И ушедший из мира юноша, и прощающийся с ним печально и задумчиво поднесший руку к устам бородатый старец, и склонившаяся фигурка сидящего погруженного в сон мальчика, олицетворяющего смерть, — все они не только проникнуты обычным для греческих надгробий ясным и спокойным раздумьем, но отличаются особой жизненной глубиной и силой чувства.

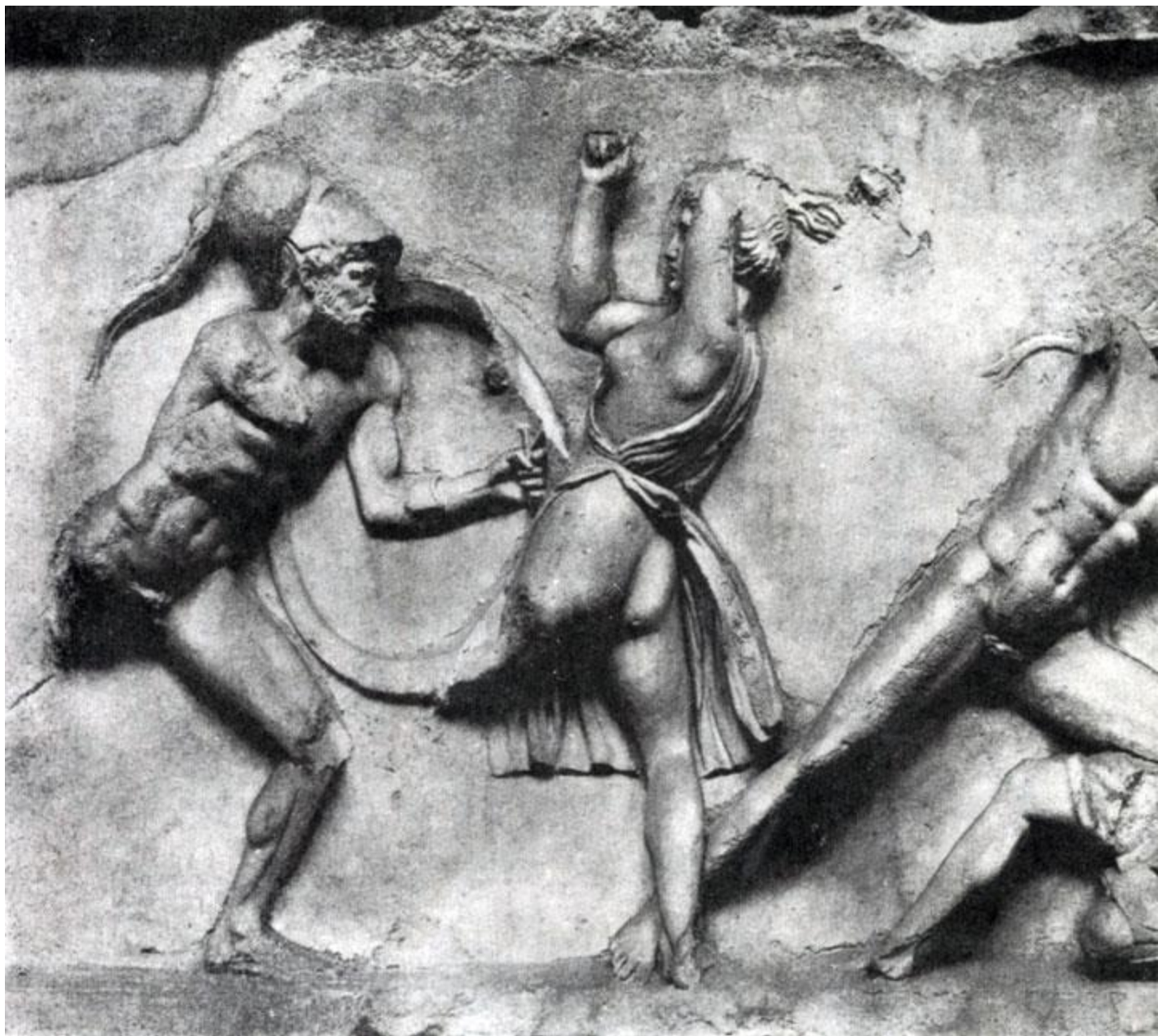
Одним из самых замечательных и самых поздних созданий Скопаса являются его рельефы с изображением борьбы греков с амазонками, сделанные для Галикарнасского Мавзолея.

Великий мастер был приглашен к участию в этой грандиозной работе вместе с другими греческими скульпторами — Тимофеем, Бриаксисом и молодым тогда Леохаром. Художественная манера Скопаса заметно отличалась от тех художественных средств, которыми пользовались его сотоварищи, и это позволяет выделить в сохранившейся ленте фриза Мавзолея рельефы, им созданные.

Сравнение с фризом Больших Панафиней Фидия дает возможность особенно наглядно увидеть то новое, что свойственно галикарнасскому фризу Скопаса. Движение фигур в панафинейском фризе развивается при всем его жизненном многообразии постепенно и последовательно. Равномерное нарастание, кульминация и завершение движения процессии создают впечатление законченного и гармонического целого. В галикарнасской же «Амазономахии» на смену равномерно и постепенно нарастающему движению приходит ритм подчеркнута контрастных противопоставлений, внезапных

пауз, резких вспышек движения. Контрасты света и тени, развевающиеся складки одежд подчеркивают общий драматизм композиции. «Амазономахия» лишена возвышенного пафоса высокой классики, но зато столкновение страстей, ожесточенность борьбы показаны с исключительной силой. Этому способствует противопоставление стремительных движений сильных, мускулистых воинов и стройных, легких амазонок.

Композиция фриза построена на свободном размещении по всему его полю все новых и новых групп, повторяющих в различных вариантах все ту же тему беспощадной схватки. Особенно выразителен рельеф, в котором греческий воин, выдвинув вперед щит, наносит удар по откинувшейся назад и занесшей руки с топором стройной полуобнаженной амазонке, а в следующей группе этого же рельефа дается дальнейшее развитие этого мотива: амазонка упала; опершись локтем о землю, она слабеющей рукой пытается отразить удар грека, беспощадно добивающего раненую.



*205. Скопас. Битва греков с амазонками. Фрагмент фриз
Галикарнасского Мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э.
Лондон. Британский музей.*

Великолепен рельеф, который изображает резко откинувшегося назад воина, пытающегося противостоять натиску амазонки, схватившей его одной рукой за щит, а другой наносящей смертельный удар. Слева от этой группы изображена амазонка, скачущая на разгоряченном коне. Она

сидит обернувшись назад и, видимо, мечет дротик в преследующего ее врага. Конь почти наезжает на откинувшегося назад воина. Резкое столкновение противоположно направленных движений всадницы и воина и необычная посадка амазонки своими контрастами усиливают общий драматизм композиции.



*204. Скопас. Битва греков с амазонками. Фрагмент фриз
Галикарнасского Мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э.
Лондон. Британский музей.*

Исключительной силы и напряженности полна фигура возничего на фрагменте третьей дошедшей до нас плиты фриз Скопаса.



202. Скопас. Возничий. Фрагмент фриза Галикарнасского Мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

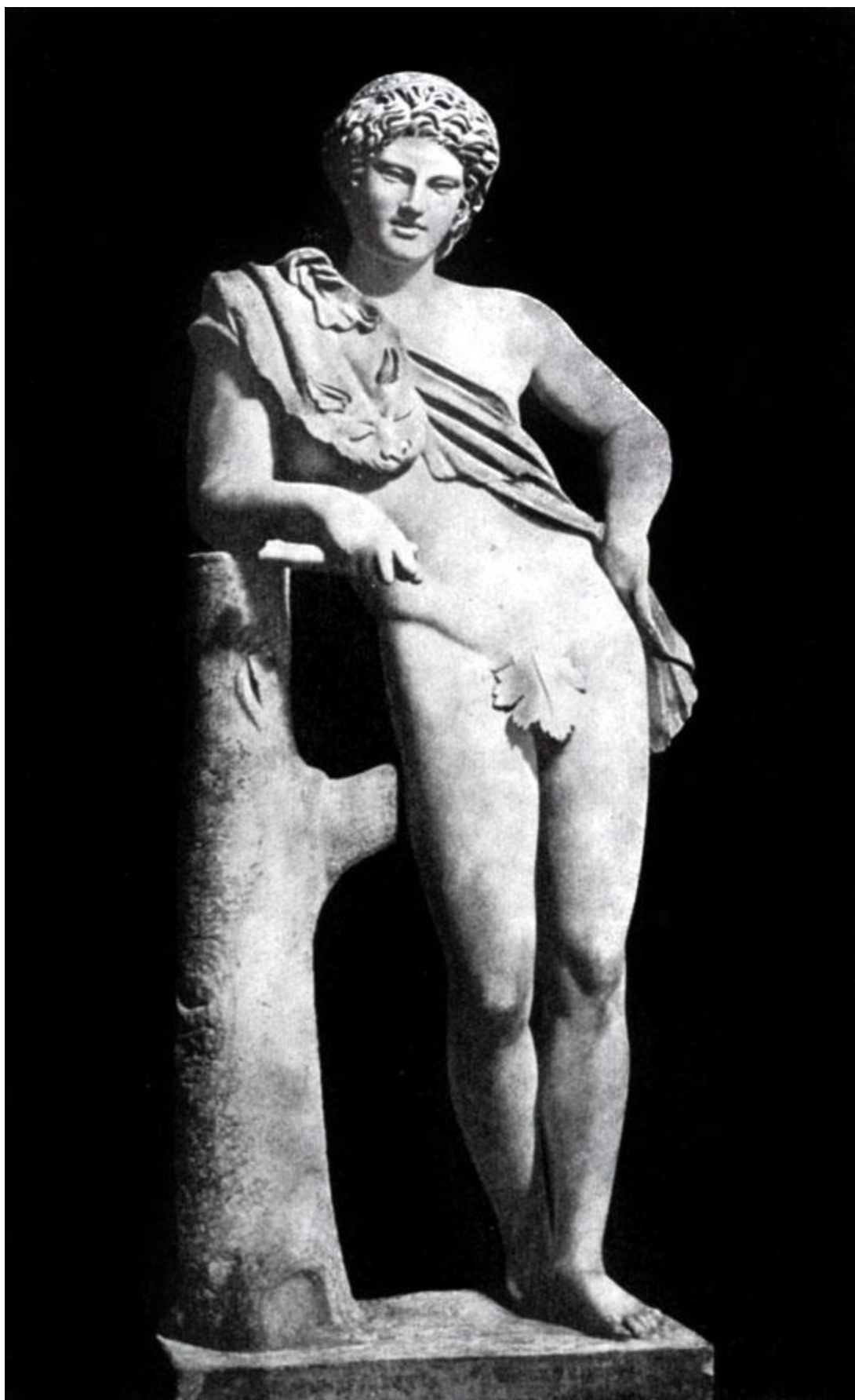
Искусство Скопаса оказало огромное влияние как на современное ему, так и на позднейшее искусство Греции. Под непосредственным влиянием Скопаса была, например, создана Пифеем (одним из строителей Галикарнасского Мавзолея) монументальная скульптурная группа Мавсола и его жены Артемисии, стоявшая на квадриге на вершине Мавзолея. В статуе Мавсола высотой около 3 м сочетаются подлинно греческая ясность и гармония в разработке пропорций, складок одежд и пр. с изображением не греческого по своему характеру облика Мавсола. Его широкое, строгое, немного грустное лицо, длинные волосы, длинные спадающие усы не только передают своеобразный этнический облик представителя другого народа, но свидетельствуют также и об интересе скульпторов этого времени к изображению душевной жизни человека. К кругу искусства Скопаса могут быть отнесены прекрасные рельефы на базах колонн нового храма Артемиды в Эфесе. В особенности привлекательна нежная и задумчивая фигура крылатого гения.

Из младших современников Скопаса только влияние аттического мастера Праксителя было столь же длительным и глубоким, как влияние Скопаса.

В отличие от бурного и трагического искусства Скопаса Пракситель в своем творчестве обращается к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии и спокойной задумчивости. Герои Скопаса почти всегда даны в бурном и стремительном действии, образы Праксителя обычно проникнуты настроением ясной и безмятежной созерцательности. И все же Скопас и Пракситель взаимно дополняют друг друга. Пусть по-разному, но и Скопас и Пракситель создают искусство, раскрывающее состояние человеческой души, чувства человека. Как и Скопас, Пракситель ищет путей раскрытия богатства и красоты

духовной жизни человека, не выходя за пределы обобщенного образа прекрасного человека, лишенного неповторимо индивидуальных черт. В статуях Праксителя изображается человек идеально прекрасный и гармонически развитый. В этом отношении Пракситель более тесно, чем Скопас, связан с традициями высокой классики. Более того, лучшие творения Праксителя отличаются даже большей грацией, большей тонкостью в передаче оттенков душевной жизни, чем многие произведения высокой классики. Все же сравнение любого из произведений Праксителя с такими шедеврами высокой классики, как «Мойры», ясно показывает, что достижения искусства Праксителя куплены дорогой ценой утраты того духа героического жизнеутверждения, того сочетания монументального величия и естественной простоты, которое было достигнуто в произведениях эпохи расцвета.

Ранние произведения Праксителя еще непосредственно связаны с образцами искусства высокой классики. Так, в «Сатире, наливающим вино» Пракситель использует поликлетовский канон. Хотя «Сатир» дошел до нас в посредственных римских копиях, все же и по этим копиям видно, что Пракситель смягчил величавую строгость канона Поликлета. Движение сатира изящно, фигура его отличается стройностью.



*208 6. Пракситель. Отдыхающий сатир. Середина 4 в. до н. э.
Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим.
Капитолийский музей.*

Произведением зрелого стиля Праксителя (около 350 г. до н.э.) является его «Отдыхающий сатир». Сатир Праксителя — изящный задумчивый юноша. Единственная деталь в облике сатира, напоминающая о его «мифологическом» происхождении, — это острые, «сатировские» уши. Однако они почти незаметны, так как теряются в мягких локонах его густых волос. Прекрасный юноша, отдыхая, непринужденно облокотился о ствол дерева. Тонкая моделировка, как и мягко скользящие по поверхности тела тени, создают ощущение дыхания, трепета жизни. Наброшенная через плечо шкура рыси своими тяжелыми складками и грубой фактурой оттеняет необычайную жизненность, теплоту тела. Глубоко посаженные глаза внимательно глядят на окружающий мир, на губах мягкая, чуть лукавая улыбка, в правой руке — флейта, на которой он только что играл.



206. Пракситель. Гермес с Дионисом. Фрагмент. Мрамор.
Середина 4 в. до н. э. Олимпия. Музей.



207. Пракситель. Гермес с Дионисом Голова Гермеса.

С наибольшей полнотой мастерство Праксителя раскрылось в его «Отдыхающем Гермесе с младенцем Дионисом» и «Афродите Книдской».

Гермес изображен остановившимся во время пути. Он непринужденно опирается на ствол дерева. В несохранившейся кисти правой руки Гермес, повидимому, держал гроздь винограда, к которой и тянется младенец Дионис (пропорции его, как то было обычным в изображениях детей в классическом искусстве, не детские). Художественное совершенство этой статуи заключено в поразительной по своему реализму жизненной силе образа, в том выражении глубокой и тонкой одухотворенности, какое сумел придать прекрасному лицу Гермеса скульптор.

Способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени, передавать тончайшие фактурные нюансы и все оттенки в движении формы была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем. Блестяще используя художественные возможности материала, подчиняя их задаче предельно жизненного, одухотворенного раскрытия красоты образа человека, Пракситель передает и все благородство движения сильной и изящной фигуры Гермеса, эластичную гибкость мускулов, теплоту и упругую мягкость тела, живописную игру теней в его кудрявых волосах, глубину его задумчивого взгляда.

В «Афродите Книдской» Пракситель изобразил прекрасную обнаженную женщину, снявшую одежду и готовую вступить в воду. Ломкие тяжелые складки сброшенной одежды резкой игрой света и тени подчеркивают стройные формы тела, его спокойное и плавное движение. Хотя статуя предназначалась для культовых целей, в ней нет ничего божественного — это именно прекрасная земная женщина. Обнаженное женское тело, хотя и редко, привлекало внимание скульпторов уже высокой классики («Девушка флейтистка» из трона Людовизи, «Раненая Ниобида» Музея Терм и др.), но впервые

изображалась обнаженная богиня, впервые в культовой по своему назначению статуе образ носил столь свободный от какой-либо торжественности и величественности характер. Появление такой статуи было возможно лишь потому, что старые мифологические представления окончательно потеряли свое значение, и потому, что для грека 4 в. до н.э. эстетическая ценность и жизненная выразительность произведения искусства стала представляться более важной, чем его соответствие требованиям и традициям культа. Историю создания этой статуи римский ученый Плиний излагает следующим образом:

«...Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, находится Венера его работы. Чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд. Пракситель одновременно изготовил и продавал две статуи Венеры, но одна была покрыта одеждой — ее предпочли жители Коса, которым принадлежало право выбора. Пракситель за обе статуи назначил одинаковую плату. Но жители Коса эту статую признали серьезной и скромной; отвергнутую ими купили книдяне. И ее слава была неизмеримо выше. У книдян хотел впоследствии купить ее царь Никомед, обещая за нее простить государству книдян все огромные числящиеся за ними долги. Но книдяне предпочли все перенести, чем расстаться со статуей. И не напрасно. Ведь Пракситель этой статуей создал славу Книду. Здание, где находится эта статуя, все открыто, так что ее можно со всех сторон осматривать. Причем верят, будто эта статуя была сооружена при благосклонном участии самой богини. И ни с одной стороны вызываемый ею восторг не меньше...».

Афродита Книдская вызвала, особенно в эпоху эллинизма, ряд повторений и подражаний. Ни одно из них не могло, однако, сравниться с оригиналом. Позднейшие подражатели видели в Афродите лишь чувственное изображение красивого женского тела. На самом же деле истинное содержание этого образа гораздо более значительно. В «Книдской Афродите» воплощено преклонение перед совершенством как телесной, так и духовной красоты человека.

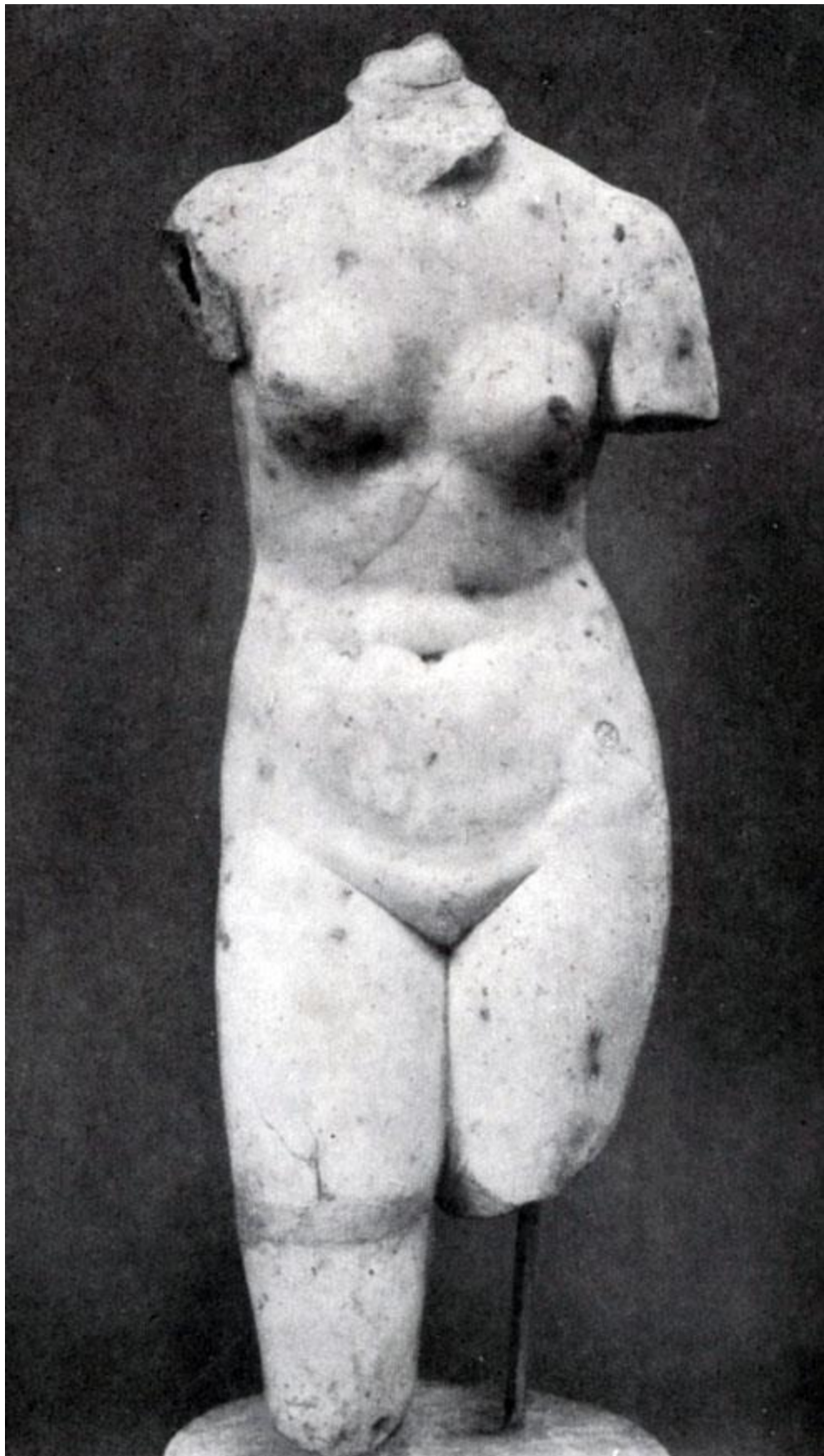
«Книдская Афродита» дошла до нас в многочисленных копиях и вариантах, частью восходящих еще ко времени Праксителя. Лучшими из них являются не те копии Ватиканского и Мюнхенского музеев, где фигура Афродиты сохранилась целиком (это — копии не слишком высокого достоинства), а такие статуи, как неаполитанский «Торс Афродиты», полный удивительной жизненной прелести, или как замечательная голова так называемой «Афродиты Кауфмана», где превосходно передан характерный для Праксителя задумчивый взгляд и мягкая нежность выражения лица. К Праксителю восходит и торс «Афродиты Хвоцинского» - прекраснейший, памятник в античной коллекции Музея изобразительных искусств имени Пушкина.



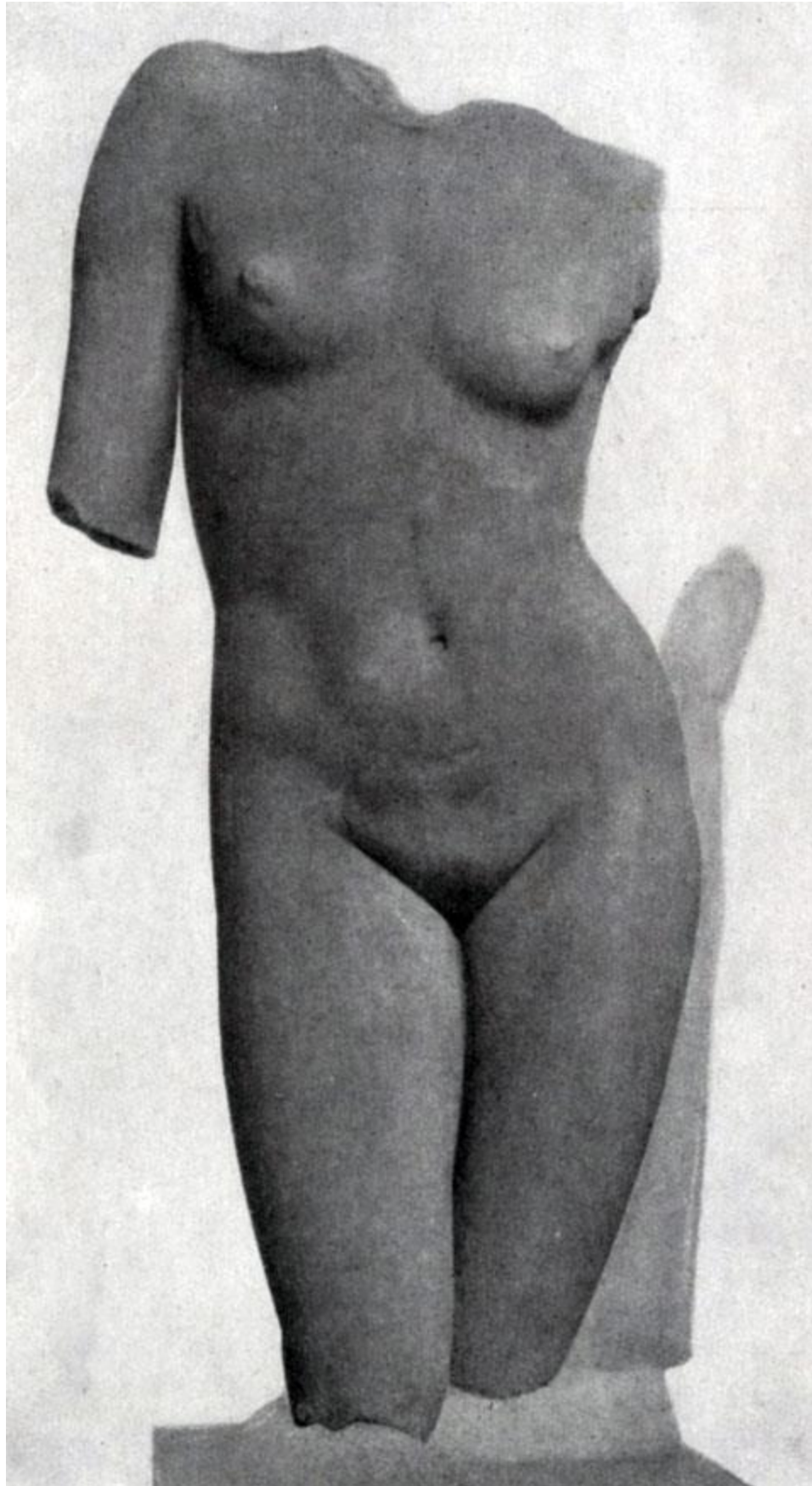
209 а. Пракситель. Аполлон Сауроктон. Голова (см. илл. 208а).



209 Б. Пракситель. Голова Афродиты Книдской (Афродита Кауфмана). До 360 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Берлин. Собр. Кауфмана.

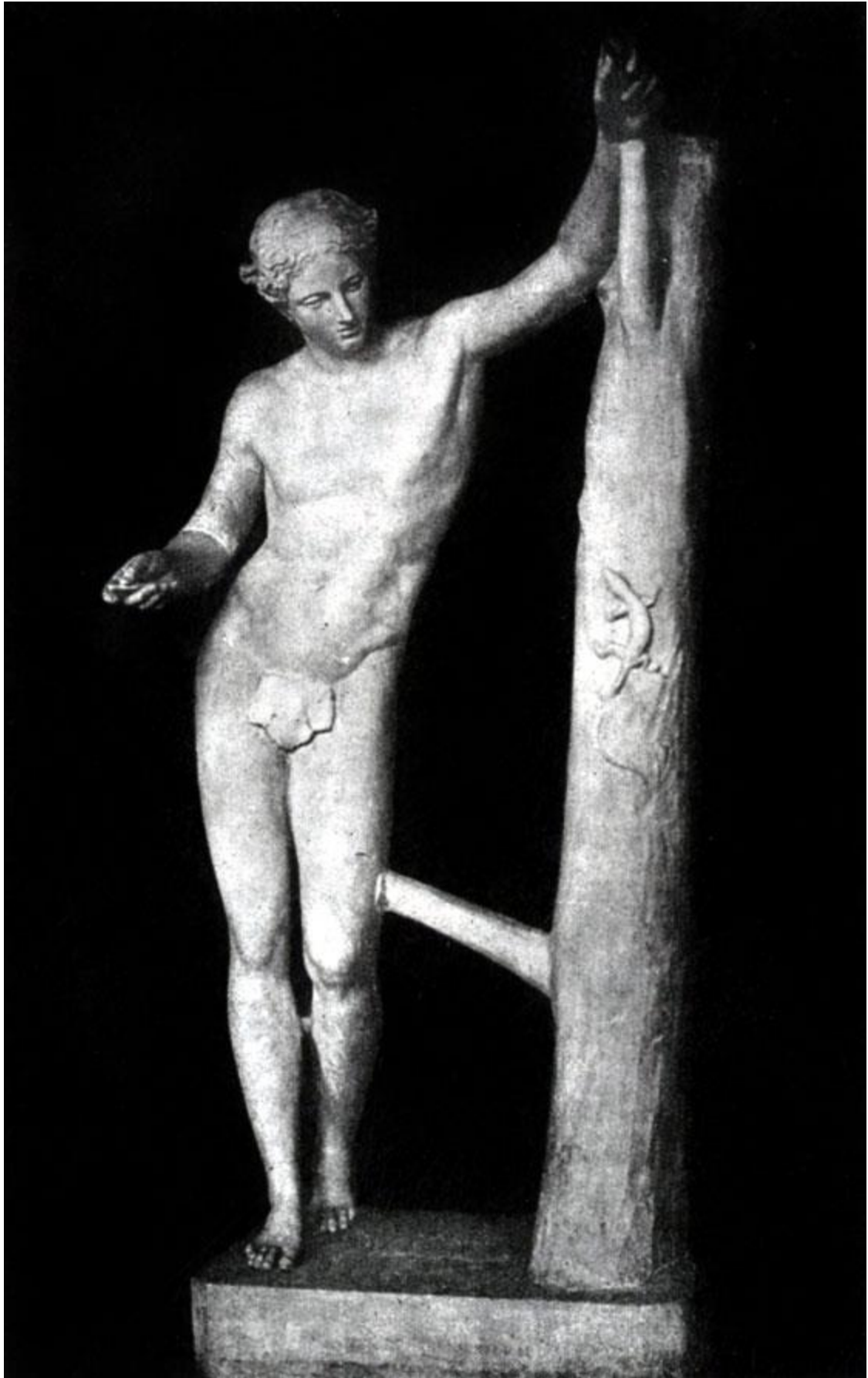


*210 а. Афродита Хвощинского. Мрамор. Начало 3 в. до н. э.
Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*



210 6. Торс Афродиты. 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Неаполь. Национальный музей.

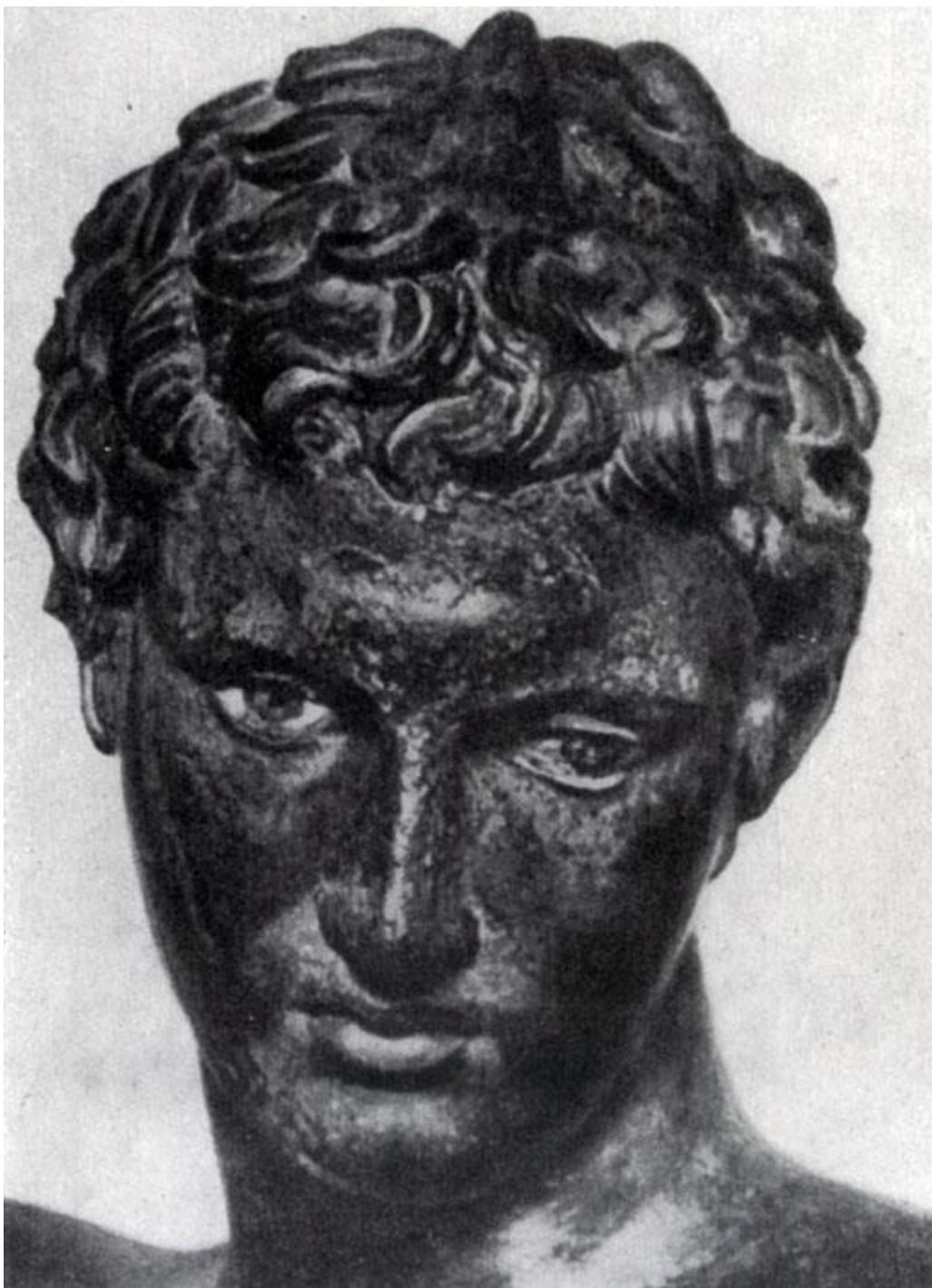
Значение искусства Праксителя заключалось также и в том, что некоторые его работы на мифологические темы переводили традиционные образы в сферу обыденной повседневной жизни. Статуя «Аполлона Сауроктона» представляет собой, по существу, лишь греческого мальчика, упражняющегося в ловкости: он стремится пронзить стрелой бегущую ящерицу. В изяществе этого стройного молодого тела нет ничего божественного, и самый миф подвергся такому неожиданно жанрово-лирическому переосмыслению, что в нем ничего не осталось от прежнего традиционного греческого образа Аполлона.



208 а. Пракситель. Аполлон Сауроктон. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.



213 а. Пракситель. Артемида из Габий. Около 340—330 гг. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Париж. Лувр.



213 б. Юноша из Марафона. Голова (см. илл. 212б).

Таким же изяществом отличается и «Артемида из Габий». Молодая гречанка, поправляющая естественным, свободным жестом одежду на своем плече, совсем не похожа на строгую и гордую богиню, сестру Аполлона.



*211 а. Девушка, закутанная в плащ. Танагрская статуэтка.
Терракота. Конец 4 в. до н. э.*



*211 б. Афродита в раковине. Танагрская статуэтка. Терракота.
Конец 4 в. до н. э. Париж. Лувр.*

Работы Праксителя получили широкое признание, выражающееся, в частности, и в том, что были повторены в бесконечных вариациях в мелкой терракотовой пластике. К «Артемиде из Габий» близка по всему своему строю, например, замечательная танагрская статуэтка закутанной в плащ девушки, да и многие другие (например, «Афродита в раковине»). В этих произведениях мастеров, скромных, оставшихся нам неизвестными по имени, продолжали жить лучшие традиции искусства Праксителя; тонкая поэзия жизни, свойственная его дарованию, сохранена в них в несоизмеримо большей степени, чем в бесчисленных холодно-жеманных или слащаво-сентиментальных репликах известных мастеров Эллинистической и римской скульптуры.



212 а. Голова Евбулея из Элевсина. Мрамор. Вторая половина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.



212 6. Статуя юноши. Найдена в море близ Марафона. Бронза.
Середина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Большую ценность представляют и некоторые статуи середины 4 в. до н.э. выполненные неизвестными мастерами. В них своеобразно сочетаются и варьируются реалистические открытия Скопаса и Праксителя. Такова, например, бронзовая статуя эфеба, найденная в 20 в. в море около Марафона («Юноша из Марафона»). Эта статуя дает пример обогащения бронзовой техники всеми живописными и фактурными приемами праксителейского искусства. Влияние Праксителя сказалось здесь и в изяществе пропорций и в нежности и задумчивости всего облика мальчика. К кругу Праксителя относится и «Голова Евбулея», замечательная не только деталями, в частности, великолепно переданными волнистыми волосами, но и — прежде всего — своей душевной тонкостью.

В творчестве Скопаса и Праксителя нашли свое наиболее яркое и полное разрешение задачи, стоявшие перед искусством первой половины 4 в. Их творчество при всем его новаторском характере было еще тесно связано с принципами и искусства высокой классики. В художественной культуре второй половины века и особенно последней его трети связь с традициями высокой классики становится менее непосредственной, а частично утрачивается.

Именно в эти годы Македония, поддержанная крупными рабовладельцами ряда ведущих полисов, добилась гегемонии в греческих делах.

Сторонники старой демократии, защитники независимости и свобод полиса, несмотря на свое героическое сопротивление, потерпели решительное поражение. Поражение это было исторически неизбежным, так как полис и его политическое устройство не обеспечивали необходимых условий для дальнейшего развития рабовладельческого общества. Исторических же предпосылок для успешной революции рабов и ликвидации самих основ рабовладельческого строя еще не было. Более того, даже самые последовательные защитники старых свобод полиса и враги македонской экспансии, как, например, знаменитый афинский оратор Демосфен, отнюдь не помышляли о низвержении рабовладельческого строя и

выражали лишь интересы приверженных к принципам старой рабовладельческой демократии широких слоев свободной части населения. Отсюда историческая обреченность их дела. Последние десятилетия 4 века до н.э. были не только эпохой, приведшей к установлению гегемонии Македонии в Греции, но и эпохой победоносных походов Александра Македонского на Восток (334 - 325 гг. до н.э.), открывших новую главу в истории античного общества — так называемый эллинизм.

Естественно, что переходный характер этого времени, времени коренной ломки старого и зарождения нового, не мог не получить своего отражения и в искусстве.

В художественной культуре тех лет шла борьба между искусством ложноклассическим, отвлеченным от жизни, и искусством реалистическим, передовым, пытающимся на основе переработки традиций реализма классики найти средства к художественному отражению уже иной, чем в 5 в., действительности.

Идеализирующее направление в искусстве поздней классики именно в эти годы с особой ясностью раскрывает свой антиреалистический характер. Действительно, полная оторванность от жизни придавала еще в первой половине 4 в. до н.э. произведениям идеализирующего направления черты холодной отвлеченности и искусственности. В работах таких мастеров первой половины века, как, например, Кефисодот, автор статуи «Эйрены с Плутосом», можно видеть, как постепенно классические традиции лишались своего жизненного содержания. Мастерство скульптора идеализирующего направления сводилось подчас к виртуозному владению формальными приемами, позволяющими создавать внешне красивые, но по существу лишенные подлинной жизненной убедительности произведения.

К середине века, и особенно во второй половине 4 в., это по существу уходящее от жизни консервативное направление получило особенно широкое развитие. Художники этого направления участвовали в создании холодно-торжественного

официального искусства, призванного украшать и возвеличивать новую монархию и утверждать антидемократические эстетические идеалы крупных рабовладельцев. Эти тенденции сказались достаточно ярко уже в декоративных по-своему рельефах, выполненных в середине века Тимофеем, Бриаксисом и Леохаром для Галикарнасского мавзолея.

Наиболее последовательно искусство ложноклассического направления раскрылось в творчестве Леохара, Леохар, афинянин по происхождению, стал придворным художником Александра Македонского. Именно он создал ряд хрисозлефантинных статуй царей Македонской династии для Филиппейона. Холодный и пышный классицизирующий, то есть внешне подражающий классическим формам, стиль произведений Леохара удовлетворял потребностям складывающейся монархии Александра. Представление о стиле произведений Леохара, посвященных восхвалению Македонской монархии, дает нам римская копия с его героизированного портретного изображения Александра Македонского. Обнаженная фигура Александра имела отвлеченно-идеальный характер.

Внешне декоративный характер носила и его скульптурная группа «Ганимед, похищаемый Зевсовым орлом», в которой своеобразно переплетались слащавая идеализация фигуры Ганимеда с интересом к изображению жанрово-бытовых мотивов (лающая на орла собачка, оброненная Ганимедом флейта).



*218. Леохар. Аполлон Бельведерский. Около 340 г. до н. э.
Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала.
Рим. Ватикан.*

Самой значительной среди работ Леохара была статуя Аполлона — знаменитый «Аполлон Бельведерский» («Аполлон Бельведерский» — название дошедшей до нас римской мраморной копии с бронзового оригинала Леохара, помещавшейся одно время в ватиканском Бельведере (открытой лоджии)).

В течение нескольких веков «Аполлон Бельведерский» представлялся воплощением лучших качеств греческого классического искусства. Однако ставшие широко известными в 19 в. произведения подлинной классики, в частности скульптуры Парфенона, сделали ясной всю относительность эстетической ценности «Аполлона Бельведерского». Безусловно, в этом произведении Леохар показал себя как художник, виртуозно владеющий техникой своего мастерства, и как тонкий знаток анатомии. Однако образ Аполлона скорее внешне эффектен, чем внутренне значителен. Пышность прически, надменный поворот головы, известная театральность жеста глубоко чужды подлинным традициям классики.

К кругу Леохара близка и знаменитая статуя «Артемиды Версальской», полная холодного, несколько надменного величия.



219. Круг Леохара. Артемида Версальская. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Париж. Лувр.

Величайшим художником реалистического направления этого времени был Лисипп. Естественно, что реализм Лисиппа существенно отличался как от принципов реализма высокой классики, так и от искусства его непосредственных предшественников — Скопаса и Праксителя. Однако следует подчеркнуть, что Лисипп был очень тесно связан с традициями искусства Праксителя и особенно Скопаса. В искусстве Лисиппа — последнего великого мастера поздней классики, — так же как и в творчестве его предшественников, решалась задача раскрытия внутреннего мира человеческих переживаний и известной индивидуализации образа человека. Вместе с тем Лисипп внес новые оттенки в решение этих художественных проблем, а главное, он перестал рассматривать создание образа совершенного прекрасного человека как основную задачу искусства. Лисипп как художник чувствовал, что новые условия общественной жизни лишали этот идеал какой бы то ни было серьезной жизненной почвы.

Конечно, продолжая традиции классического искусства, Лисипп стремился создать обобщенно-типический образ, воплощавший характерные черты человека его эпохи. Но сами эти черты, само отношение художника к этому человеку были уже существенно иными.

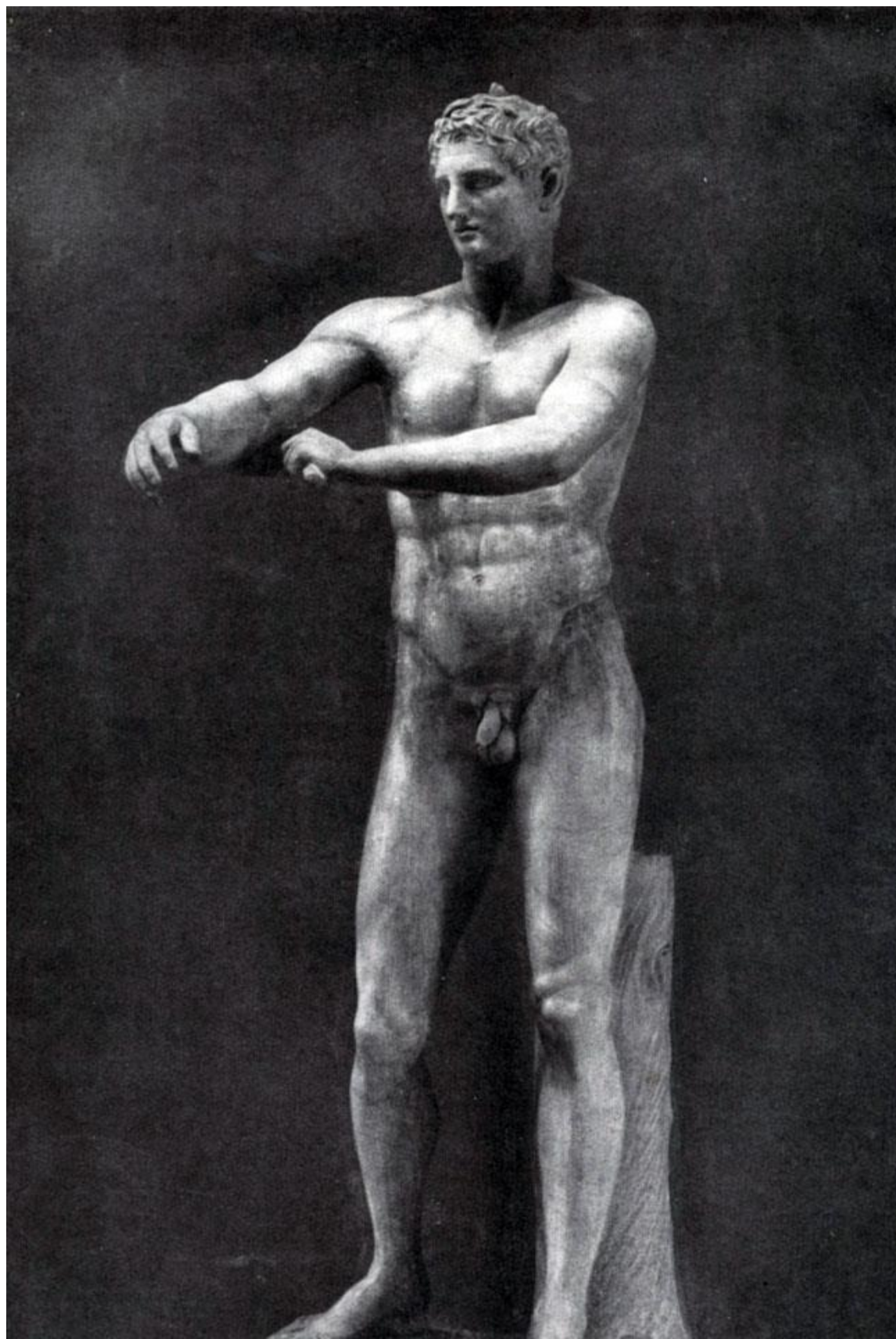
Во-первых, Лисипп находит основу для изображения типического в образе человека не в тех чертах, которые характеризуют человека как члена коллектива свободных граждан полиса, как гармонически развитую личность, а в особенностях его возраста, рода занятий, принадлежности к тому или другому психологическому складу характера. Таким образом, хотя Лисипп и не обращается к изображению отдельной личности во всем ее неповторимом своеобразии, все же его типически обобщенные образы отличаются большим разнообразием, чем образы высокой классики.

Особенно важной новой чертой в творчестве Лисиппа является интерес к раскрытию характерно-выразительного, а не идеально-совершенного в образе человека.

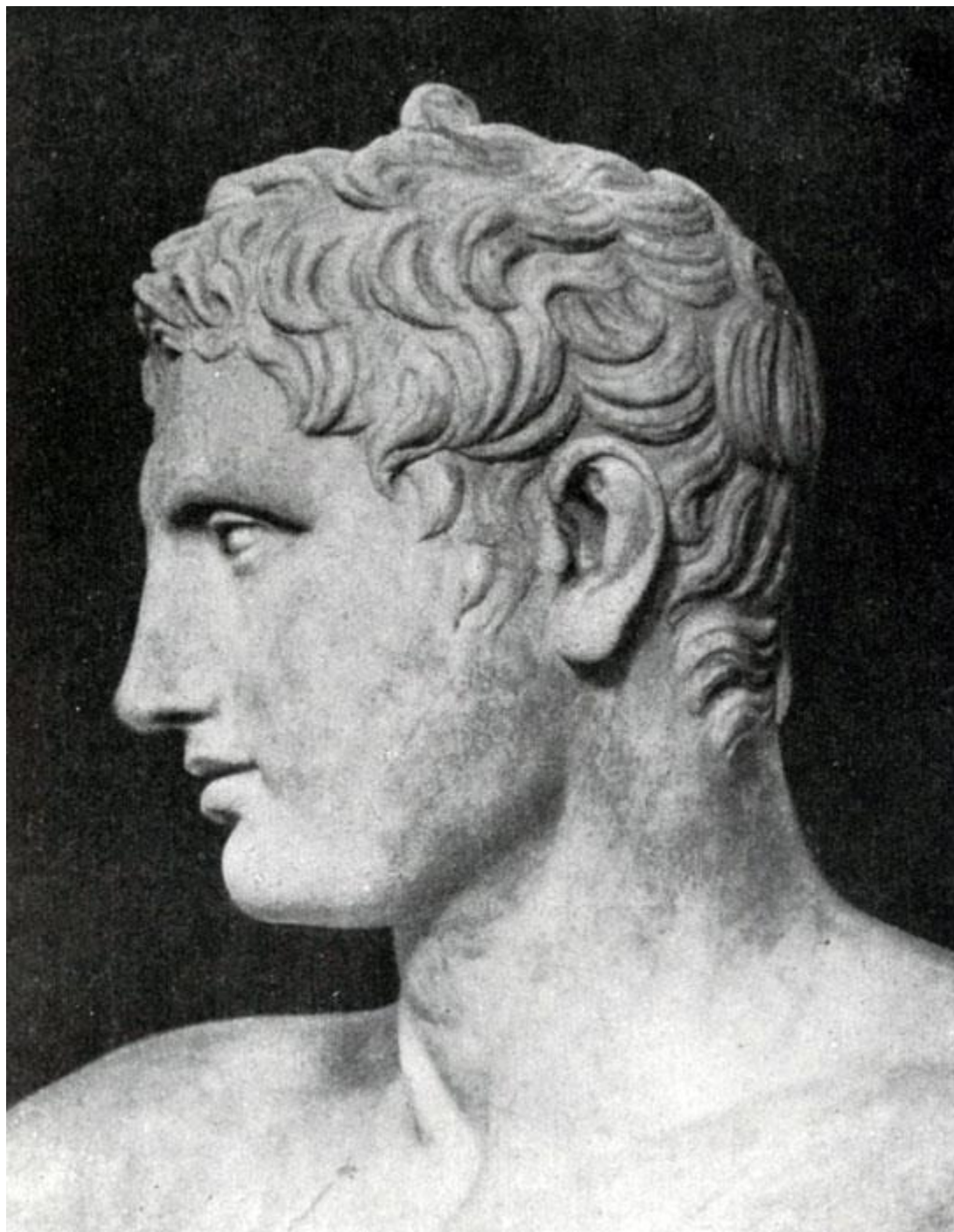
Во-вторых, Лисипп в какой-то мере подчеркивает в своих произведениях момент личного восприятия, стремится передать свое эмоциональное отношение к изображаемому событию. По свидетельству Плиния, Лисипп говорил, что если древние изображали людей такими, какими они были на самом деле, то он, Лисипп, — такими, какими они кажутся.

Для Лисиппа было также характерно расширение традиционных жанровых рамок классической скульптуры. Он создал много огромных монументальных статуй, предназначенных для украшения больших площадей и занимавших свое самостоятельное место в городском ансамбле. Наибольшей известностью пользовалась грандиозная, в 20 м высотой, бронзовая статуя Зевса, предваряющая появление колоссальных статуй, типичных для искусства 3 - 2 вв. до н.э. Создание такой огромной бронзовой статуи было обусловлено не только стремлением искусства того времени к сверхъестественной грандиозности и мощи своих образов, но и ростом инженерных и математических знаний. Характерно замечание Плиния о статуе Зевса: «В нем вызывает изумление то, что, как передают, рукой его можно привести в движение, а никакая буря его потрясти не может: таков расчет его равновесия». Лисипп наряду с сооружением огромных статуй обращался и к созданию небольших, камерных по размеру статуэток, являвшихся собственностью отдельного лица, а не общественным достоянием. Такова настольная статуэтка, изображавшая сидящего Геракла, принадлежавшая лично Александру Македонскому. Новым являлось также обращение Лисиппа к разработке в круглой скульптуре больших многофигурных композиций на современные исторические темы, что безусловно расширяло круг изобразительных возможностей скульптуры. Так, например, знаменитая группа «Александр в битве при Гранике» состояла из двадцати пяти сражающихся конных фигур.

Достаточно наглядное представление о характере искусства Лисиппа дают нам многочисленные римские копии с его произведений.



*215. Лисипп. Апоксиомен. Третья четверть 4 в. до н. э.
Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала.
Рим. Ватикан.*



216 б. Лисипп. Апоксиомен. Голова (см. илл. 215).

Особенно ярко понимание Лисиппом образа человека воплотилось в его знаменитой в древности бронзовой статуе «Апоксиомен». Лисипп изобразил юношу, который скребком счищает с себя песок арены, приставший к его телу во время спортивного состязания. В этой статуе художник очень выразительно передал то состояние усталости, которое охватило юношу после пережитого им напряжения борьбы. Подобная трактовка образа атлета говорит о том, что художник решительно порывает с традициями искусства греческой классики, для которой было характерно стремление показать героя или в предельном напряжении всех его сил, как, например, в работах Скопаса, или мужественным и сильным, готовым к совершению подвига, как, например, в «Дорифоре» Поликлета. У Лисиппа же его Апоксиомен лишен всякой героичности. Но зато такая трактовка образа дает Лисиппу возможность вызвать у зрителя более непосредственное впечатление жизни, придать образу Апоксиомена предельную убедительность, показать не героя, а именно только молодого атлета.

Однако неверно было бы сделать вывод, что Лисипп отказывается от создания типического образа. Лисипп ставит себе задачу раскрытия внутреннего мира человека, но не через изображение постоянных и устойчивых свойств его характера, как это делали мастера высокой классики, а через передачу переживания человека. В Апоксиомене Лисипп хочет показать не внутренний покой и устойчивое равновесие, а сложную и противоречивую смену оттенков настроения. Уже сюжетный мотив, как бы напоминающий о той борьбе, которую юноша только что пережил на арене, дает зрителю возможность представить себе и то страстное напряжение всех физических и духовных сил, которое выдержало это стройное молодое тело.

Отсюда динамическая острота и усложненность композиции. Фигура юноши вся как бы пронизана зыбким и изменчивым движением. Движение это свободно развернуто в пространстве. Юноша опирается на левую ногу; его правая нога отставлена назад и в сторону; корпус, который легко

несут стройные и сильные ноги, слегка наклонен вперед и в то же время дан в резком повороте. В особенно сложном повороте дана его выразительная голова, посаженная на крепкую шею. Голова Апоксиомена повернута вправо и одновременно чуть склоняется к левому плечу. Затененные и глубоко посаженные глаза устало смотрят вдаль. Волосы слиплись в беспокойно разбросанные пряди.

Сложные ракурсы и повороты фигуры влекут зрителя к поискам все новых и новых точек зрения, в которых раскрываются все новые выразительные оттенки в движении фигуры. В этой особенности заключается глубокое своеобразие лисип-повского понимания возможностей языка скульптуры. В Апоксиомене каждая точка Зрения существенно важна для восприятия образа и вносит в это восприятие нечто принципиально новое. Так, например, впечатление стремительной энергии фигуры при взгляде на нее спереди при обходе статуи постепенно сменяется ощущением усталости. И, лишь сопоставляя чередующиеся во времени впечатления, зритель получает законченное представление о сложном и противоречивом характере образа Апоксиомена. Этот метод обхода скульптурного произведения, развитый Лисиппом, обогатил художественный язык скульптуры.

Однако и здесь прогресс был куплен дорогой ценой — ценой отказа от ясной целостности и простоты образов высокой классики.

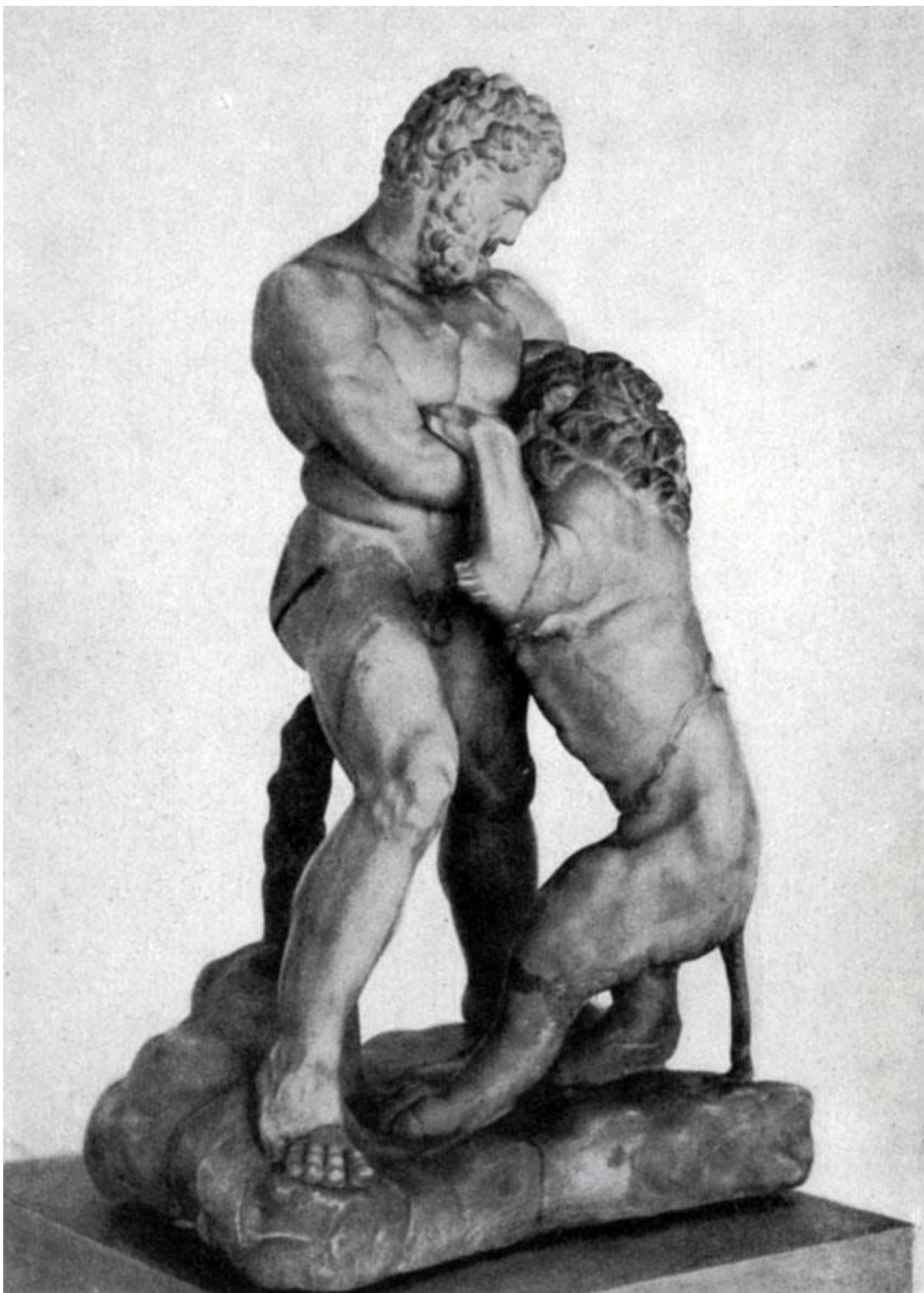


216 а. Лисипп. Отдыхающий Гермес. Третья четверть 4 в. до н. э.

*Бронзовая римская копия с утраченного оригинала. Неаполь.
Национальный музей.*

Близок к Апоксиомену «Отдыхающий Гермес», созданный Лисиппом или одним из его учеников. Гермес словно на мгновение присел на край скалы. Художник передал здесь покой, легкую усталость и одновременно готовность Гермеса продолжить стремительно быстрый полет. Образ Гермеса лишен глубокого нравственного содержания, в нем нет ни ясной героики произведений 5 в., ни страстного порыва Скопаса, ни утонченного лиризма праксителевских образов. Но зато характерные внешние особенности быстрого и ловкого вестника богов Гермеса переданы жизненно и выразительно.

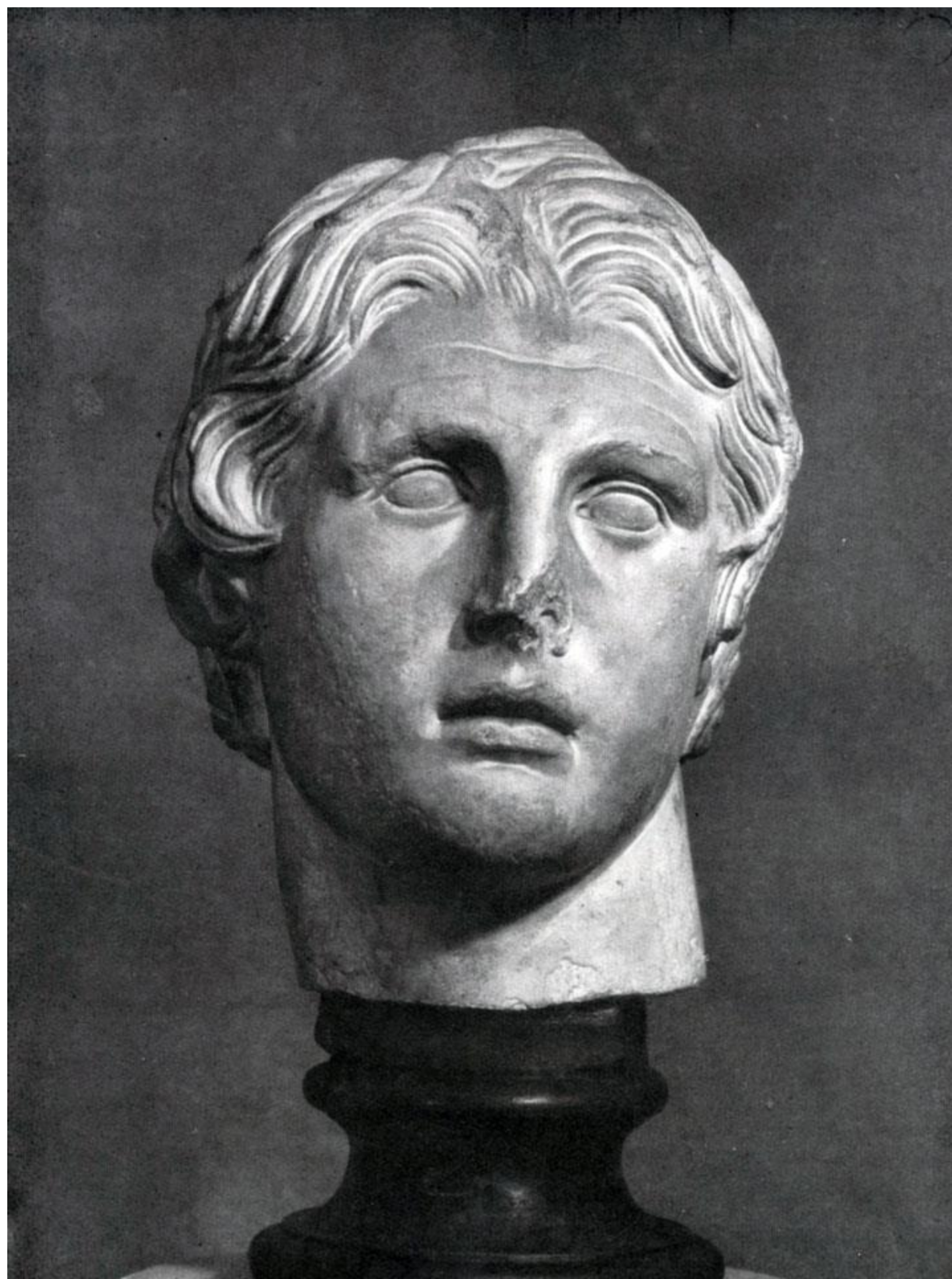
Как уже говорилось, Лисипп особенно тонко передает в своих статуях момент перехода из одного состояния в другое: от действия к покою, от покоя к действию; таков утомленный Геракл, отдыхающий опершись о палицу (так называемый «Геракл Фарнезе»). Выразительно показывает Лисипп и напряжение физических сил человека: в «Герacle, настигающем Киренскую лань» с исключительной остротой противопоставлена грубая сила грузного тела Геракла стройности и изяществу фигурки лани. Эта композиция, дошедшая до нас, как и другие произведения Лисиппа, в римской копии, входила в серию 12 скульптурных групп, изображавших подвиги Геракла. В эту же серию входила и группа, изображающая борьбу Геракла с немейским львом, тоже дошедшая до нас в римской копии, хранящейся в Эрмитаже.



217 б. Лисипп. Геракл со львом. Вторая половина 4 в. до н. э.
Уменьшенная мраморная копия римского времени с утраченного
бронзового оригинала. Ленинград. Эрмитаж.

Особенно большое значение имело творчество Лисиппа для дальнейшей эволюции греческого портрета. Хотя в конкретной передаче внешних черт облика портретируемого Лисипп и не пошел сколько-нибудь дальше Деметрия из Алопеки, он уже вполне ясно и последовательно ставил себе целью раскрытие общего склада характера изображаемого человека. Этого принципа Лисипп придерживался в равной мере как в портретной серии семи мудрецов, носившей исторический характер, так и в портретах своих современников.

Так, образ мудреца Биаса для Лисиппа — это в первую очередь образ мыслителя. Впервые в истории искусства художник передает в своем произведении самый процесс мысли, глубокой, сосредоточенной думы. Чуть склоненная голова Биаса, его насупленные брови, немного сумрачный взгляд, крепко сжатый волевой рот, пряди волос с их беспокойной игрой света и тени — все это создает ощущение общего сдержанного напряжения. В портрете Еврипида, несомненно связанном с кругом Лисиппа, передано чувство трагического беспокойства, скорбная; мысль. Перед зрителем не просто мудрый и величавый муж, каким бы показал Еврипида мастер высокой классики, а именно трагик. Более того, лисипповская характеристика Еврипида соответствует общему взволнованному характеру творчества великого драматического поэта.



214. Голова Александра Македонского с острова Коса. Мрамор. Повидимому, работа эллинистического скульптора, восходящая к оригиналу Лисиппа третьей четверти 4 в. до н. э. Стамбул. Музей.

Наиболее ярко своеобразие и сила портретного мастерства Лисиппа воплотились в его портретах Александра Македонского. Некоторое представление об известной в древности статуе, изображавшей Александра в традиционном облике обнаженного героя-атлета, дает небольшая бронзовая статуэтка, хранящаяся в Лувре. Исключительный интерес представляет мраморная голова Александра, выполненная эллинистическим мастером с оригинала работы Лисиппа. Эта голова дает возможность судить о творческой близости искусства Лисиппа и Скопаса. Вместе с тем по сравнению со Скопасом в этом портрете Александра сделан важный шаг в сторону более сложного раскрытия духовной жизни человека. Правда, Лисипп не стремится воспроизвести со всей тщательностью внешние характерные черты облика Александра. В этом смысле голова Александра, как и голова Биаса, имеет идеальный характер, но сложная противоречивость натуры Александра передана здесь с исключительной силой.

Волевой, энергичный поворот головы, резко откинутае пряди волос создают общее ощущение патетического порыва. С другой стороны, скорбные складки на лбу, страдальческий взгляд, изогнутый рот придают образу Александра черты трагической смятенности. В этом портрете впервые в истории искусства выражены с такой силой напряжение страстей и их внутренняя борьба.

В последней трети 4 в. до н.э. в портрете разрабатывались не только принципы обобщенной психологической выразительности, столь характерной для Лисиппа. Наряду с этим направлением существовало и другое — стремившееся к передаче внешнего портретного сходства, то есть своеобразие физического облика человека.



217 а. Круг Лисиппа, возможно, Лисистрат. Голова кулачного бойца из Олимпии. Бронза. Около 330 г. до н. э. Афины. Национальный музей.

В бронзовой голове кулачного бойца из Олимпии, выполненной, возможно, Лисистратом, братом Лисиппа, точно и сильно переданы грубая физическая сила, примитивность духовной жизни немолодого уже бойца-профессионала, мрачная угрюмость его характера. Расплющенный нос, маленькие, широко поставленные и глубоко посаженные глаза, широкие скулы - все в этом лице говорит о неповторимых чертах отдельного человека. Примечательно, однако, что мастер подчеркивает как раз те особенности в индивидуальном облике модели, которые согласуются с общим типом человека, обладающего грубой физической силой и тупым упорством. Голова кулачного бойца — это и портрет и в еще большей мере — определенный человеческий характер. Этот пристальный интерес художника к изображению наряду с прекрасным характерно-уродливого является совершенно новым по сравнению с классикой. Автор портрета при этом совершенно не интересуется вопросами оценки и осуждения уродливых сторон человеческого характера. Они существуют — и художник изображает их максимально точно и выразительно; какой-либо отбор и оценка не имеют значения - вот принцип, который ясно выражен в этом произведении.

Таким образом, и в этой области искусства шаг вперед в сторону более конкретного изображения действительности сопровождался потерей понимания высокого воспитательного значения искусства. Голова кулачного бойца из Олимпии по своему характеру, собственно говоря, уже выходит за пределы искусства поздней классики и тесно связана со следующим этапом в развитии греческого искусства.

Не следует, однако, полагать, что в искусстве 4 в. до н.э. уродливые типы, уродливые явления жизни не подвергались осмеянию. Как в 5 в. до н.э., так и в 4 в. были широко распространены глиняные статуэтки карикатурного или гротескного характера. В некоторых случаях эти статуэтки являлись повторениями комических театральных масок. Между гротескными статуэтками 5 в. до н.э. (особенно часто создававшимися во второй половине века) и фигурками 4 в. до н.э. существовало важное различие. Статуэтки 5 в. при всем

своим реализмом отличались известной обобщенностью форм. В 4 в. они носили более непосредственно жизненный, почти жанровый характер. Некоторые из них являлись меткими и злыми изображениями выразительных типов; ростовщика-менялы, Злобной уродливой старухи и т. д. Богатой коллекцией таких глиняных статуэток обладает Ленинградский Эрмитаж.

В поздней классике получили свое развитие реалистические традиции живописи последней четверти 5 в. до н.э. Ее удельный вес в художественной жизни 4 в. до н.э. был очень велик.

Крупнейшим среди живописцев середины 4 в. до н.э. был Никий, которого особенно высоко ценил Пракситель. Пракситель, как и большинство мастеров его времени, поручал живописцам тонировать свои мраморные статуи. Тонировка эта была, повидимому, очень легкой и осторожной. В мрамор втирались растопленные восковые краски, мягко оживлявшие и согревавшие холодную белизну камня.

Ни одно из подлинных произведений Никия не дошло до нашего времени. Известное представление о его творчестве дают некоторые из настенных росписей в Помпеях, весьма не точно повторяющие сюжеты и композиционные решения, разработанные Никием. На одной помпейской фреске воспроизведена известная картина Никия «Персей и Андромеда». Хотя фигуры носят еще статуарный характер, все же по сравнению с 5 в. до н.э. картина отличается свободой в передаче ракурсов и движений фигур. Пейзаж намечен в самых общих чертах, ровно настолько, насколько это нужно, чтобы создать самое общее впечатление того пространства, в котором размещаются фигуры. Задача развернутого изображения среды, в которой живет и действует человек, еще не была тогда поставлена — античная живопись только в эпоху позднего эллинизма подошла вплотную к решению этой проблемы. Эта особенность живописи поздней классики была совершенно естественна и объяснялась тем, что греческое

художественное сознание более всего стремилось к раскрытию образа человека. Зато те свойства языка живописи, которые давали возможность тонкой моделировки человеческого тела, с успехом развивались мастерами 4 в. до н.э., и в особенности Никием. По отзывам современников, мягкая светотеневая моделировка, сильные и вместе с тем тонкие цветовые сопоставления, лепящие форму, широко применялись Никием и другими художниками 4 в. до н.э.

Наибольшего совершенства в мастерстве живописи, согласно отзывам древних, достиг Апеллес, бывший наряду с Лисиппом самым знаменитым художником последней трети века. Иониец по происхождению, Апеллес явился виднейшим мастером живописного портрета поздней классики. Особой известностью пользовался его портрет Александра Македонского; Апеллес создал также ряд аллегорических композиций, дававших, согласно сохранившимся описаниям, большую пищу уму и воображению зрителей. Некоторые его композиции такого характера были настолько подробно описаны современниками, что вызвали в эпоху Возрождения попытки их воспроизведения. Так, например, описание апеллесовой «Аллегии клеветы» послужило канвой для картины, созданной Боттичелли на эту же тему. Это описание создает впечатление, что если у Апеллеса изображение людей и передача их движений и мимики отличались большой жизненной выразительностью, то общая композиция носила несколько условный характер. Фигуры, воплощающие определенные отвлеченные идеи и представления, словно проходили одна за другой перед глазами зрителей.

Апеллесова «Афродита Анадиомена», украшавшая храм Асклепия на острове Косе, судя по всему, особенно полно воплощала реалистическое мастерство художника. Картина эта в древности была не менее знаменита, чем «Афродита Книдская» Праксителя. Апеллес изобразил обнаженную Афродиту выходящей из воды и выжимающей из волос морскую влагу. Современников в этом произведении поражало не только мастерское изображение влажного тела и прозрачной воды, но и светлый, «сияющий негой и любовью»

взгляд Афродиты. Повидимому, передача душевного состояния человека — безусловная заслуга Апеллеса, сближающая его творчество с общей тенденцией развития реалистического искусства последней трети 4 в. до н.э.

В 4 в. до н.э. была широко распространена и монументальная живопись. На основании старых описаний можно сделать вполне вероятное предположение, что монументальная живопись прошла в период поздней классики тот же путь развития, что и скульптура, но, к сожалению, почти полное отсутствие сохранившихся подлинников лишает нас возможности дать ей развернутую оценку. Все же такие памятники, как недавно открытые росписи в Казанлыке (Болгария), 4 или начала 3 в. до н.э. , дают известное представление об изяществе и тонкости живописи поздней классики, так как эти фрески сделаны, несомненно, греческим мастером. В этой росписи, правда, нет никакой пространственной среды, фигуры даны на плоском фоне и мало связаны общим действием. Видимо, роспись создана мастером, вышедшим из какой-либо провинциальной школы. Все же открытие этой росписи в Казанлыке можно считать одним из самых замечательных событий в изучении древнегреческой живописи.



222 а. Роспись купольной гробницы в Казанлыке (Болгария).
Фрагмент. Конец 4— начало 3 в, до н. э.



222 6. Роспись купольной гробницы в Казанлыке (Болгария).
Фрагмент. Конец 4— начало 3 в. до н. э.



*223. Роспись купольной гробницы в Казанлыке (Болгария).
Фрагмент. Конец 4— начало 3 в. до н. э.*

В период поздней классики продолжали процветать и прикладные искусства. Однако наряду с собственно греческими центрами художественных ремесел в последней трети 4 в. до н.э., особенно в эпоху эллинизма, получают развитие центры малоазийские, Великой Греции (Апулия, Кампанья) и Северного Причерноморья. Формы ваз все более усложняются; чаще, чем в 5 в. до н.э., встречаются вазы, подражающие в глине технике дорогих серебряных ваз с их сложной и тонкой чеканкой и профилировкой. Очень широко применяется раскраска выпуклых рельефных изображений, помещаемых на поверхности вазы.

Появление ваз такого рода было следствием роскоши и пышности частной жизни, характерной для богатых домов 4 в. до н.э. Относительное экономическое процветание в 4 в. греческих городов южной Италии определило особенно широкое распространение ваз такого стиля именно в этих городах.

Часто создают мастера керамики 4 в. до н.э. и фигурные вазы. Причем, если в 5 в. до н.э. мастера ограничивались обычно изображением головы человека или животного, реже отдельной фигурой, то в 4 в. они часто изображают целые группы, состоящие из нескольких тесно сплетенных и ярко раскрашенных фигур. Таков, например, скульптурный лекиф «Афродита в сопровождении двух Эротов» малоазийского происхождения.



*220 а. Золотой ритон из Панагюриштского клада. Пловдив.
Болгария. Археологический музей.*



*220 6. Золотая ваза из Панагюриштского клада. Пловдив.
Болгария. Археологический музей:*

Широкое распространение получила художественная работа в металле. Особый интерес представляют сосуды и блюда из серебра, украшенные рельефными изображениями. Такова «чаша Орсини», найденная в 18 в. в Анцио, с рельефным изображением суда Ореста. Замечательные золотые изделия найдены недавно в Болгарии. Однако в целом прикладные искусства и особенно вазопись не достигают в 4 в. до н.э. того высокого художественного совершенства той тонкой связи композиции с формой сосуда, которые были столь типичны для вазописи 5 в.

Искусство второй половины 4 в. до н.э. завершило собой длительный и славный путь развития греческой классики.

Классическое искусство впервые в истории человечества поставило своей целью правдивое раскрытие этической и эстетической ценности человеческой личности и человеческого коллектива. Искусство классики в своих лучших проявлениях впервые в истории классового общества выразило идеалы демократии.

Художественная культура классики сохраняет и для нас вечную, непреходящую ценность, как одна из абсолютных вершин в художественном развитии человечества. В произведениях классического искусства впервые нашел свое совершенное художественное выражение идеал гармонически развитого человека, были правдиво раскрыты красота и доблесть физически и нравственно прекрасного человека.

Эллинистическое искусство (Е. Ротенберг)

Искусство эпохи эллинизма

В конце 4 в. до н.э. рабовладельческие государства восточного Средиземноморья и Ближнего Востока вступили в новый период своего исторического и культурного развития, получивший в науке название эллинизма.

Экономический и политический кризис греческих полисов в 4 в. свидетельствовал о невозможности дальнейшего развития античного рабовладельческого общества в рамках старых государственных установлений - для этого требовались новые формы политического устройства. Кризис переживала не только Греция. Ее давний враг - персидская держава Ахеменидов, распространившая свою власть на большую часть стран Переднего Востока, к концу 4 в. находилась в состоянии глубокого упадка. Именно эти факторы сделали возможным быстрый разгром персидского царства, возникновение на его развалинах громадной империи Александра Македонского, расширение рынков, распространение греческой колонизации по обширным территориям Востока. Империя Александра не была долговечной, - она распалась тотчас после его смерти, но выделившиеся из ее состава отдельные державы явились уже государственными образованиями нового типа: это были деспотические монархии эпохи эллинизма.

В качестве главнейших из этих государств должны быть названы эллинистический Египет, царство Селевкидов, Македонское царство (включавшее значительную часть Греции), Пергам и Родос. При общности социально-экономического строя, при известной близости форм государственного устройства, основанного на безграничной власти монарха и, по существу, полном бесправии граждан, каждое из названных государств имело свои отличительные особенности, определившие его исторические судьбы и черты его культуры. Так, громадное царство Селевкидов, границы которого простирались от берегов Средиземного моря до Сыр-Дарьи и Инда, было населено многочисленными народами и племенами, различавшимися по степени социально-экономического развития, по культуре и языку. Египет, где укрепилась династия Птолемеев, был по своему населению и культуре более целостным государственным образованием. В

самой Греции и в городах Малой Азии еще сохранилось полисное устройство, но суверенность Этих полисов была чисто внешней - полномочия их властей ограничивались вопросами городского самоуправления. Полисное устройство восстановилось после смерти Александра и на Родосе, но, по существу, республиканскими формами правления здесь маскировалась диктатура узкой олигархической верхушки.

Наряду с этими государствами в орбиту политических и торговых связей Эллинистического мира оказался втянутым ряд стран в бассейне Средиземного моря, в Передней и Средней Азии. Сюда должны быть отнесены выделившиеся из царства Селевкидов Бактрия и Парфия в Средней Азии, Армения и Иберия в Закавказье, Понтийское и Боспорское царства на берегах Черного моря и другие. Эти государства восприняли высокие достижения греческой культуры, но преобладающими в них оказались все же местные культурные традиции.

Эпоха эллинизма в основном делится на два периода. Ранний период - с конца 4 в. до начала 2 в. до н.э. - был ознаменован экономическим и культурным подъемом большинства эллинистических государств, главным образом Египта, Сирии, Пергама и Родоса. Собственно же Греция утратила ведущую роль в экономическом и политическом развитии античного мира, хотя и сохранила громадное культурное значение. В поздний период, во 2 - 1 вв. до н.э. обнаружились усилившиеся признаки кризиса в основных эллинистических государствах. Зато именно на это время приходится политический и культурный подъем государств на периферии эллинистического мира - в том числе Понтийского царства, Армении, Парфии.

Экономический прогресс в эллинистическую эпоху носил временный и неустойчивый характер. Основные внутренние противоречия рабовладельческого общества - падение роли труда свободных граждан, низкая производительность рабского труда и невозможность технического прогресса в этих условиях - должны были неизбежно проявиться с новой

силой. В период эллинизма резко обострился контраст между фантастическим богатством рабовладельческой верхушки и нищетой народных масс. На это время приходится восстания рабов, а также народов, насильственно включенных в состав больших эллинистических государств (движение в Иудее, восстание Аристоники в Пергаме).

Для культуры эллинизма характерны два важнейших момента: во-первых, широчайшее распространение греческой культуры по всем областям эллинистического мира, в результате чего к лучшим достижениям классической Греции в области науки, литературы и изобразительного искусства оказались приобщенными народы и племена, населявшие грандиозную по размерам территорию эллинистического мира - от Сицилии на западе до Средней Азии и Индии на востоке, от Боспорского царства в Северном Причерноморье до Нубии в экваториальной Африке.

Второй важнейший момент - объединение элементов греческой культуры с местными, главным образом восточными культурными традициями. На основе переработанных эллинских и древних местных элементов ряд народов, входивших в состав эллинистических государств, создал свою собственную культуру, слившую эти элементы в своеобразном новом качестве.



Походы Александра Македонского.

Большую роль в распространении греческой образованности сыграло сложение общегреческого языка (койне). Широчайшее распространение койне в государствах эллинистического мира было доказательством неразрывной связи культуры этих государств с передовой для того времени общеэллинской культурой. Египтянин Манефон и вавилонянин Берос создают труды по истории своих народов на греческом языке. На этом же языке писал свои исторические и литературные работы царь Армении Артавазд П.

Значительную роль в развитии культуры эллинизма играли большие города. Для этого времени характерно широкое развитие градостроительства: старые города перестраивались, а в важных стратегических и торговых пунктах основывались новые. Столица Египта Александрия и столица государства Селевкидов Антиохия выросли в огромные по тому времени города, насчитывавшие по несколько сот тысяч жителей. Центром эллинистической культуры была Александрия с ее музеем (в котором объединялись и научные учреждения) и библиотекой, где хранились сотни тысяч рукописных свитков. Крупными культурными центрами были также Пергам, Сиракузы, Родос и другие города.

Наиболее значительными в эпоху эллинизма были успехи естественных наук и математики. Один из величайших ученых древности, Архимед, работавший в Сиракузах, автор многих замечательных трудов по различным вопросам математики и механики, открывший основной закон гидростатики, создал также ряд механизмов, сыгравших большую роль в совершенствовании строительной и военной техники того времени. Греческий астроном Аристарх Самосский первым высказал идею о вращении земли вокруг солнца и вокруг своей оси. Ученик Аристотеля Теофраст заложил научные основы ботаники. Исключительную роль в развитии точных наук сыграла александрийская школа, представителями которой были математик, астроном и географ Эратосфен, давший поразительно точное для того времени определение окружности земли, математик Эвклид, оставивший систематическое изложение основ геометрии, астроном

Гиппарх, автор обширного звездного каталога. Расширение кругозора привело к созданию трудов по всемирной истории (сочинения Полибия и Диодора Сицилийского).

Для эллинистической философии в целом был характерен поворот к проблемам этики, морали и религии. Наиболее полно эти новые устремления отразили школы Эпикура, стоиков и киников. Материалистическая линия в развитии эллинистической философии, представленная школой Эпикура, сыграла большую прогрессивную роль. Общефилософские взгляды Эпикура, его естественно-научные воззрения и по существу атеистическая трактовка вопросов религии оказали огромное воздействие на дальнейшее развитие материализма и атеизма. К концу эпохи эллинизма материалистическая линия философии шла на убыль, и особое развитие получили идеалистические учения, например стоическая философия, проповедовавшая фаталистическую покорность судьбе, а также мистические направления, рост которых был естественным следствием того кризиса, в котором очутилось античное общество в период позднего эллинизма.

Для религии эллинистической эпохи чрезвычайно характерно распространение мистических культов, в том числе синкретических греко-восточных божеств например, культа Сараписа, объединившего в себе черты египетских богов Аписа, Осириса и греческих Зевса, Посейдона и Аида).

Основные проблемы общественной жизни, узловые вопросы этики и морали, которые решались в литературе эпохи классики, в частности в драме, перестали волновать эллинистических писателей. На смену монументальным трагедиям Эсхила и Софокла и ярким сатирическим комедиям Аристофана пришла лишенная глубокого идейного содержания комедия нравов, крупнейшим представителем которой был Менандр. В поэзии преобладающее место заняли камерные жанры - Эпиграмма, идиллия, буколика, элегия. Обычное назначение эллинистической литературы, особенно позднего периода, - развлекать читателя, заполнять его досуг. Глубокого отражения общественных противоречий

действительности того времени эллинистическая литература почти не знает. В отличие от литературы изобразительное искусство эллинизма оставило замечательные памятники, в чрезвычайно яркой форме выражающие специфические черты этой эпохи.

Собственно эллинистическим искусством называется искусство материковой Греции и прилегающих к ней островов Эгейского архипелага, Малой Азии (главным образом Пергамского царства), Родоса, Сирии (западной части государства Селевкидов) и Египта, то есть тех областей и государств эллинистического мира, в искусстве которых греческие традиции, переработанные в соответствии с новыми общественными идеями, получили преобладающее значение.

При несомненных и очень существенных чертах общности искусство каждой из этих областей отмечено также чертами своеобразия. Это своеобразие определялось особенностями экономического, политического и культурного развития каждого из государств, а также значением местной художественной традиции. Так, в эллинистической Греции сохранение общественных и художественных традиций классической эпохи определило более тесную, нежели где-либо, связь искусства с классическими образцами. В значительно меньшей степени эта связь ощущается в художественных памятниках Пергама и Родоса - здесь признаки Эллинистического искусства как нового этапа в истории искусства получили наиболее отчетливое выражение. В искусстве эллинистического Египта сильнее, чем в каком-либо из названных государств, заметны черты синкретизма (слияния) форм греческого искусства с местной художественной традицией.

Процесс образования отдельных местных художественных школ проходил при наличии теснейших культурных связей между ними, чему способствовали, например, частые переезды художников из одного государства в другое. Сходство социальных условий в сочетании с художественными

связями было причиной того, что при всей своей сложности и многогранности культура эллинистического мира отмечена чертами целостности, поскольку она отражала специфические черты определенного периода в развитии античного рабовладельческого общества.

В целом искусство эллинизма разделяется на два основных этапа. Время от конца 4 в. до начала 2 в. до н.э. составляет ранний период эллинистического искусства, когда оно переживало свой наивысший расцвет и прогрессивные художественные тенденции подучили наиболее глубокое выражение. 2 - 1 вв. до н.э., время нового кризиса рабовладельческого общества и его культуры, составляют поздний период эллинистического искусства, отмеченного уже чертами явного упадка.

Эллинистическая архитектура переживала бурный подъем в конце 4 и в 3 в. до н.э., в период возникновения целого ряда новых столиц, торговых, административных и военно-стратегических центров. В последующие века, с приближением кризиса, охватившего государства эллинистического мира, размах строительной деятельности стал падать.

Исторические условия эпохи определили основные задачи, стоявшие перед Эллинистическими зодчими. От них требовалась не только разработка новых принципов градостроительства для обеспечения нормальной деятельности большого торгового города, но и применение всех образных средств архитектуры для утверждения идеи величия и могущества эллинистического монарха.

Для эллинистического градостроительства характерно выделение административного и торгового центра города. Храм, который в классическую эпоху был главным городским сооружением, в рассматриваемый период стал только частью общего центрального ансамбля, включавшего также административные сооружения, базилику, библиотеку, гимнасий и другие постройки. Установился новый принцип архитектурного решения главной площади - агоры, - которая

окружалась крытыми портиками, придававшими ей замкнутый характер; такова была, например, агора в Приене. Иногда центральная часть города состояла из нескольких ансамблей, как, например, центр города в Милете, акрополь в Пергаме. Широко вводились в архитектурные ансамбли произведения монументальной скульптуры - колоссальные статуи и многофигурные группы. В качестве основных парадных магистралей обычно выделялись две пересекающиеся в центре города улицы. Они были значительно шире остальных и архитектурно богаче оформлены.

В эллинистическую эпоху были разработаны принципы парковой архитектуры. Великолепными, богато украшенными скульптурой парками славились Александрия и Антиохия. Создавались общественные и административные сооружения с обширным внутренним пространством, способные вместить значительное число людей, например Булевтерий в Милете. Воздвигались огромные инженерные сооружения, например знаменитый Фаросский маяк в Александрии.

Для эллинистического зодчества показательны не только увеличение размеров общественных сооружений, но и существенное изменение самого характера архитектурных решений. Так, например, в строительстве храмов наряду с периптером широкое распространение получил более пышный и торжественный диптер. Вместо строгого дорического чаще применялся ионический ордер. В связи с общими тенденциями эллинистической архитектуры и появлением новых типов сооружений характер и функции ордера во многом изменились. Если в сооружениях 5 в. до н.э. двухъярусная колоннада применялась только внутри храмовых целл, то в Эллинистической архитектуре она стала применяться значительно шире, - например, святилище Афины в Пергаме окружено двухъярусным портиком. Этот прием отвечал характерным для эллинистического зодчества стремлениям к большей пышности здания и был связан с переходом к более крупным масштабам построек. Важную роль в эллинистических сооружениях стала играть стена. В связи с этим элементы ордера начали утрачивать свое конструктивное значение и

использовались в качестве элементов архитектурного членения стены, плоскость которой разбивалась нишами, окнами и пилястрами (или полуколоннами).

Обогащение рабовладельческой верхушки, характерный для эллинистической Эпохи интерес к частной жизни имели своим следствием повышенное внимание к архитектуре частного жилища. Эллинистическая эпоха создала более сложный по архитектурному решению перистильный тип жилого дома с богатым внутренним убранством, примером чего служат дома на острове Делосе.

При всех своих достижениях эллинистическая архитектура несет на себе печать противоречий своего времени. Огромные масштабы сооружений, богатство ансамблей, усложнение и обогащение архитектурных форм, пышность и нарядность построек, более совершенная строительная техника лишь отчасти могли компенсировать утрату благородного величия и гармонии, свойственных памятникам архитектуры классической эпохи. Усилился контраст между кварталами, застроенными роскошными домами богачей, и жалкими лачугами бедноты.

Как и в классическую эпоху, скульптура в эпоху эллинизма сохраняла ведущее значение среди других видов изобразительного искусства. Ни в одном другом виде; искусства сущность и характер эллинистической эпохи не отразились так ярко и полно, как в скульптуре.

Рабовладельческая демократия полиса - основа высокого расцвета искусства классики - безвозвратно ушла в прошлое. С ней ушел из жизни и свободный гражданин полиса, активно участвовавший в управлении государством, с оружием в руках защищавший его от врагов, постоянно ощущавший свою неразрывную связь с коллективом свободных граждан.

На смену свободному эллину классической эпохи пришел подданный деспотической монархии, освобожденный от обязанности защищать свое государство во время войн и лишенный прав участия в государственном управлении.

Тесная связь человека с коллективом оказалась утраченной. В сознании людей эпохи эллинизма развиваются индивидуалистические тенденции, чувство неуверенности в себе, бессилия противостоять ходу событий. Так возникает характерное для мировоззрения Эллинистического человека сознание конфликта с окружающей его действительностью, конфликта, породившего в художественных образах элементы диссонанса, трагического надлома.

Греческая классика создала свой художественный идеал, обобщенный образ человека-гражданина, в котором неразрывно связаны черты доблести и красоты. В эллинистическом искусстве произошло как бы расщепление целостного образа человека: с одной стороны, воплощаются в преувеличенно-монументализированных формах его героические качества; с другой стороны, своеобразную противоположность им составляют образы лирически-интимного или буднично-повседневного характера. Если в искусстве 5 в. до н.э. образы богов отличались такой же естественностью и человечностью, как и образы людей, то в эллинистическом искусстве образы богов часто наделяются чертами гипертрофированной монументальности например, в распространенных в эту эпоху колоссальных статуях типа Колосса Родосского; напротив, образ человека нередко претерпевает сильное снижение, как об этом свидетельствуют некоторые натуралистические по своему характеру жанровые скульптуры александрийской школы.

Индивидуализм в эллинистическую эпоху выступает, с одной стороны, в форме самоутверждения сильной эгоистической личности, стремящейся любыми средствами возвысить себя над общественным коллективом и подчинить его своей воле. Другая форма эллинистического индивидуализма связана с сознанием человеком своего бессилия перед законами бытия. Она проявляется в отказе от борьбы, в погружении в свой внутренний мир. Обе эти формы нашли свое отражение в эллинистическом портрете, где можно выделить две основные линии: тип портрета эллинистических правителей, в котором задача художника - прославление человека сильной воли и

энергии, беспощадно сметающего на своем пути все препятствия для достижения своей эгоистической цели, и тип портрета мыслителей и поэтов, в образах которых нашло отражение сознание противоречий реальной действительности и бессилия преодолеть их.

Стоявшая перед эллинистическим художником необходимость вместо утверждения подлинно гражданственных идеалов прославлять могущество монарха, несомненно, отрицательно сказалась на этической стороне образов. В эллинистическом искусстве нередко памятники, в которых черты внешней репрезентативности преобладают над глубиной идейного содержания. Но было бы ошибкой видеть только эти негативные черты. Лучшие эллинистические художники сумели передать величие и пафос своей эпохи - эпохи внезапного расширения границ мира, открытия новых земель, возникновения и падения громадных государств, грандиозных военных столкновений, времени великих научных открытий, невиданно расширивших познания человека и его кругозор, периодов бурного подъема и жестокого кризиса. Эти черты эпохи определили титанический характер, сверхчеловеческую силу и бурную патетику образов - качества, присущие выдающимся произведениям эллинистической монументальной скульптуры. Сильные общественные противоречия Эпохи воспрепятствовали появлению художественных образов гармонического характера и не случайно пафос эллинистических образов, несущих на себе отпечаток неразрешимых конфликтов, нередко приобретает трагический характер. Отсюда специфические черты образного строя эллинистических художественных произведений: в противовес спокойной волевой сосредоточенности, внутренней цельности образов высокой классики им присуще огромное эмоциональное напряжение, сильный драматизм, бурная динамика.

Прогрессивной чертой искусства эллинизма было более широкое, нежели в классике, отражение различных сторон действительности, выразившееся в появлении новой тематики,

что в свою очередь повлекло за собой расширение и развитие системы художественных жанров.

Среди отдельных жанров скульптуры наибольшее развитие в эллинистическом искусстве получила монументальная пластика, бывшая необходимым элементом архитектурных ансамблей и ярко воплотившая важнейшие черты эпохи. Кроме колоссальных статуй для монументальной скульптуры эллинизма характерны многофигурные группы и огромные рельефные композиции (оба эти вида скульптуры наиболее широко были применены в ансамбле пергамского акрополя). Наряду с мифологической тематикой в эллинистической монументальной пластике встречается и историческая тематика (например, эпизоды битвы пергамцев с галлами в групповых композициях того же пергамского акрополя).

Второе по значению место среди скульптурных жанров в эпоху эллинизма занимал портрет. Греческая классика не знала столь развитого портрета; первые попытки внести в портрет элементы душевного переживания, при том еще в очень общей форме, были сделаны только Лисиппом. Эллинистические портреты, сохраняя свойственный греческим художникам принцип типизации, несравненно более индивидуализированно передают не только черты внешнего облика, но и различные оттенки душевного переживания модели. Если мастера классического времени в портретах представителей одной и той же общественной группы подчеркивали прежде всего черты общности (так возникли типы портретов стратегов, философов, поэтов), то эллинистические мастера, в сходных случаях сохраняя типические основы образа, выявляют характерные особенности данного конкретного человека.

В искусстве эллинизма впервые получила широкое развитие скульптура жанрового характера; однако такого рода произведения уступали по своей идейно-художественной значительности произведениям мифологической тематики: в эпоху Эллинизма еще не могла быть осознана подлинная значительность образов и явлений повседневного бытия и

красоты труда, в силу чего относящиеся к этому времени произведения бытового жанра нередко страдают поверхностностью, мелочностью, чисто внешней занимательностью; в них сильнее, чем в любом другом жанре, проявились натуралистические тенденции. Сходные черты проявились и в так называемом живописном рельефе, в котором бытовые сцены изображались на фоне пейзажа (пейзаж впервые начал изображаться в скульптуре именно в эпоху эллинизма). Новым видом пластики явилась садовая декоративная скульптура, широко применявшаяся при украшении парков. Эллинистическая мелкая пластика продолжала достижения классической эпохи в этом виде скульптуры, расширяя его тематику и развиваясь по линии усиления жизненной характерности образов.

Эллинистические мастера значительно обогатили арсенал художественных средств скульптуры. Они открыли новые возможности более конкретной передачи натуры, нашли приемы для показа различных эмоций, для передачи движения в его сложных и разнообразных формах, разработали новые композиционные принципы в построении многофигурных групп и рельефов, продолжили поиски трехмерности скульптуры и построения скульптурного памятника с учетом множественности точек зрения.

Насколько можно судить по данным источников, значение живописи в эпоху эллинизма было очень велико. К сожалению, памятники ее в большинстве своем погибли; представление о них дают дошедшие до нас благодаря своей прочности мозаики, а также копии римского времени в помпейских домах. Судя по копиям и по сохранившимся описаниям картин, характер образов в эллинистической живописи был сходен с образами скульптуры. Подобно скульптуре, живопись обогатилась новыми жанрами, в том числе бытовым жанром и пейзажем.

В эллинистической живописи совершился отход от композиционных приемов, напоминающих приемы скульптурного рельефа, к более жизненной и более

убедительной передаче натуры, к показу реальной среды, в которой происходит действие. Появляются попытки перспективного построения предметов и пространства, обогащается и усложняется цветовое решение.

Условия эллинистической эпохи в большой мере способствовали расцвету прикладного искусства. Возникшие перед мастерами того времени задачи художественного убранства дворцов и богатых домов, характерное для эпохи стремление к украшению быта были причиной создания большого числа произведений прикладного искусства, от которых до нас дошли главным образом памятники торевтики и глиптики. Благородство и красота этих произведений, совершенство их технического выполнения заставляют отнести их к числу замечательных памятников эллинистического искусства.

Выдающиеся достижения эллинистического искусства возникали в борьбе прогрессивных художественных направлений с антиреалистическими течениями. Эти тенденции проявлялись в различных формах - во внешней репрезентативности и театральности образов, в преобладании в них элементов условной идеализации, в чертах натурализма, наконец, в рабской приверженности к омертвевшим канонам и в условной стилизации. Сравнительно слабо выраженные в ранний период Эллинизма, эти негативные черты стали преобладающими в его поздний период, в обстановке идейного оскудения искусства.

В эпоху эллинизма материковая Греция утратила свою ведущую политическую и экономическую роль, уступив ее более сильным державам эллинистического мира. Собственно Греция, входившая в это время в состав Македонского царства, переживала глубокий политический, социальный и экономический кризис. Кризис этот проявлялся в частых восстаниях рабов, государственных переворотах, столкновениях различных политических союзов. Территория Греции стала ареной опустошительных войн, ослаблявших и

без того подорванные силы старых греческих полисов и уничтожавших огромные культурные ценности. Должно быть отмечено, что именно Афины, более чем какой-либо другой греческий полис сохранившие демократические традиции, возглавляли борьбу других городов против македонского ига. Но уже в середине 2 в. до н.э., раздираемые политическими и социальными противоречиями, Греция и Македония, несмотря на попытки упорного сопротивления, сделались добычей более могущественного рабовладельческого государства - республиканского Рима.

Тем не менее культурное значение материковой Греции и прилежащих к ней островов в течение всего эллинистического периода и далее - в период Римского владычества - было очень велико. Столица Аттики - Афины - осталась одним из важнейших культурных центров эллинистического мира, городом всеобщего почитания, «Элладой Эллады», как говорили в то время. Греческие, а главным образом аттические мастера работали не только у себя на родине - они приглашались в другие страны эллинистического, а затем и римского мира.

Больше всего пострадала от экономического и политического упадка Греции архитектура: в эпоху эллинизма центры нового строительства передвинулись на Восток. Эллинистическое зодчество не оставило в Афинах памятников, которые можно было бы по их художественному значению сопоставить с памятниками классической архитектуры. Сама Аттика не имела материальных возможностей для большого строительства, и большинство сооружений было воздвигнуто на средства покровительствовавших Афинам правителей других государств - главным образом Пергама и государства Селевкидов.

Самым крупным сооружением эллинистических Афин является храм Зевса Олимпийского (так называемый Олимпейон). Строительство храма затянулось на несколько сот лет. Начатый еще в 6 в. до н.э., храм строился главным образом в 174 - 163 гг. до н.э. и был закончен только при

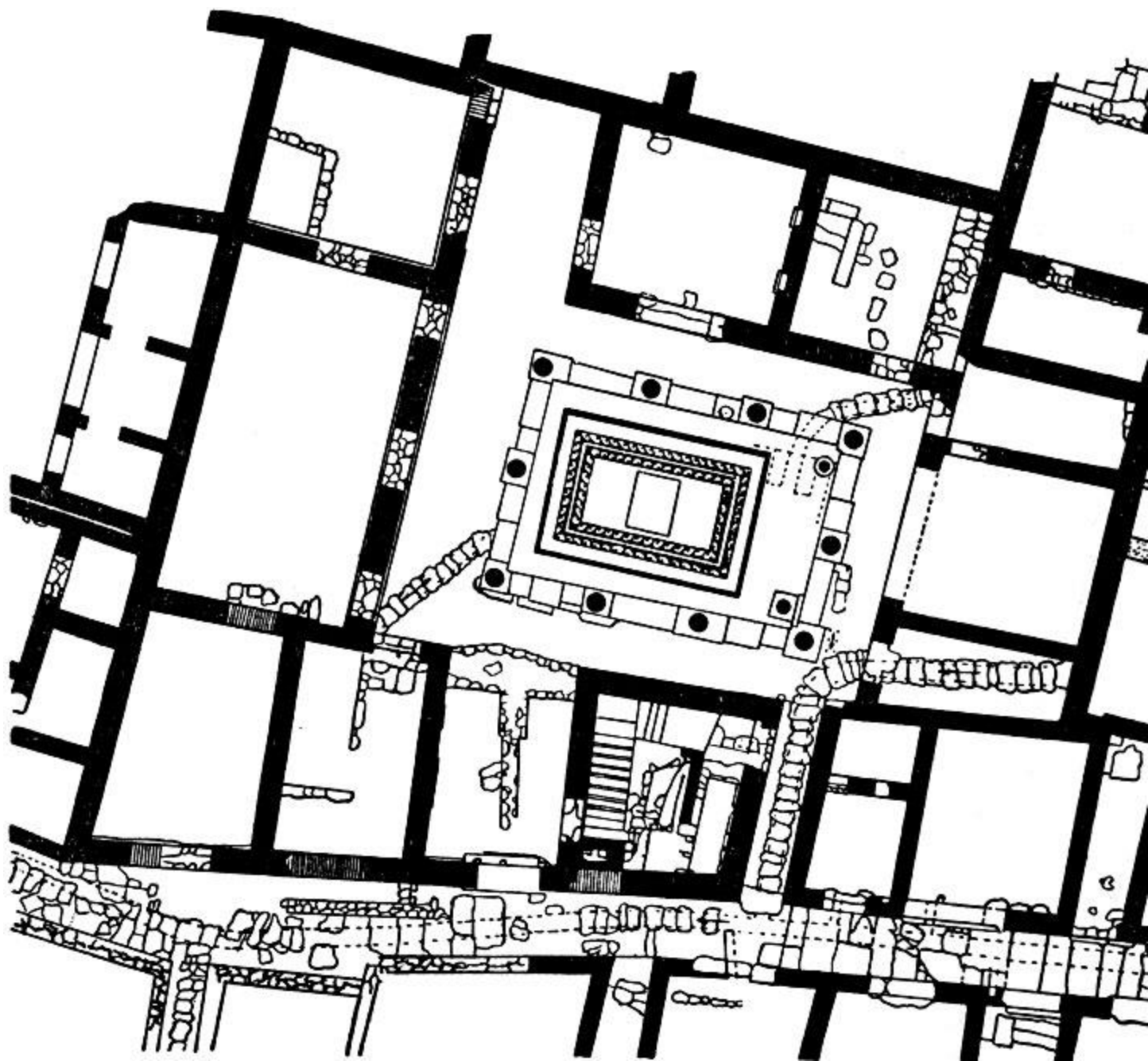
римском императоре Адриане во 2 в. н.э. Храм Зевса Олимпийского, принадлежавший к числу самых крупных храмов античного мира, представлял собой диптер размером 41 X ок. 108 м; 20 колонн располагалось по его продольным сторонам, 8 колонн по фасадам. Впервые в греческой архитектуре коринфский ордер, наиболее богатый и нарядный из греческих ордеров, использовавшийся прежде только во внутренних помещениях, был применен в наружной колоннаде. Сохранившиеся от храма до нашего времени 15 гигантских колонн, выполненные из пентелийского мрамора, свидетельствуют о размахе и великолепии этого сооружения, не отличавшегося, однако, чрезмерной пышностью, свойственной обычно эллинистическим постройкам; строители храма в немалой степени еще опирались на традиции классического зодчества.



224. Храм Зевса Олимпийского в Афинах (Олимпейон). Заложен в 6 в. до н. э.; основное строительство — 174—163 гг. до н. э.; закончен во 2 в. н. э.

Другая известная афинская постройка эллинистического времени - Башня ветров, сооруженная в середине 1 в. до н.э., представляет собой небольшую восьмигранную башню высотой 12,1 м, поставленную на трехступенчатое основание. Снаружи на башне были помещены солнечные часы, внутри - механизм для водяных часов - клепсидры. Перед дверьми, ведущими в башню с двух сторон, прежде находились коринфские портики. Башня украшена рельефным фризом с аллегорическими изображениями летящих ветров; распластанные по стене рельефные фигуры нарушают тектоническую логику архитектурных форм, так как они пересекают линию архитрава. Подобный прием свидетельствует уже об известной утрате понимания логики архитектурной композиции.

Своеобразным сооружением был так называемый Арсинойон на острове Самофраке - храм, выстроенный в 281 г. до н.э. Арсинойей, дочерью египетского царя Птолемея Сотера, и посвященный «великим богам». Храм представлял собой цилиндрическое в плане сооружение диаметром в 19 м. Наружная стена храма членилась на два яруса; нижний ярус был глухим, выложенным из квадров мрамора, второй ярус состоял из 44 столбов, поддерживавших антаблемент и коническую кровлю; промежутки между столбами были заложены мраморными плитами. Это же членение на два яруса сохранялось внутри здания. Арсинойон - один из ранних образцов центрического сооружения с обширным внутренним пространством; новой чертой его архитектуры является также принцип поэтажного членения, примененный внутри и снаружи здания.



План дома на острове Делосе.

Представление об эллинистической архитектуре жилого дома дают постройки на острове Делосе . Делосские жилые дома принадлежали к перистильным сооружениям; ядром дома был перистиль - окруженный колоннадой внутренний дворик, вокруг которого располагались помещения, освещавшиеся через двери, выходившие в перистиль. Расположение этих

помещений не отличалось симметрией и носило свободный характер. Посреди перистилия помещался бассейн с цистерной, куда стекала с крыш дождевая вода. Перистильные дома Делоса - Дом на холме, Дом Диониса - были двухэтажными, в соответствии с этим колоннады перистилия были двухъярусными. Дома строились из камня и оштукатуривались снаружи и изнутри, пол был земляной или выкладывался из каменных плит; в богатых домах полы отдельных помещений украшались мозаикой. Стены внутренних помещений декорировались лепкой и цветной штукатуркой, с помощью которых имитировалась кладка из цветных мраморов. В богатых домах применялся настоящий мрамор: из него выполнялись колонны перистилия, а также полы. Перистиль украшался цветами, декоративными растениями, статуэтками. Таким образом, мастера эллинистической архитектуры развивали выработанный веками в условиях средиземноморского климата тип дома с жилыми помещениями, располагавшимися вокруг двора, придавая ему большую цельность и изящество.

Первые по времени произведения скульптуры, выполненные в формах эллинистического искусства, были созданы мастерами материковой Греции и прилежащих к ней островов Эгейского архипелага. Это явление вполне закономерно: истоки эллинистического искусства восходят к греческому искусству 4 в. до н.э.; кроме того, в Греции несравненно сильнее, нежели в других областях эллинистического мира, была развита реалистическая традиция, способствовавшая быстрому формированию новых художественных принципов. Вместе с тем, в силу сохранения в Греции полисного устройства, политический строй и характер социальных отношений Здесь в значительной мере отличались от политического строя и социальных отношений в деспотических монархиях типа государства Селевкидов или птолемеевского Египта. Правда, независимость греческих городов была иллюзорной, но в них еще сохранился свободлюбивый дух граждан и демократические традиции древних полисов и, следовательно, имелась почва для сохранения художественных традиций классической эпохи. Поэтому в

памятниках греческого искусства эпохи Эллинизма собственно эллинистические черты, выраженные достаточно отчетливо, не получили, однако, такого заостренного выражения, как, например, в искусстве Пергама, и вместе с тем в них явственно ощутимы черты, восходящие к искусству классики. В период раннего эллинизма классические традиции не были мертвой догмой - они обладали еще животворной силой. После римского завоевания, когда Греция оказалась на положении римской провинции, когда возможности для прогрессивного развития эллинистического искусства были исчерпаны, а классические традиции переродились в условные каноны, греческое искусство переживало глубокий упадок.



225. Ника Самофракийская. Мрамор. Конец 4 в. до н. э. Париж. Лувр.

Одним из лучших произведений ранней эллинистической пластики является Знаменитая статуя Ники Самофракийской. Статуя эта была поставлена на острове Самофраке в память победы, одержанной в 306 г. до н.э. Деметрием Полиоркетом над флотом египетского правителя Птолемея. К сожалению, скульптура дошла до нас сильно поврежденной - без головы и рук. Статуя была поставлена на высокой отвесной скале, на пьедестале в виде передней части боевого корабля; Ника, как об этом свидетельствуют ее воспроизведения на монетах, была изображена трубящей в боевую трубу.

Греческие мастера многократно изображали богиню победы в монументальной скульптуре, однако никогда еще они не достигали "такого эмоционального подъема, никогда не выражали с такой яркостью чувства победы, как в самофракийской статуе. Мощная фигура богини с распростертыми крыльями, противостоящая бурным порывам встречного ветра, ее уверенный шаг, каждое движение тела, каждая складка трепещущей от ветра ткани - все в этом образе полно ликующего чувства победы. Это победное чувство дано без какой бы то ни было выпренности и риторики - образ Ники поражает прежде всего своей огромной жизненностью.

Ника Самофракийская дает пример нового пластического решения, характеризующегося более сложным пониманием движения и более дифференцированной трактовкой пластических форм. Общее движение фигуры Ники носит сложный винтообразный характер, скульптура имеет большую «глубину», достигаемую не только за счет откинутых назад крыльев, но и сильным шагом Ники и общей устремленностью ее фигуры вперед; более подробно, нежели в классической скульптуре, трактована пластическая форма (например, с изумительной тонкостью обрисованы мышцы тела, проступающие сквозь ткань прозрачного хитона).

Чрезвычайно важной чертой пластического языка статуи является повышенное внимание, уделяемое художником светотени. Светотень призвана усиливать живописность формы и способствовать эмоциональной выразительности образа. Не случайно одежда играет такую большую роль в образно-пластической характеристике: без многочисленных то развевающихся, то облегающих тело и образующих богатейшую живописную игру складок одеяния передача эмоционального порыва Ники была бы менее впечатляющей.

И в трактовке образа и в самой постановке монументальной статуи автор Ники выступает как продолжатель достижений Скопаса и Лисиппа, но вместе с тем в самофракийской Победе отчетливо проявляются черты эллинистической Эпохи. Искусство 4 в. до н.э. знало высокопатетические образы, однако даже самые драматические образы Скопаса сохраняли, так сказать, человеческий масштаб, в них не было преувеличения, тогда как в Самофракийской Нике проявляются черты особой грандиозности, титанизма образа. И в классическом искусстве встречались большие статуи, рассчитанные на восприятие с далеких точек зрения (например, статуя Афины Промехос на Афинском акрополе); в 4 в. до н.э. Лисипп развивал трехмерную трактовку пластического образа, наметив тем самым возможность связи его с окружением, однако только в Нике Самофракийской эти качества получили свое полное выражение. Статуя Ники не только требовала обхода с различных сторон, но и находилась в неразрывной связи с окружавшим ее ландшафтом; постановка фигуры и трактовка одежды таковы, что кажется, будто Ника встречает напор реального ветра, который раскрывает ее крылья и развевает одежду.

Особо следует отметить одну черту в образном воплощении Ники Самофракийской, выделяющую это произведение среди других памятников эллинистической скульптуры; если патетические образы эллинистического искусства носят обычно трагический характер, то воплощенное в самофракийской Победе чувство ликующей радости,

оптимистическое звучание образа приближают это произведение к памятникам греческой классики.

Другим характерным памятником раннеэллинистического искусства является так называемый саркофаг Александра - найденный в Сидоне мраморный саркофаг местного правителя с рельефами работы греческих мастеров. Длина саркофага 2,30 м, на двух сторонах его - продольной и поперечной - изображены сцены битвы между греками и персами, на двух других сторонах - сцены охоты на львов с участием греков и персов. Наибольший интерес представляет изображение битвы на продольной стороне.

В композиции батальной сцены и в трактовке образов мастера саркофага исходили из достижений рельефной пластики классической эпохи; образцом для них служил, в частности, фриз Галикарнасского мавзолея, изображающий сцены битвы греков с амазонками. Вместе с тем мастера сидонского саркофага сумели внести в свое произведение и новые черты. Обращает на себя внимание прежде всего иная обрисовка образов, иной характер композиционного и пластического решения. В галикарнасском фризе фигуры отделялись друг от друга просторными интервалами, чем достигалась ясная обозримость, равномерность распределения фигур, подчеркивавшая, несмотря на драматизм и динамику образов, общее архитектурное равновесие композиции фриза. В рельефах сидонского саркофага расположение фигур более сложное: фигуры греков и персов, переданные в моменты смертельных схваток, переплетаются, объединяясь в сложные группы. В галикарнасском фризе тела выступали только наполовину из плоскости фона, движение происходило как бы в одной плоскости; в саркофаге Александра фигуры, выполненные в высоком рельефе, почти отделились от плоскости фона, а в отдельных случаях располагаются одна перед другой, образуя очень сложные пластические и композиционные мотивы и усиливая тем самым общее впечатление напряженной борьбы. Характерный для искусства классики принцип архитектурной ясности здесь сменился типичным для искусства эллинизма принципом общего

живописного целого, причем живописность рельефа усиливается его богатой раскраской.

В типах сражающихся и охотящихся воинов, особенно греков, можно уловить некоторые черты близости к образам классического искусства, однако и в трактовке образов проявляются признаки, характерные для искусства эллинистической эпохи. Обращает на себя внимание повышенный интерес к достоверной передаче внешнего облика воинов, выражения лиц, движений, жестов, одежды, вооружения (предметы вооружения были выполнены из металла и ныне утрачены). Этнический тип персов здесь мало отличается от греческого типа, но персидский военный костюм - рубаха, длинные штаны, особый капюшон, закрывающий голову и нижнюю часть лица, воспроизведены с чрезвычайной тщательностью.

Пафос борьбы передан не только бурным движением фигур - немалую роль играет и эмоциональная выразительность лиц. Особенно характерны в этом отношении взгляды воинов - то грозные и гневные, то исполненные страдания (глаза выполнены средствами живописи). Великолепно сохранившаяся раскраска рельефа дает представление о том, как греки раскрашивали скульптуру. Введение в рельеф цвета в известной мере способствует предметной конкретизации формы, однако греческие мастера избегали иллюзионистических эффектов. Раскраска не ставит своей задачей имитировать натуру; ее главная роль - усиление эмоционального Эффекта и декоративного звучания рельефа. В соответствии с этим обнаженные части тел оставлены без тонировки, так же как и лица, - раскрашены только волосы и глаза; ткани одежды даны в мягких синих, фиолетовых, пурпурных и желтых оттенках. При всей необычности для нас применения цвета в скульптуре нельзя не признать, что в саркофаге Александра полихромия использована с высоким художественным мастерством.

Наряду с идущей от Скопаса и Лисиппа героической линией в эллинистической скульптуре Греции важное место занимало направление, восходящее к творчеству Праксителя.



227 б. Девушка из Анцио. Голова. Мрамор. Середина 3 в. до н. э.
Рим. Музей Терм.

Близка к этому направлению статуя так называемой «Девушки из Анцио» - мраморный греческий оригинал, хранящийся в римском Музее Терм. Девушка изображена во время жертвоприношения; она несет в руках дощечку с лавровой веткой, свитком и оливковым венком; тонкий хитон, обнажая ее плечо и облекая фигуру, передает движение тела. Более подробное, нежели в классическом искусстве, изображение аксессуаров, так же как очень свободная, без подчеркнуто красивых складок, передача костюма, не приводя в данном случае к жанровому измельчанию образа, способствует его жизненной конкретизации. В образе девушки нас привлекают органическое соединение большой лирической глубины и одухотворенности с ощущением внутренней значительности, сочетание изумительной по своей мягкости пластической моделировки со свободным, энергичным движением фигуры, глубокая содержательность отдельных мотивов движения (например, в наклоне ее красивой головы одновременно ощущаются нежность и сила), безупречная ясность и мягкость пластической формы. Оригинальная красота типа, глубокая жизненность образа, богатство пластической и светотеневой нюансировки, наконец общее чувство удивительной чистоты и свежести - таковы отличительные особенности этого произведения. Все эти черты очень близки к принципам классического греческого искусства; в данном случае они свидетельствуют о том, что в эпоху раннего эллинизма классические традиции были еще для художников живым творческим источником.



227 а. Голова девушки с острова Хиоса. Мрамор. Конец 4 в. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

Одним из лучших произведений того же направления в раннеэллинистическом искусстве является также дошедшая до нас в греческом оригинале мраморная голова девушки, найденная на острове Хиосе (Бостонский музей). Тончайший лиризм образа, его поэтическое содержание находят свое выражение не только в самом типе юного, еще как бы не окончательно сформировавшегося лица, в необычайном по своей мягкости выражении внутреннего чувства, но и в самой обработке материала. Скульптором выбран особенно прозрачный сорт мрамора; пластическая обработка его проведена с изумительной мягкостью - здесь нет ни одной линии, ни одного резкого выступа или впадины, формы неуловимо переходят одна в другую, контур лица кажется тающим - найдены такие светотеневые нюансы, что кажется, будто лицо окутано дымкой. Это замечательное произведение завершает поиски утонченного одухотворенного образа, которые были начаты Праксителем в его «Гермесе с Дионисом» и других скульптурах.

К раннеэллинистическому времени относится найденная на дне моря близ острова Эвбеи бронзовая статуя мальчика, скачущего на лошади. Эта скульптура поражает небывалой свежестью художественного восприятия. Характерная внешность мальчика (классическое искусство не знало столь выразительного изображения детских возрастных особенностей), его естественная и свободная посадка, сильный порыв, увлекающий его вперед, - все передано без малейшей условности и идеализации. Общее пластическое решение, так же как и обработка бронзы отличается высоким совершенством.



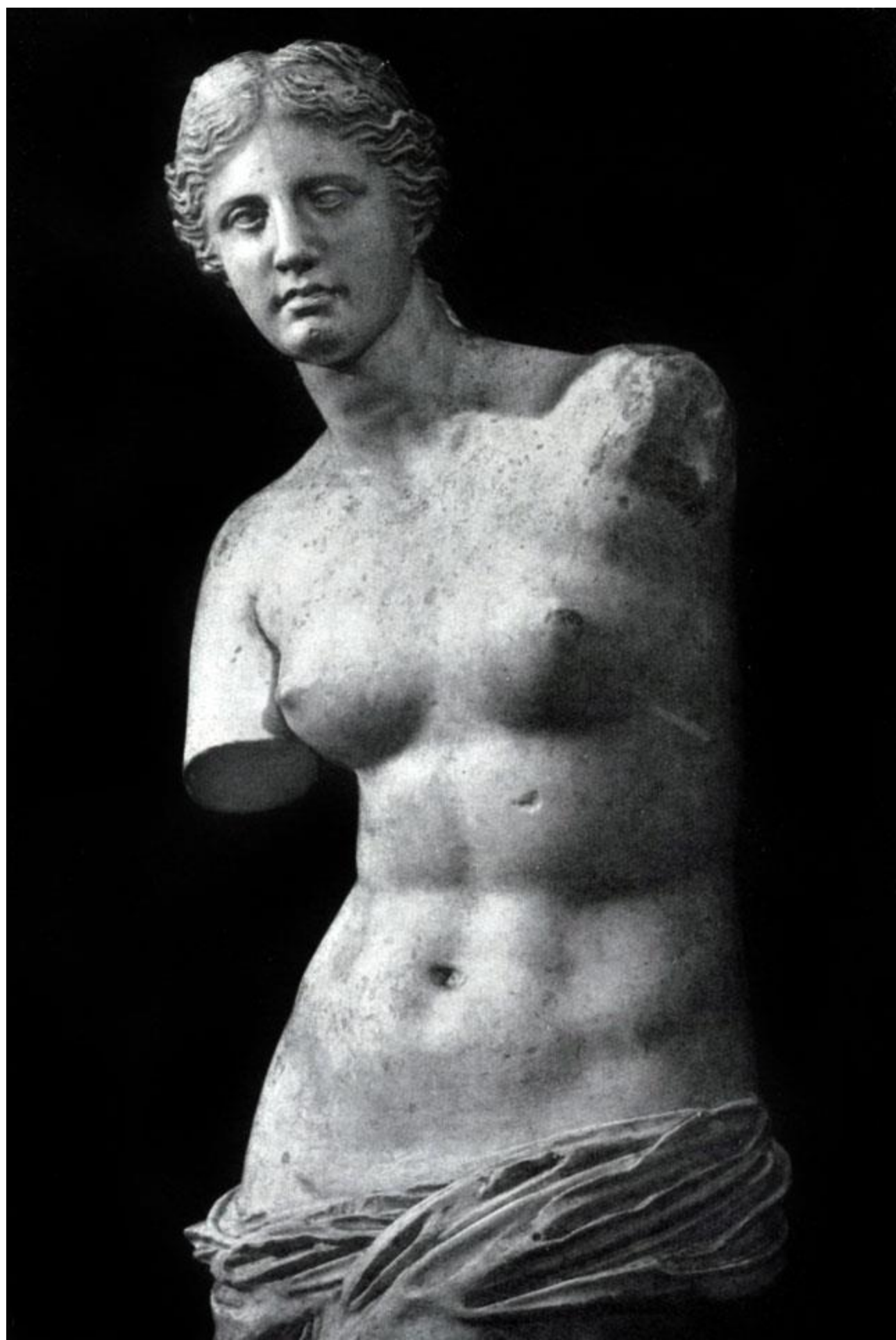
237 а. Мальчик на лошади. Фрагмент бронзовой статуи, найденной в море у мыса Артемисион. Конец 2 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Прославленная статуя Праксителя «Афродита Книдская» явилась образцом для многочисленных изображений богини в эллинистическое время; во многом исходит от Праксителя, например, автор известной статуи Афродиты Медичи. Богиня изображена в тот момент, когда она выходит из воды, как об этом свидетельствует дельфин у ее ног. Однако в сравнении со статуей Праксителя образу Афродиты Медичи свойственен

оттенок поверхностности. Большое мастерство скульптора, сумевшего создать красивую по пропорциям фигуру, выразительный силуэт, хорошо воспринимаемый с различных сторон, передать «влажный» взгляд богини, не в силах все же восполнить главного недостатка - известной холодности образа, утраты глубокого жизненного чувства, свойственного памятникам классической эпохи и рассмотренным выше произведениям раннеэллинистической скульптуры.



*230. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. Мрамор. 3—2
вв. до н. э. Париж. Лувр.*



231. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. Фрагмент.

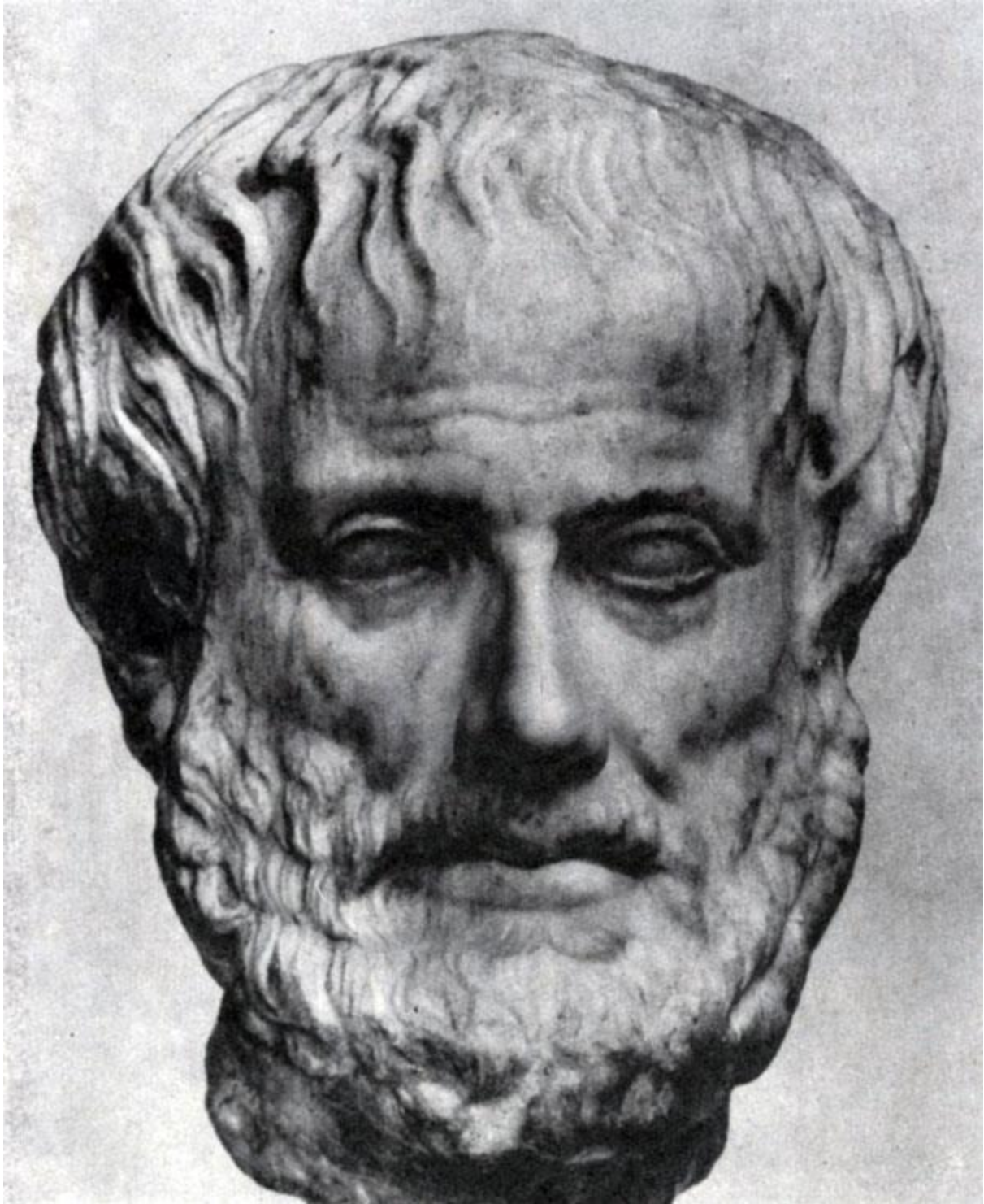
Более важное место в истории античного искусства занимает статуя Афродиты Милосской (найденная на острове Мелосе). Как свидетельствует надпись, автором этого произведения был скульптор Александр (или Агесандр - несколько отсутствующих букв не позволяют окончательно установить его имя). Статуя дошла до нас без обеих рук, и пока что не найдено ее убедительной реконструкции. Неизвестно также время ее исполнения - предположительно считается, что статуя относится к 3 - 2 вв. до н.э.

Трудности датировки во многом объясняются необычностью образа Афродиты Милосской для эллинистической эпохи: ни одно произведение эллинистического искусства не несет в себе так много черт классического искусства, и притом не поздней, а высокой классики. Возвышенная красота этого образа, как и самый тип богини, необычны для эллинистического времени - при всей женственности красота богини отличается какой-то особой мощью. В отдельных приемах, например в строгой трактовке волнистых прядей волос, улавливаются отзвуки художественной манеры скульпторов 5 в.; однако в применении к Афродите Милосской менее всего речь может идти о прямом подражании классическим образцам: образные и художественные принципы классического искусства получают новое истолкование на основе лучших достижений эллинизма. Афродита изображена полуобнаженной - ноги ее задрапированы живописными складками одеяния. Благодаря этому мотиву нижняя часть фигуры оказывается более массивной и общее композиционное решение приобретает характер особой монументальности. В то же время сильный контраст обнаженного тела и одежды открывает возможность особенно богатого пластического решения, этому же соответствует постановка фигуры с применением винтообразного поворота и легкого наклона. В зависимости от аспекта зрения фигура богини кажется то гибкой и подвижной, то полной величавого покоя. При всей идеальности форм тело

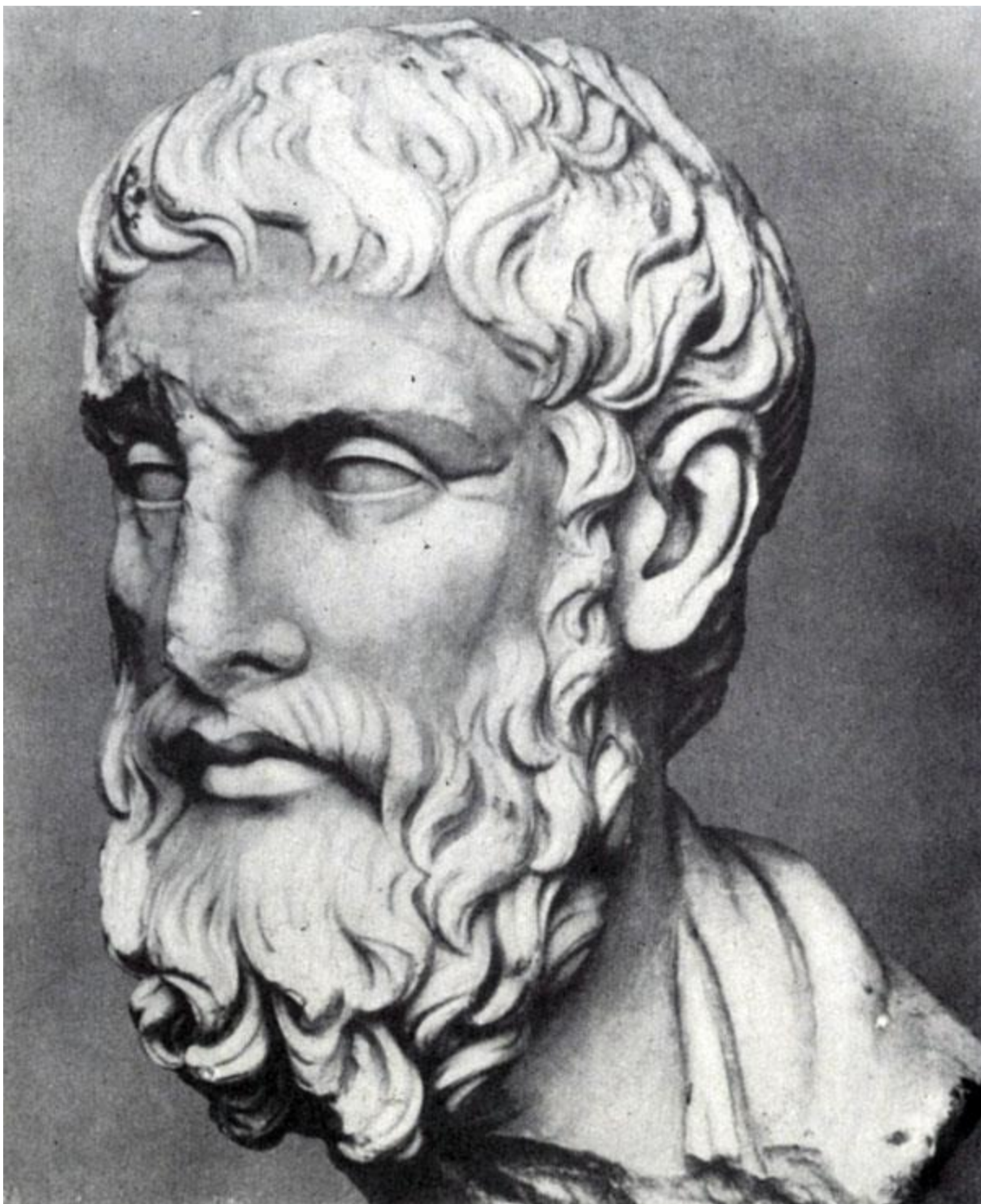
богини поражает своей изумительной жизненностью: за обобщенными массами и контурами скрывается необычайно тонко прочувствованная мускулатура тела; этому же в немалой степени содействует необычайная свежесть фактуры, достигнутая при обработке мрамора. Наконец, главная черта, представляющая особую привлекательность этого произведения, - это этическая высота образа. В эллинистическую эпоху, когда в многочисленных изображениях Афродиты подчеркивалось прежде всего чувственное начало, автор Афродиты Милосской сумел подняться до осознания идеала высокой классики, когда красота образа была неотделима от его высокой нравственной силы.

В области скульптурного портрета эллинистическое искусство по сравнению с классикой делает важный шаг вперед. Характерное для эллинизма ослабление идеальной обобщенности образа, повышенный интерес к правдивой передаче натуры, обращение к внутреннему миру человека предопределили новые принципы портретного искусства.

Относящиеся к началу эллинистической эпохи изображения великого мыслителя античного мира Аристотеля, решенные в установившихся в греческом искусстве приемах портретов философов, по сравнению с портретами 4 в. до н.э. отличаются не только более детальной передачей характерных особенностей внешнего облика модели, но и стремлением к воплощению ее духовного облика. В портрете Аристотеля из римского Национального музея внутренняя характеристика образа дана еще обобщенно, без детализации; пластическое воплощение отличается строгостью, композиция фронтальная, построение лица подчеркнуто конструктивно. Новым в этом портрете является повышенное внутреннее напряжение образа, содействующее передаче духовной мощи великого мыслителя. Сходными особенностями отличается также относящийся к началу 3 в. до н.э. портрет Эпикура.

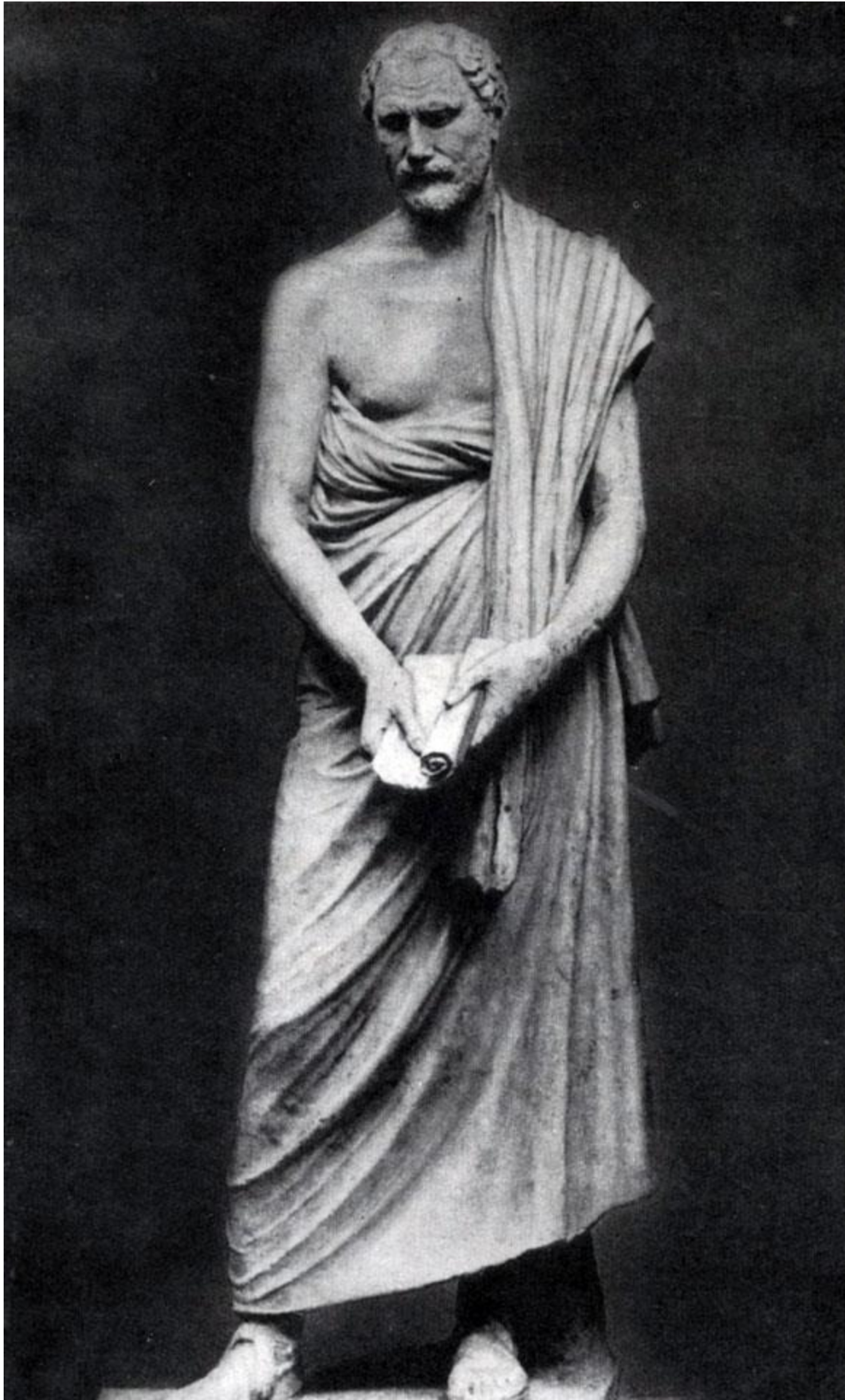


226 а. Портрет Аристотеля. Конец 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Вена. Музей.



226 6. Портрет Эпикура. 3 в. до н. э. Вероятно, римская копия с утраченного прижизненного портрета. Мрамор. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

Следующий шаг вперед представляют собой портреты известного драматурга конца 4 - начала 3 в. до н.э. Менандра, в том числе превосходный портрет его, хранящийся в ленинградском Эрмитаже. В этом портрете меньше связанности с каноническими принципами, более индивидуально переданы черты тонкого нервного лица Менандра, детальнее раскрывается его внутренний облик - черты раздумья, грусти, усталости; однако эти качества образа выражены приглушенно, они еще не составляют предмета основного внимания художника. Композиционное построение стало свободнее, голова дана в легком повороте и наклоне, чем усиливается впечатление естественности; большей мягкостью отличается пластическая моделировка.



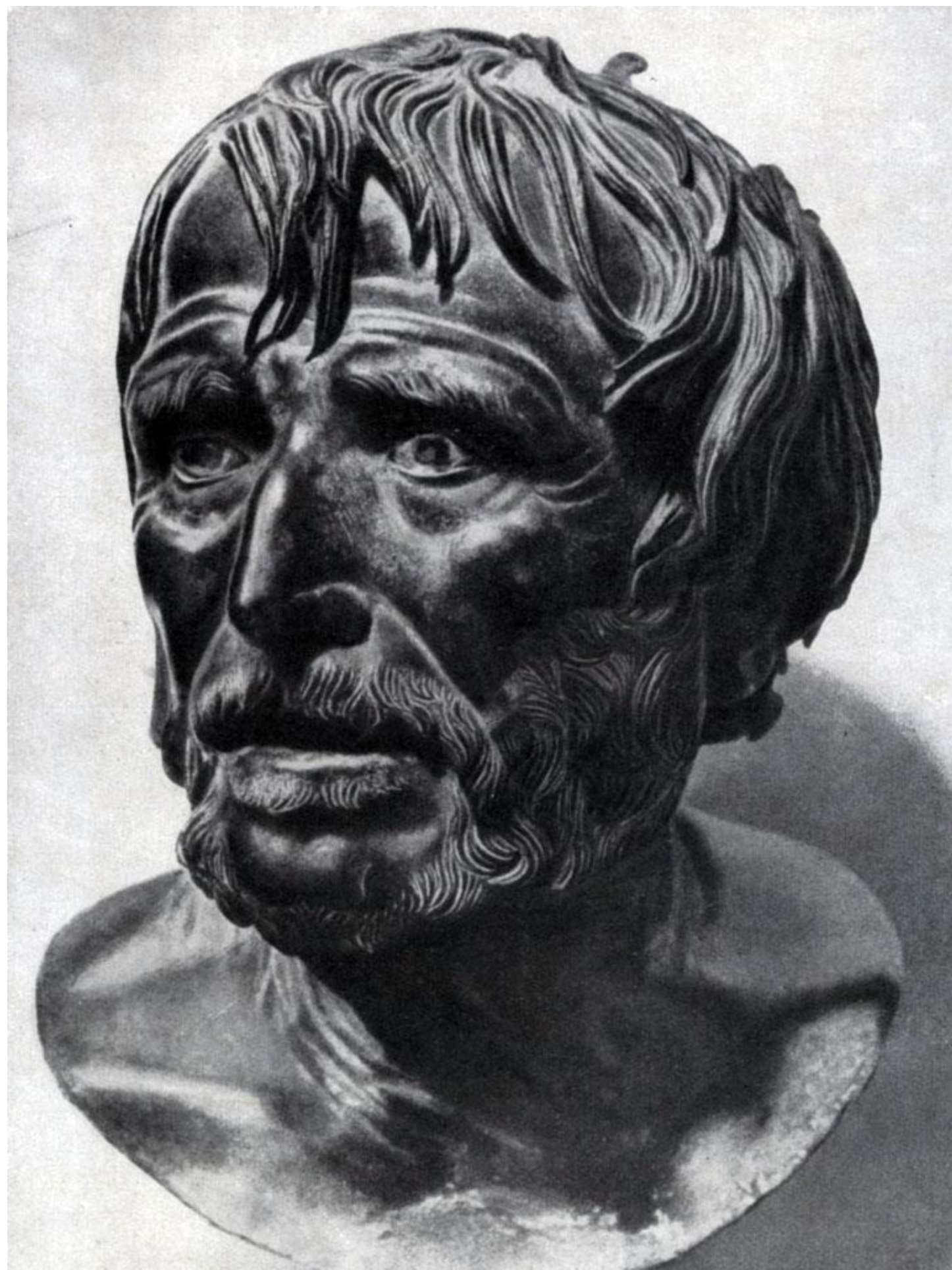
*229. Поливект. Статуя Демосфена. Около 280 г. до н. э.
Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим.
Ватикан.*

Пример зрелого эллинистического портрета дает сохранившаяся в римской копии портретная статуя афинского оратора Демосфена работы скульптора Поливекта. Статуя выполнена в 280 - 279 гг. до н.э., то есть более чем сорок лет спустя после смерти Демосфена. Казалось бы, тем больше оснований было для создания идеально-обобщенной статуи оратора в духе установившихся традиций. Однако Поливект отказался от какой бы то ни было идеализации в передаче индивидуальных черт лица Демосфена, трактуя их с ярко выраженным портретным сходством, что свидетельствует о тщательном изучении прижизненных изображений оратора. Конкретизация образа не помешала скульптору создать образ чрезвычайно широкого охвата и большой идейной глубины.

При работе над портретом Демосфена Поливект руководился стремлением воссоздать трагический образ афинского патриота, который безуспешно пытался объединить своих сограждан в борьбе против Македонии, готовившейся к захвату Аттики. Погруженный в себя оратор стоит склонив голову, согнув плечи, сжав опущенные руки. Изборожденный морщинами лоб, запавшие глаза, впалые щеки, слабое худое тело, одежда - плащ, небрежно скомканный и переброшенный через плечо, превращенный у пояса в беспорядочно смятый комок, выразительный жест - весь облик Демосфена выражает сознание бессилия, горечь и разочарование, чувство трагической безысходности. Это образ человека, исчерпавшего все свои силы в бесплодной борьбе.

Важное значение портрета Демосфена состоит в том, что в этом произведении (в отличие от портрета Менандра, в котором передавалось только общее душевное состояние) осуществлен переход к изображению конкретного переживания героя. Портрет Демосфена - это не только изображение отдельной индивидуальности, он содержит в себе

глубокую историческую оценку одного из выдающихся деятелей эпохи.



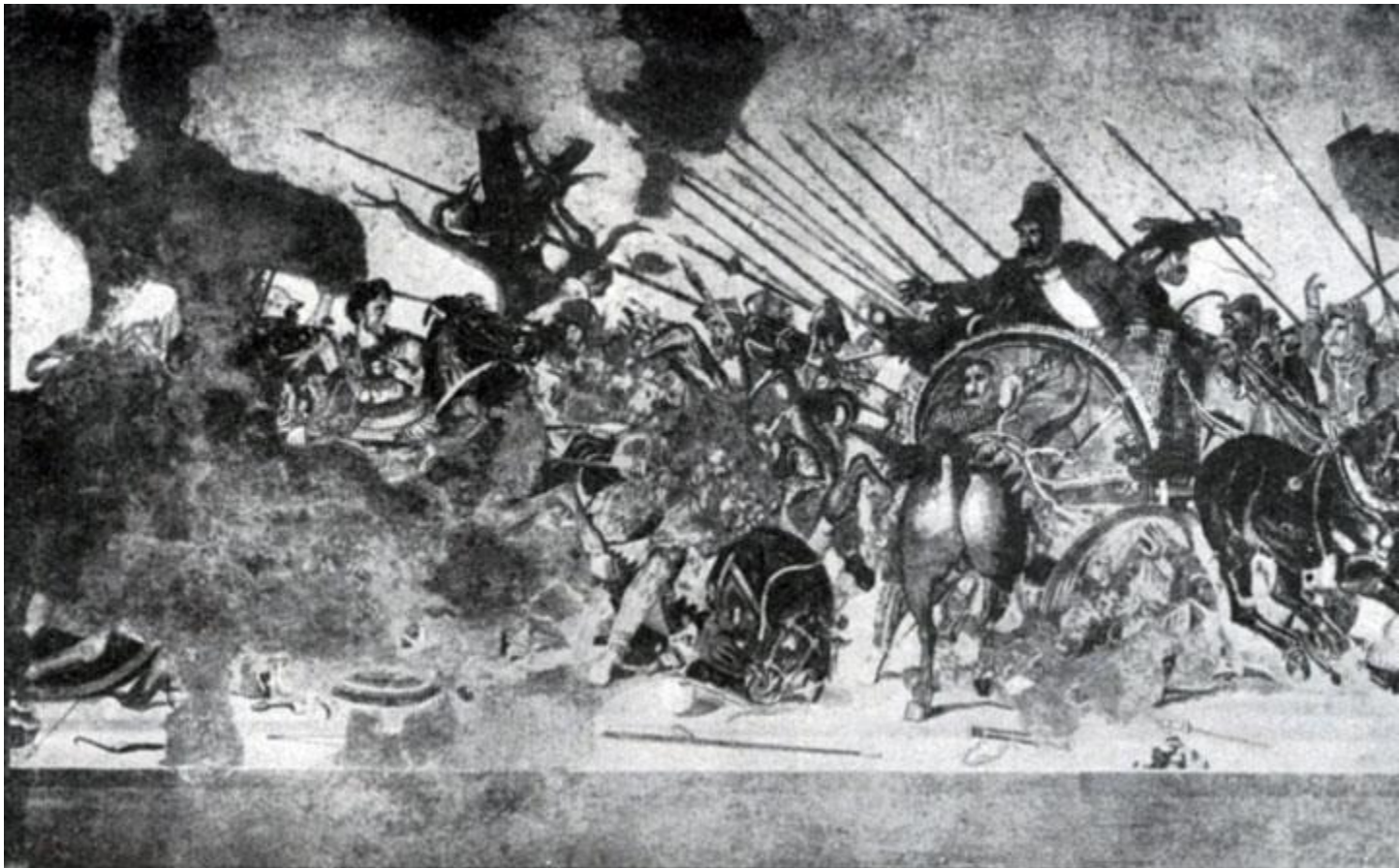
228. Портрет философа (так называемый Сенека). Бронза. 3—2 вв. до н. э. Неаполь. Национальный музей.

Реалистическую линию раннеэллинистического портрета завершает бронзовый бюст неизвестного философа (или поэта) в Неаполитанском музее. С первого взгляда портрет поражает необычайной остротой в передаче внешнего облика старого философа: подчеркнуты признаки старческой дряхлости - морщины, бороздящие лицо, впалые щеки, старческие складки кожи на шее. Однако главное Здесь не во внешней характеристике, а в глубокой передаче духовного облика человека. В противовес портретным образам классической эпохи неаполитанский портрет философа представляет человека в момент крайнего эмоционального напряжения. В восходящей к Лисиппу голове Александра Македонского с острова Коса впервые были внесены в портрет элементы пафоса, причем этот пафос воспринимался как выражение героического подъема чувств; элементы душевной дисгармонии тогда только зарождались. В неаполитанском портрете пафос переходит в трагический надлом. Тема духовного кризиса, положенная в основу этого образа, не только характеризует данную конкретную личность, но является выражением кризиса всей эпохи.



*236 а. Старый учитель. Терракотовая статуэтка из Аттики.
Париж. Лувр.*

Лучшие качества искусства раннеэллинистического периода нашли свое выражение в произведениях мелкой пластики, в частности в широкораспространенных терракотовых статуэтках. Продолжая традиции классического времени, эллинистические мастера идут в то же время по линии усиления жизненной характерности типов и большей эмоциональной яркости образов. Одним из замечательных произведений эллинистической мелкой пластики является статуэтка, известная под названием «Старый учитель». Изображающая согнутого годами худого старика, эта статуэтка отличается точностью образной характеристики, остротой жизненной наблюдательности и мастерством скульптурного решения.



234 а. Битва Александра с Дарием. Мозаичная копия с картины

*конца 4 в. до н. э., найденная в доме Фавна в Помпеях. Неаполь.
Национальный музей.*

В раннеэллинистическую эпоху на территории материковой и островной Греции были созданы замечательные памятники живописи. В доме Фавна в Помпеях была найдена прекрасная мозаичная копия с прославленной картины живописца Филоксена из Эритреи (конец 4 - начало 3 в. до н.э.). Картина эта, исполненная по заказу правителя Афин Кассандра, изображала битву между Александром Македонским и Дарием при Иссе. Как можно судить по мозаике, в произведении Филоксена ярко проявились черты эллинистического искусства - трактовка темы в драматическом плане, патетический характер образов. Многофигурная композиция делится на две части: в левой, более пострадавшей от времени, изображен Александр, во главе своих всадников яростно атакующий персов и готовый метнуть копье в персидского царя, справа - обращаясь в бегство Дарий на боевой колеснице. В сложной композиции художник выделяет главных героев; драматическая коллизия картины основана на их контрастном сопоставлении. Убедительно переданы гнев и возбуждение Александра и ужас Дария, видящего гибель своих соратников. Обращает на себя внимание еще более конкретная, нежели в рельефах саркофага Александра, передача национального типа и костюмов персов. Фигуры мастерски расположены в пространстве; художник применяет даже ракурсы, например в изображении лошади в средней части композиции. Если не считать схематического изображения дерева, пейзажные мотивы и место действия здесь не показаны: все внимание художника посвящено выразительности образов и передаче общего пафоса битвы. Колористическое построение мозаики основано на преобладании теплых коричневых, красноватых и золотистых тонов.

Примером композиции на мифологический сюжет может служить роспись из дома Диоскуров в Помпеях «Ахилл среди дочерей Ликомеда», восходящая к оригиналу работавшего в 3 в. до н.э. живописца Атениана из Фракии. И здесь мы видим драматическую трактовку темы, фигуры в сильном движении,

динамическое композиционное построение. Одной из вершин эллинистической станковой живописи была знаменитая картина Тимоха из Византия, изображавшая Медею перед убийством ее детей (сохранилась ее копия в одном из домов Геркуланума). В этом произведении Тимох показал себя мастером глубокого психологического раскрытия образа: он изобразил Медею в те трагические минуты, когда в ее душе борются противоречивые чувства - материнская любовь и яростное желание отомстить покинувшему ее Язону.

Замечательным образцом декоративной мозаики является обнаруженная в одном из домов Делоса мозаика с изображением увенчанного венком крылатого Диониса. Она выделяется исключительным красочным богатством и тонкостью цветовых переходов. Звучные зеленые и синие, глубокие коричневато-фиолетовые тона сочетаются здесь с нежными сиреневыми, розовыми и золотистыми оттенками.



238 а. Аполлоний, сын Нестора. Так называемый Бельведерский торс. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим. Ватикан.



238 6. Аполлоний, сын Нестора. Статуя кулачного бойца. Бронза.
1 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

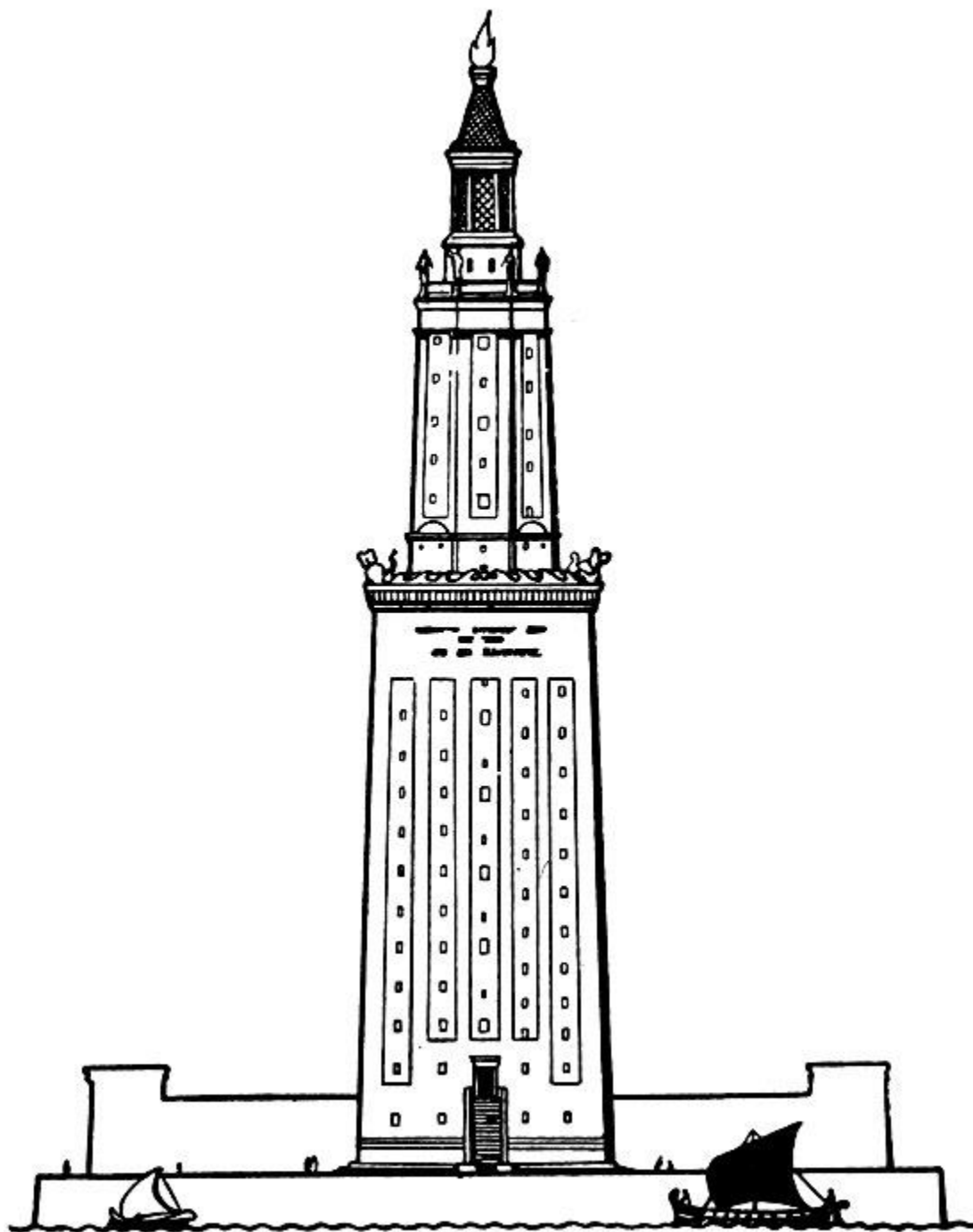
В позднеэллинистическую эпоху искусство материковой Греции и островов переживало время упадка. Мастерство художников еще отличалось большой технической изощренностью, однако слабость идейного содержания неизбежно приводила к недостаточной значительности образов, к их внутренней опустошенности. Чрезвычайно показательно, как время упадка отразилось на творчестве работавшего в 1 в. до н.э. аттического скульптора Аполлония, сына Нестора. Принадлежащий ему один из известнейших памятников античной скульптуры - так называемый «Бельведерский торс» - свидетельствует о незаурядном мастерстве автора. От этой скульптуры, изображавшей, повидимому, отдыхающего Геракла, сохранился только торс. Скульптор великолепно передал мощную мускулатуру тела, хотя этому произведению, может быть, и не хватает непосредственности ранне-эллинистических образов, свежести их пластической моделировки. Тому же Аполлонию принадлежит статуя кулачного бойца (Рим, Музей Терм), трактованная в совершенно ином плане. Это выполненное со всеми подробностями изображение пожилого бойца с лицом, разбитым в многочисленных кулачных боях (с почти натуралистической точностью переданы сломанный нос, шрамы, разорванные уши, вся гипертрофированная мускулатура атлета-профессионала, перчатки с железными вставками на руках). Этим произведением завершается путь развития образа греческого атлета - от образа идеального, гармонически развитого человека-гражданина классической эпохи к типу атлета-профессионала эллинистического времени, выступающего ради заработка. Голова кулачного бойца из Олимпии 4 в. до н.э. также передавала черты профессионального атлета, но в ней чувствовалось выражение яркого характера и сильной страсти. Образ бойца из Музея Терм, по существу, лишен подлинного раскрытия характера; в этой статуе преобладает передача чисто внешних особенностей натуры. Тот факт, что один и тот же скульптор является автором двух столь различных по своим принципам произведений, как «Бельведерский торс» и «Кулачный боец», свидетельствует о проникновении в его искусство элементов эклектизма.

Сильнее всего черты упадка позднеэллинистического искусства выразились в произведениях скульпторов так называемой неоаттической школы 1 в. до н.э. Глава этой школы скульптор Паситель, работавший в Риме, был автором статуй, которые в условно стилизованной форме имитировали произведения греческой скульптуры 5 в. до н.э., главным образом строгого стиля и высокой классики. Полная внутренняя опустошенность образа, условная идеализация, изгоняющая из памятника все живое и правдивое, нарочитая архаизация пластического языка, сухая графичность - таковы стилевые черты принадлежащей ученику Пасителя Менелаю группы «Орест и Электра» или статуи атлета, выполненной другим учеником Пасителя - Стефаном.

Эллинистический Египет, где царствовала династия Птолемеев, оказался наиболее прочной из эллинистических держав. Египет пережил меньше потрясений, нежели другие эллинистические государства, и позже всех стран Средиземноморья был завоеван Римом (30 г. до н.э.). Наивысший расцвет эллинистического Египта относится к 3 в. до н.э., когда Александрия, главный город царства Птолемеев, стала подлинной столицей всего эллинистического мира.

Основанная Александром Македонским в 332 - 331 гг. до н.э. в дельте Нила, Александрия была построена по единому плану родосским архитектором Дейно-кратом. Огромный город имел в окружности 15 миль. Античный географ Страбон следующим образом описывает Александрию: «Весь город перерезан улицами, удобными для верховых лошадей и экипажей; две самые широкие улицы, футов в 100 [около 30 л], перерезают одна другую под прямым углом. В городе есть прекраснейшие общественные святилища и царские дворцы, покрывающие четвертую или даже третью часть всего занимаемого городом пространства... город наполнен роскошными общественными зданиями и храмами; наилучшее из них - гимнасий с портиками посередине, более обширными, нежели ристалище. В середине города находятся здание суда

и роща. Здесь же - искусственная...возвышенность... похожая на скалистый холм. К этой возвышенности ведет извилистая дорога; с вершины ее можно созерцать весь расстилающийся кругом город».



Фаросский маяк.Реконструкция.

Наиболее прославленным сооружением Александрии был Фаросский маяк, считавшийся одним из семи чудес света и простоявший полторы тысячи лет. Составленный из трех помещенных одна на другой последовательно уменьшавшихся башен, маяк достигал 130 - 140 м в высоту. Его огонь был виден по ночам на расстоянии 100 миль. Грандиозный масштаб этого сооружения - характерная черта эллинистической архитектуры.

Нужно отметить, что в искусстве эллинистического Египта большое значение сохраняла древнеегипетская традиция. Нередко отдельные архитектурные сооружения и целые комплексы возводились в формах древнеегипетского зодчества; таковы храм Гора в ЭДФУ, храм богини Хатор в Дендера. Чрезвычайно распространены были произведения скульптуры, выполненные по канонам древнеегипетской пластики. Часто встречается в эллинистической скульптуре Египта чисто внешнее слияние изобразительных приемов греческого и египетского искусства; например, в изображениях богини Исиды реалистическая моделировка тела в духе греческой пластики сочетается с условной иератической позой и традиционными атрибутами плодородия. В портретной статуе Александра IV из Карнака (Каирский музей) лицо царя выполнено в формах греческого искусства, фигура же - в полном соответствии с древнеегипетскими канонами. Рельеф из Берлинского музея, изображающий царя Птолемея IV Филопатора с двумя богинями, целиком выдержан в принципах древнеегипетского искусства вплоть до самой техники углубленного рельефа. Однако художественное значение такого рода памятников не может идти в сравнение с подлинно реалистическими произведениями, созданными мастерами александрийской школы.

В скульптуре эллинистического Египта мы не встретим монументальных произведений героико-патетического характера; преобладающими здесь являлись другие типичные для эллинистического искусства направления - бытовой жанр, декоративная скульптура, служившая для украшения садов и парков; значительное развитие получила мелкая пластика. Не

случайно именно в Александрии наибольший успех имели работавшие там ученики Праксителя, произведения которых во многом предопределили особенности александрийской скульптуры.



232. Афродита Киренская. Фрагмент. Мрамор. Конец 4—3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

Лучшие произведения скульптуры, найденные на территории Египта, свидетельствуют о творческом продолжении традиций классического искусства. К ним принадлежит замечательная статуя так называемой Афродиты Киренской. Статуя представляла Афродиту выходящей из воды и выжимающей влажные волосы - так, как она была изображена на прославленной картине великого греческого живописца Апеллеса. К сожалению, голова и руки статуи не сохранились. Автор Афродиты Киренской показал себя продолжателем лучших достижений эпохи поздней классики. В этом произведении нет ни столь частого в эллинистическом искусстве жанрового измельчания, ни условной идеализации, иссушающей образ, - фигура Афродиты поражает своей необычайной красотой и жизненной убедительностью: кажется, что мрамор теряет здесь свои свойства камня и превращается в живое тело. Изысканные пропорции фигуры, гибкие линии контура, мягкая трактовка скульптурных масс, тончайшая нюансировка пластических переходов - все направлено на выражение главной идеи образа: прославления человеческой красоты.



233. Голова богини из собрания Голенищева. Мрамор. 3 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Относящаяся к 3 в. до н.э. мраморная голова богини из собрания Голенищева (Музей изобразительных искусств имени Пушкина) свидетельствует об обращении художника к величественным образам классического искусства конца 5 - начала 4 в. до н.э. Величавая красота, высокопоэтический характер образа, благородная сдержанность чувства, обобщенность пластической формы, далекая от сухости и схематизма, мастерская обработка прозрачного мрамора - таковы характерные качества этого произведения.

Следует, однако, отметить, что произведения, в которых искусство классики нашло свое живое претворение, в эллинистическом Египте немногочисленны. Искания александрийских мастеров пошли по пути аллегорического образа и особенно в направлении бытового жанра. Оттенок жанровости присущ также многим произведениям александрийских мастеров на мифологические сюжеты. Особенно популярны были образы идиллического характера.

Примером монументальной скульптуры эллинистического Египта, соединяющей в себе аллегорию с элементами повествовательности, является относящаяся к концу 1 в. до н.э. колоссальная статуя Нила, прославляющая плодоносную силу могучей реки. Нил представлен в виде полулежащего обнаженного старца; в руке, которой он опирается на сфинкса, он держит рог изобилия, в другой - колосья хлебных злаков. Вокруг него резвятся и играют с животными шестнадцать крохотных мальчиков; их число соответствует числу локтей, на которое Нил поднимается во время разлива. Один из мальчиков, символизирующий последний по счету локоть, обеспечивающий урожайность года, выглядывает из рога изобилия. На цоколе статуи - рельеф с изображением животных и растений долины Нила. Ни переизбыток повествовательности, ни изобретательность художника не

могут, однако, скрыть внутренней пустоты этого произведения.

Более примечательны достижения эллинистического искусства в жанровой скульптуре. Близка по своему характеру к жанровым произведениям александрийской школы прославленная в древности бронзовая группа «Мальчик с гусем», выполненная скульптором Боэфом из Халкедона (3 в. до н.э.). Группа дошла до нас в мраморной римской копии. Художник с мягким юмором показывает борьбу мальчика с большим гусем; хорошо передано пухлое тело ребенка, своеобразная выразительность его движений. Группа мастерски скомпонована; пластическое решение обогащено контрастом тела мальчика и крыльев птицы.



237 6. Старый рыбак. 2—1 вв. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.

Александрийские мастера вводят в скульптуру новые темы и образы, они нередко изображают даже людей из низов общества, и все же их работы часто оказываются очень далекими от подлинного реализма, ибо накопленное художниками мастерство в передаче образов и явлений реального мира часто направляется на снижение образа человека, на преувеличение его уродливых черт. Относящаяся к позднеэллинистическому периоду статуя «Старого рыбака» производит отталкивающее впечатление скрупулезно натуралистической передачей всех особенностей уродливой старости: перед нами изображение обнаженного худого, согнутого годами старика; нарочито подчеркнуто показаны его неверная походка, полуоткрытый беззубый рот, обвисшая кожа, склеротические вены.



*236 6. Мальчик-нубиец. Бронзовая статуэтка из Александрии.
Париж. Национальная библиотека.*

Более живые и непосредственные образы созданы в александрийской мелкой бронзовой и терракотовой пластике. О большой наблюдательности и мастерстве художника свидетельствует бронзовая статуэтка поющего мальчика нубийца с особой остротой переданы выразительный силуэт гибкого тела подростка, характерность его позы и жеста, угловатый ритм движений, увлеченность пением. Большое место в александрийской терракотовой мелкой пластике занимают карикатурные типы, часто навеянные образами театральной комедии.



234 6. Геракл с собакой. Мраморная римская копия с рельефа 2 в. до н. э. Париж. Лувр.

С жанровой скульптурой связан так называемый «живописный рельеф», то есть рельеф, изобразительные принципы которого напоминают приемы живописных картин. Обычно в живописных рельефах бытовые сцены или мифологические эпизоды изображались на фоне пейзажа или в интерьерах. Характерным образцом живописного рельефа

является «Отправление на рынок». Рельеф изображает нагруженного продуктами крестьянина, гонящего перед собой корову, через спину которой переброшены связанные для продажи овцы; на фоне даны Элементы пейзажа — различные постройки, ствол дерева. Пространственная среда, однако, передана условно, без единой перспективной точки схода. По существу, мастер лишь размещает на плоскости отдельные предметы, не находя органической связи между ними. Такова характерная особенность не только жанрового рельефа, но и живописи этого времени.

Бытовые и мифологические мотивы широко применялись при создании чрезвычайно характерных для эпохи эллинизма произведений садово-парковой скульптуры, украшавших виллы богачей и парки правителей. Скульптурные изображения послеэллинистического времени стали применяться в садово-парковых ансамблях последующих эпох. Статуи и группы удачно вписывались в окружающую их среду, для них тщательно выбирались места в парковых ансамблях, украшенных фонтанами, искусственными гротами, шпалерами цветов, боскетами. Сюжеты парковой скульптуры отличались значительным разнообразием. Наиболее распространенными были мотивы, связанные с мифами об Афродите, а также о Дионисе и его спутниках — силенах, сатирах, нимфах.

Насколько можно судить по источникам и по сохранившимся находкам, живопись в александрийской школе занимала ведущее место среди других видов изобразительного искусства. К сожалению, памятники ее погибли. Известно, что глава александрийской школы живописцев Антифил впервые ввел в живопись бытовые темы. Немалое значение имело для местных мастеров пребывание в Александрии великого греческого живописца Апеллеса. Как и в скульптуре, в александрийской живописи были распространены сюжеты идиллического характера, примером чего служит изображение Полифема и Галатеи в росписи дома Ливии на Палатине в Риме, восходящее к александрийскому оригиналу. Популярны были также пейзажные и натюрмортные изображения, представление о которых дают росписи Геркуланума и

Помпеи. Чрезвычайно распространенной в Александрии была мозаика из цветной смальты; в этой технике выполнялись как большие исторические и мифологические композиции, так и жанровые сцены и декоративные изображения.



235. Камень Гонзага с изображением Птолемея Филадельфа и Арсинои. Сердолик. Первая половина 3 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Широкое развитие в Александрии получило во всех своих видах прикладное искусство. Особенно славились произведения александрийской торевтики, главным образом серебряные чаши чеканной работы с рельефными изображениями, и памятники глиптики. Прекрасным образцом александрийской работы является так называемая камень Гонзага в Эрмитаже. Эта камень с профильными портретными изображениями царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсинои выполнена из сердолика, причем слоистое строение разноцветного камня использовано для достижения красивого эффекта: нижний, темный слой служит фоном, из следующего, светлого слоя выполнены изображения лиц, верхний, темный слой использован для изображения прически, шлема и украшений.

От искусства государства Селевкидов, самой большой по размерам и самой могущественной державы эллинистического мира, сохранилось сравнительно небольшое число памятников. Из источников известно, что столица царства Селевкидов — Антиохия на реке Оронте принадлежала к числу самых крупных эллинистических городов и лишь немногим уступала столице Египта Александрии. Огромный город был построен с применением регулярной планировки; часть города, находившаяся на возвышенности, имела свободную планировку. Большой известностью в эллинистическую эпоху пользовалась загородная царская резиденция Дафна — огромный комплекс, включавший храмы, святилище, театр, стадион, дворцы, окруженные великолепными садами и парками.

В ансамблях самой Антиохии важная роль принадлежала монументальной скульптуре. Известно, например, что учеником Лисиппа Евтихидом была воздвигнута в Антиохии

колоссальная бронзовая статуя богини Тихе. Мы имеем представление об этом произведении по небольшой мраморной копии. Скульптура эта, являвшаяся аллегорическим воплощением Антиохии, послужила образцом для аллегорических статуй многих других эллинистических городов.

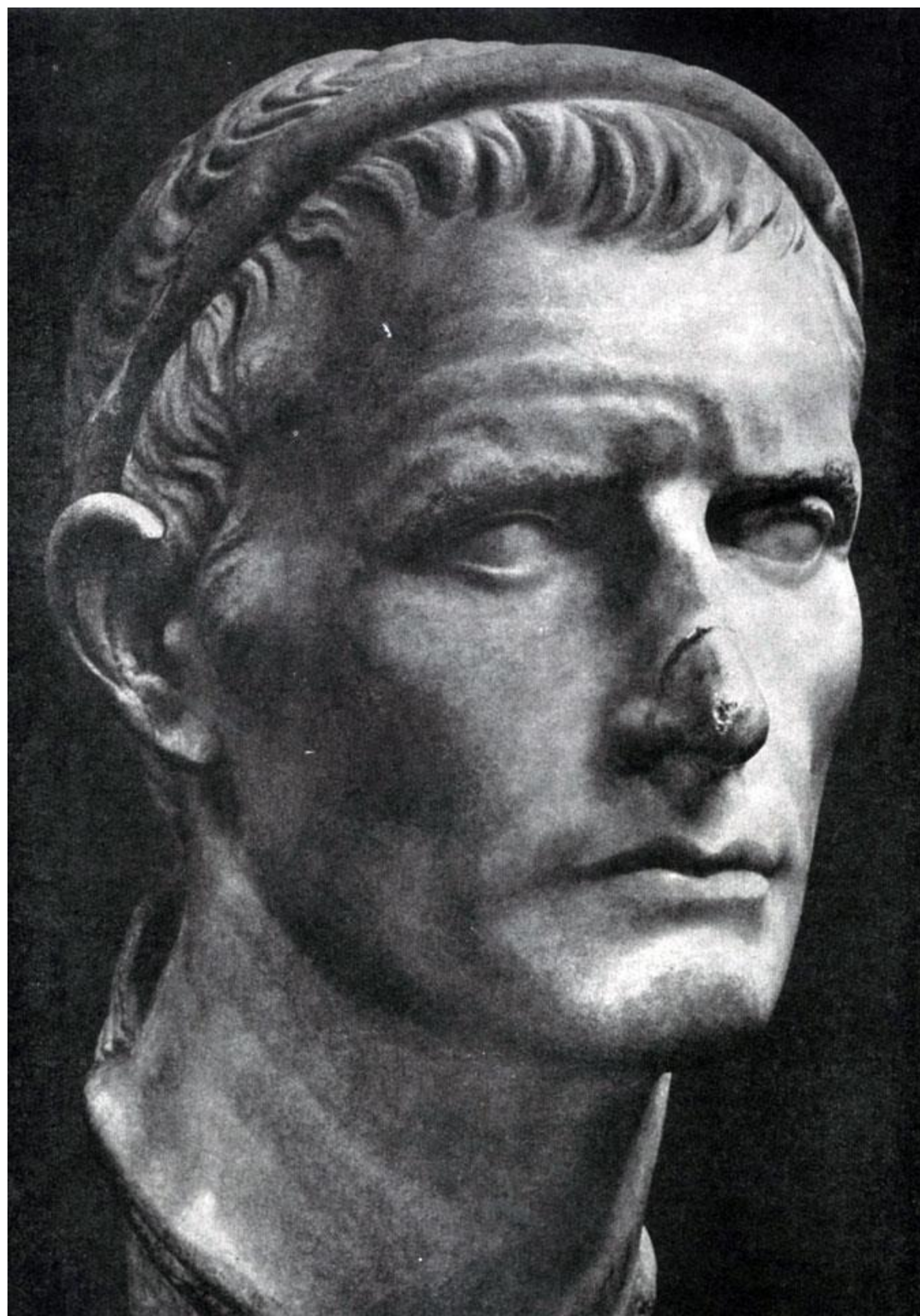


239 6. Статуя эллинистического правителя (так называемый Диадокх). Бронза. 3—2 вв. до н. э. Рим. Музей Терм.

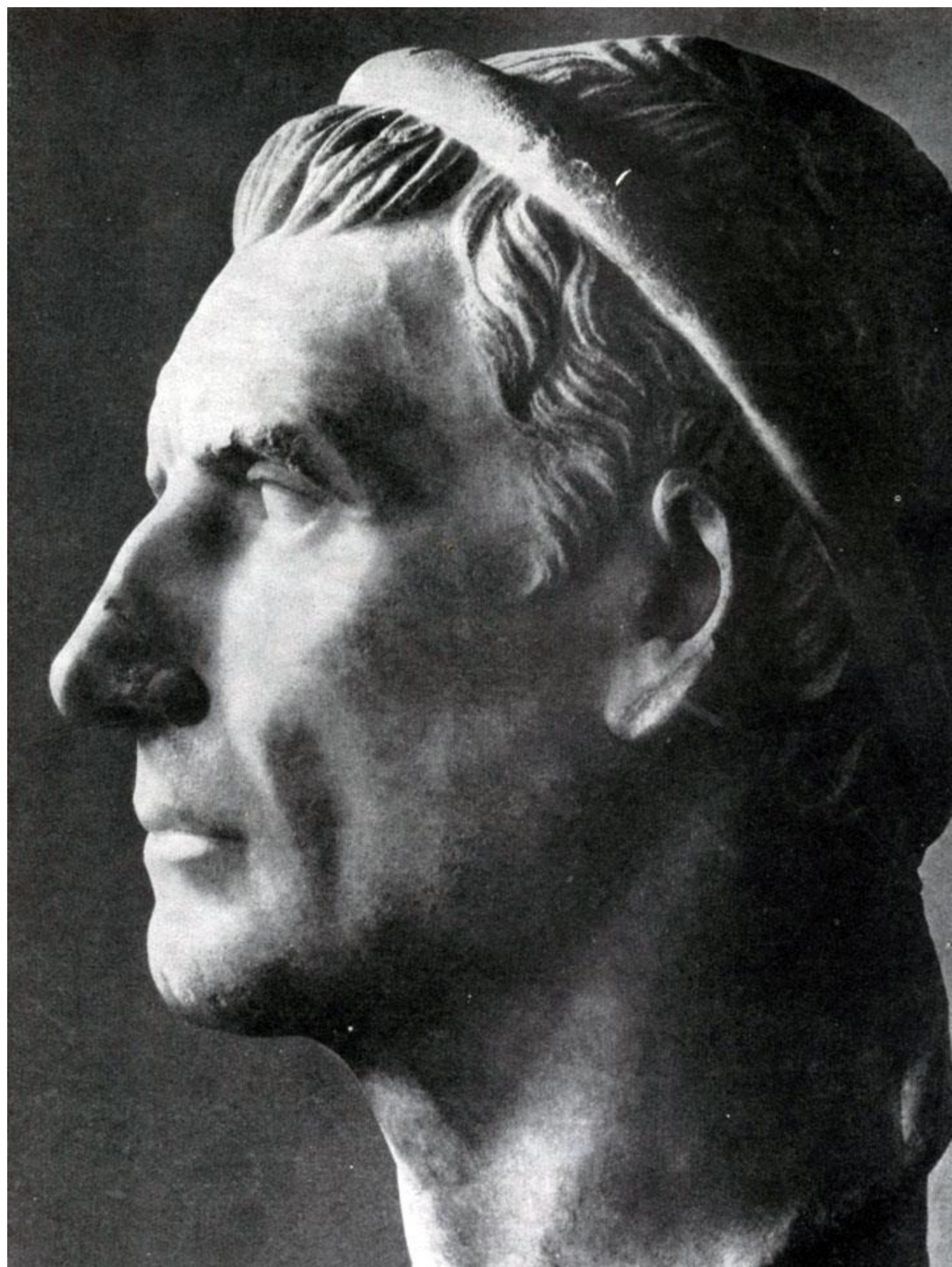
Наиболее интересным видом антиохийской скульптуры является портрет. В творчестве мастеров, работавших в Антиохии, нашли яркое отражение принципы портрета эллинистических правителей. Примером портретной статуи

торжественно-официального характера является бронзовая статуя эллинистического правителя (так называемый «Диадок») из Музея Терм в Риме. Правитель представлен обнаженным, опирающимся на огромный жезл. Эффектная поза, гипертрофированная мускулатура должны содействовать репрезентативности образа, однако в противоречии с этим голова трактована неожиданно правдиво: без всякой идеализации переданы некрасивые, несколько обрюзгшие черты лица диадоха. Подобное, по существу нарушающее целостность образа, соединение идеализированно изображенного торса и портретно трактованной головы получило дальнейшее развитие в монументальных портретных статуях римских императоров.

В несколько ином плане происходило развитие скульптурного портрета. Относящийся к ранним портретным произведениям эллинистической эпохи бронзовый бюст основателя династии Селевкидов Селевка I Никатора сохраняет еще некоторые черты идеальности, восходящие к портретам Александра Македонского (ставшим на длительное время образцом для портретов эллинистических правителей); однако в портрете Селевка уже ощутимо стремление художника к более конкретной передаче индивидуального сходства: не только сделана попытка передать своеобразие внешнего облика царя — его глубоко посаженные внимательные, зоркие глаза, слегка впавшие щеки, жесткое, чуть насмешливое выражение рта, но и черты его характера — спокойное самообладание, уверенность в себе, властность.



*240. Портрет Антиоха III. Мрамор. Конец 3 — начало 2 в. до н. э.
Париж. Лувр.*



241. Портрет Антиоха III.

Примером зрелого портретного искусства антиохийской школы является великолепная мраморная портретная голова царя Антиоха III Великого в Лувре, относящаяся к началу 2 в. до н.э. . Старый портретный канон здесь уже отброшен: в создании образа художник исходит из конкретной индивидуальности, улавливая в ней типические черты. Сами по себе черты лица Антиоха III не отличаются ни красотой, ни благородством, но огромное волевое напряжение, как бы подавляемый внутренний огонь придают образу черты подлинного величия, выраженного без малейшей риторики и какой бы то ни было идеализации. Это образ человека железной воли и неукротимой энергии. Среди эллинистических портретов, для которых характерно чаще всего ощущение внутреннего беспокойства, раздвоенность, неясный порыв, портрет Антиоха III занимает в силу своих качеств особое место и является предвестником лучших созданий римского портретного искусства.

Как в искусстве эллинистического Египта, так и в искусстве Сирии значительное место занимали памятники, в которых элементы греческого искусства сливались с местной художественной традицией. Памятником этого рода является колоссальный рельеф с надгробного сооружения в Немруд-Даге, изображающий даря Антиоха I перед богом солнца (1 в. н.э.). В огромных размерах рельефа, в иератической композиции, в плоскостной, условно-орнаментализированной трактовке фигур отчетливо проявляются черты близости к рельефной пластике Древнего Ирана.

Группа важнейших художественных центров эллинистической эпохи находилась в Малой Азии, где выделялись Пергамское царство и прибрежные греческие города — Эфес) Милет, Магнесия. Эти старые греческие города, занимавшие выгодное положение на торговых путях, в связи с перенесением экономических центров на Восток

переживали в раннеэллинистический период свой новый расцвет. В Малой Азии мы находим примеры достижений эллинистической архитектуры как в плане градостроительства, так и в создании новых типов сооружений.

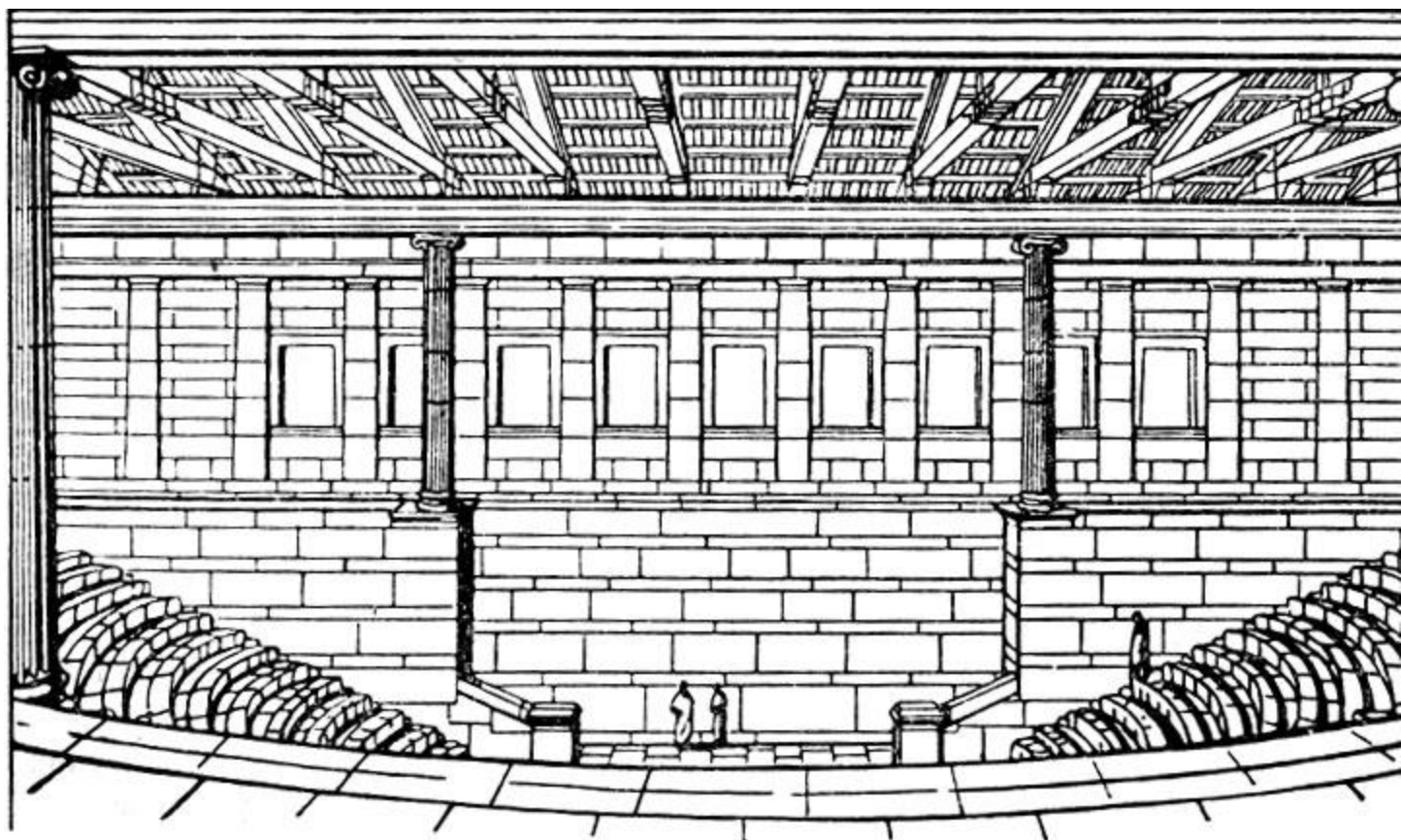
Типичным примером градостроительства раннего эллинизма может служить планировка Приены — небольшого города вблизи Милета. Город располагался на крутом склоне горы; на отдельной скале, высоко над городом, помещался акрополь. Город был разбит на ряд участков, пересекавшихся под прямым углом восьмью продольными и шестнадцатью поперечными улицами (средняя ширина их 4,4 м, ширина главной улицы около 7,5 м). Так как город был расположен по склону горы, то он образовывал как бы систему параллельных террас. Поперечные улицы переходили в лестницы или в пандусы. В центральной части города были сосредоточены в едином ансамбле общественные сооружения; для их возведения были сооружены искусственные площадки — террасы.

Чрезвычайно характерным произведением эллинистической архитектуры была приенская агора. Большая прямоугольная площадь (размером примерно 76х46 м) была с трех сторон окружена непрерывным дорическим портиком. С четвертой стороны агора замыкалась двухнефной «священной стоей» (*Стоя — длинная открытая галерея, колоннада, служившая местом прогулок, и т. д. Сочетание таких галлерей, обрамлявших площадь по двум-трем, а изредка и по четырем сторонам, превращало их в характерные для эллинизма перистили. Иногда стои ставились изолированно (стои Аттала и Эвмена в Афинах).*). Наружная колоннада стои была дорического, внутренняя — ионического ордера. Колоннада портика давала укрытие от солнца и непогоды. Два входа на агору были перекрыты арками (первыми арками из известных нам в греческом зодчестве). В целом агора образовывала ясный и торжественный замкнутый архитектурный ансамбль.

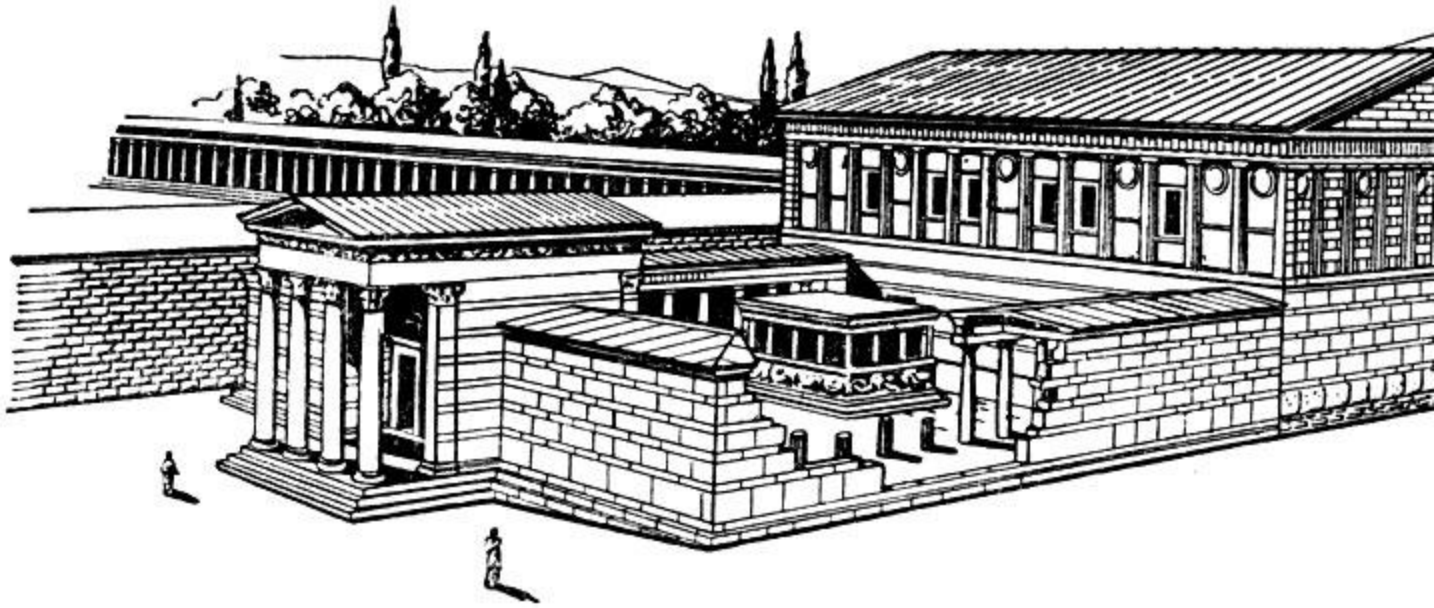
Одним из ранних примеров здания с развитым внутренним пространством является «экклесиастерий» (зал для народных собраний) в Приене — сравнительно небольшое квадратное в плане здание, рассчитанное на 640 мест.

Более торжественным зданием этого типа был булевтерий (место заседаний буле — городского совета) в крупном эллинистическом центре — Милете. Построенный около 170 г. до н.э., булевтерий представлял собой опыт переработки элементов открытого античного театра. Как и в театре, места (числом около 1500), постепенно возвышаясь, располагались по полукругу. Там, где обычно помещалась «скена», поднималась стена, расчлененная пилястрами дорического ордера с окнами между ними. Четыре ионические колонны, расположенные внутри зала, служили промежуточными опорами перекрытия. Внутреннее помещение булевтерия производило величественное впечатление. Характерно, что наружные стены булевтерия были расчленены дорическими полуколоннами, соответствовавшими дорическим пилястрам внутренней отделки. Мы наблюдаем здесь одну из первых попыток установить взаимосвязь между внутренним архитектурным решением и решением фасада.

Представление о грандиозных масштабах и роскоши эллинистической храмовой архитектуры дает новый храм Аполлона в Дидимах близ Милета, строившийся свыше 150 лет. Он представлял собой громадный диптер ионического ордера (109х51 м) с 10 колоннами по поперечной и 21 колонной по продольной стороне. С фасада его помещался глубокий пронаос с тремя рядами колонн. Вступавший в храм как бы проходил через целый лес огромных двадцатиметровых колонн. Есть основания полагать, что стены целлы окружали открытый прямоугольный двор, внутри которого помещалось небольшое святилище Аполлона в виде четырехколонного ионического простиля. Наружное оформление храма было очень богато. Фриз был украшен гигантским рельефом, разнообразными рельефными украшениями были оформлены базы и даже плинтусы колонн.



Булевтерий в Милете. Реконструкция.



Булевтерий в Милете. Реконструкция.

Наиболее полное представление об ансамбле монументальных сооружений Эллинистического столичного центра дают постройки Пергама.

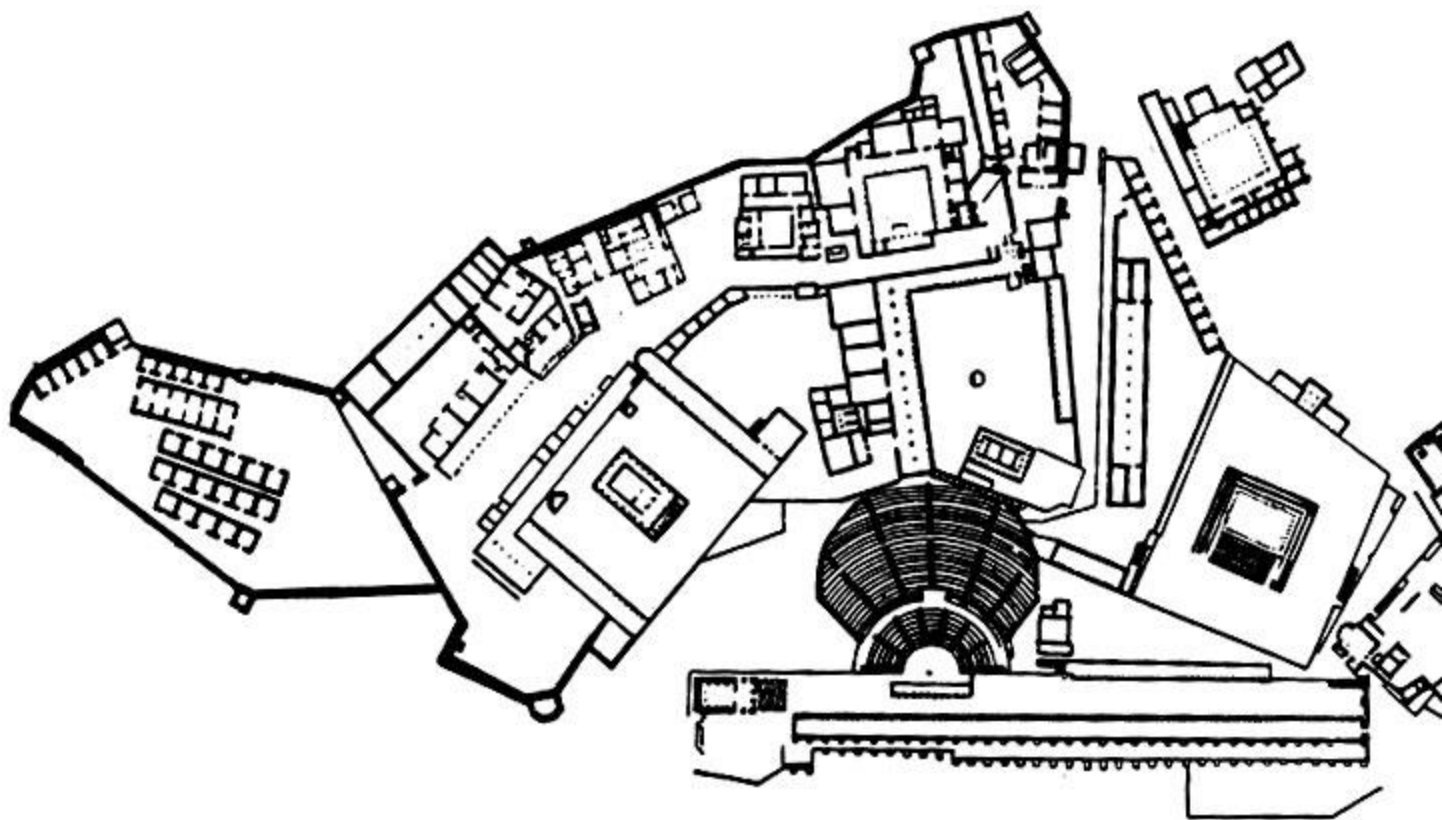
Город Пергам — столица Пергамского царства, находившегося под властью династии Атталидов. Небольшое, но богатое Пергамское государство не только успешно боролось с другими, гораздо более сильными эллинистическими державами, но сумело также в конце 3 в. до н.э. отразить опасный натиск кельтского племени галатов (галлов). Свой расцвет Пергамское царство пережило в первой половине 2 в. до н.э. при царе Эвмене II.

Пергамский акрополь - блестящий пример использования естественных природных условий для создания комплекса монументальных архитектурных сооружений.

Город был расположен у подножья крутого холма. На вершине холма и по его склону, спускающемуся к югу, по гигантской лестнице веерообразно раскинутых террас расположился акрополь. Самая высокая точка акрополя поднималась на 270 м над уровнем города. На вершине холма

находились арсенал и казармы — это была цитадель города. Несколько ниже арсенала располагались дворцы пергамских царей. Ниже, на широкой террасе было воздвигнуто пышное святилище Афины и примыкавшее к нему здание знаменитой Пергамской библиотеки, второй по значению после Александрийской. Площадь у святилища Афины была окружена с трех сторон двухъярусными мраморными портиками стройных, изящных пропорций; колонны нижнего яруса были дорического ордера, верхнего яруса — ионического. Балюстрада между колоннами верхнего яруса была украшена рельефами с изображениями трофеев. Затем следовала терраса с алтарем Зевса. Еще ниже, у самого города, была распланирована агора. На западном склоне находился театр на 14 тыс. мест.

Эстетическая выразительность ансамбля пергамского акрополя строилась на смене архитектурных впечатлений. Уже издали мощно вздымающиеся ярусы архитектурных сооружений, сияние мрамора, блеск позолоты, многочисленные бронзовые скульптуры, игра света и тени создавали яркую впечатляющую картину. Перед зрителем, вступавшим в пределы акрополя, в рассчитанной последовательности разворачивались монументальные постройки, обнесенные колоннадами площади, статуи, скульптурные группы, рельефные композиции.



План пергамского акрополя.

Пергамским мастерам принадлежат выдающиеся памятники монументальной пластики. Героический пафос образов, характерный для эллинистического искусства, нашел свое наиболее яркое выражение в грандиозных скульптурных композициях, украшавших пергамский акрополь и его отдельные сооружения, но в той или иной мере элементы патетической трактовки образа проявились и в произведениях более интимного масштаба, а также в портрете.



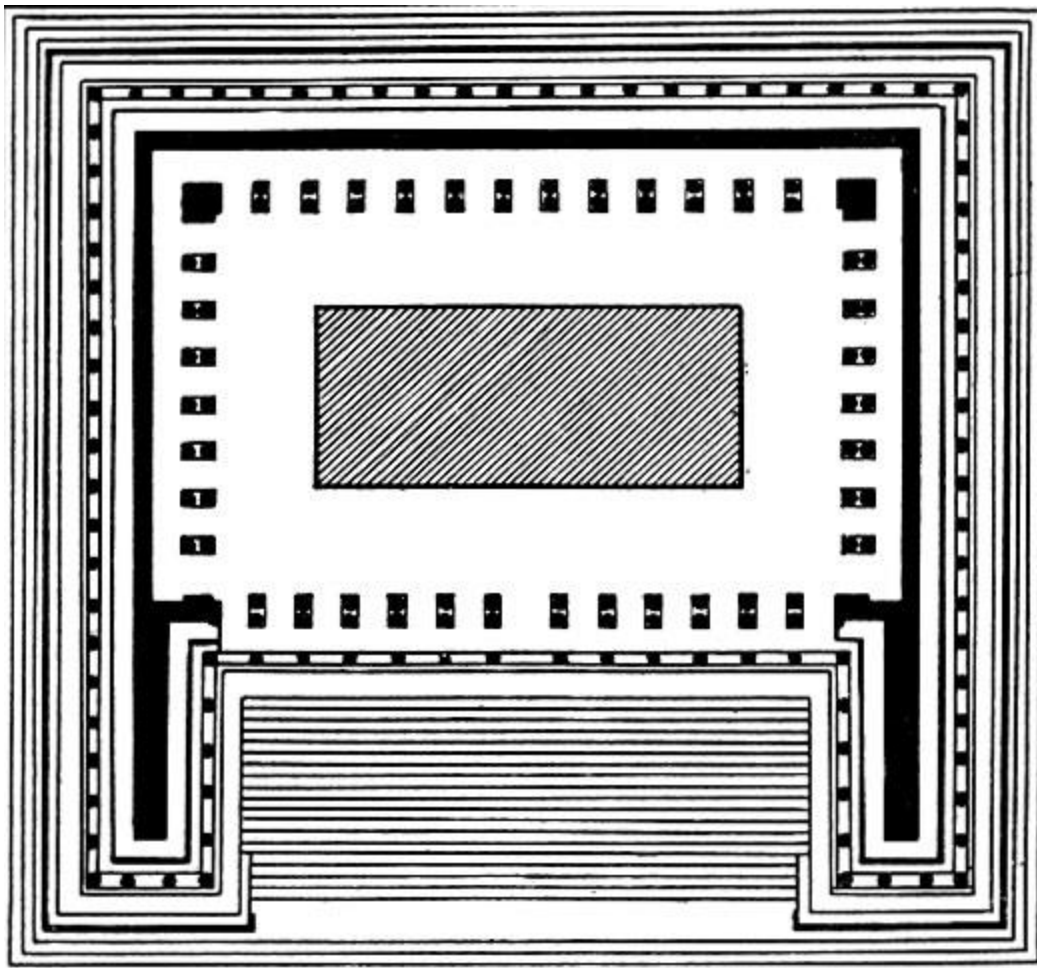
242. Галл, убивающий себя и жену. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Конец 3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.



243 а. Галл, убивающий себя и жену. Фрагмент.

В правление царя Атталла I, одержавшего победу над галатами, площадь у святилища Афины была украшена статуями и группами, прославлявшими эту победу. Самым крупным мастером, работавшим при дворе Аттала во второй половине 3 в. до н.э., был скульптор Эпигон, к оригиналам которого восходят римские копии с отдельных статуй и групп из рассматриваемого комплекса. К лучшим из них

принадлежит группа, изображающая галла, убившего свою жену и закалывающегося мечом, чтобы не попасть в позорный плен к победителям. Драматическая ситуация используется художником для выражения героических черт образа: пергамский мастер объективно передает доблесть побежденных. Образ галла (очевидно, вождя племени) полон героического пафоса, усиленного контрастом его мощной фигуры с бессильно падающим телом его жены. Лицо галла выражает страдание и трагическую решимость. При всей монументальности образа черты идеальности здесь выражены слабее; большое внимание уделено передаче этнического типа. Композиция группы отличается сложностью: объединение различных по образной характеристике и контрастных по движению фигур проведено с большим мастерством. Группа рассчитана на обход с различных сторон. В соответствии со сменой зрительных аспектов меняются не только композиционно-пластические мотивы, но и характеристика образов — на первый план выступают то черты страдания, то героического пафоса.



План алтаря Зевса в Пергаме.



243 6. Умирающий галл. Конец 3 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Капитолийский музей.

В статуе «Умирающего галла» дано другое воплощение темы гибели на поле битвы. Истекающий кровью галл пытается приподняться, но силы покидают его и сознание угасает. Снова пергамский мастер создает героический образ иноплеменника, убедительно воплощая сложную гамму чувств умирающего — его мужество, страдание, сознание неотвратимой смерти. В этом произведении меньше пафоса, нежели в рассмотренной выше скульптурной группе, но больше глубокой проникновенности, и тем сильнее художественное воздействие образа. В статуе «Умирающего галла» особенно точно передан этнический тип галла — резкие черты лица, усы, волосы, торчащие короткими грубыми

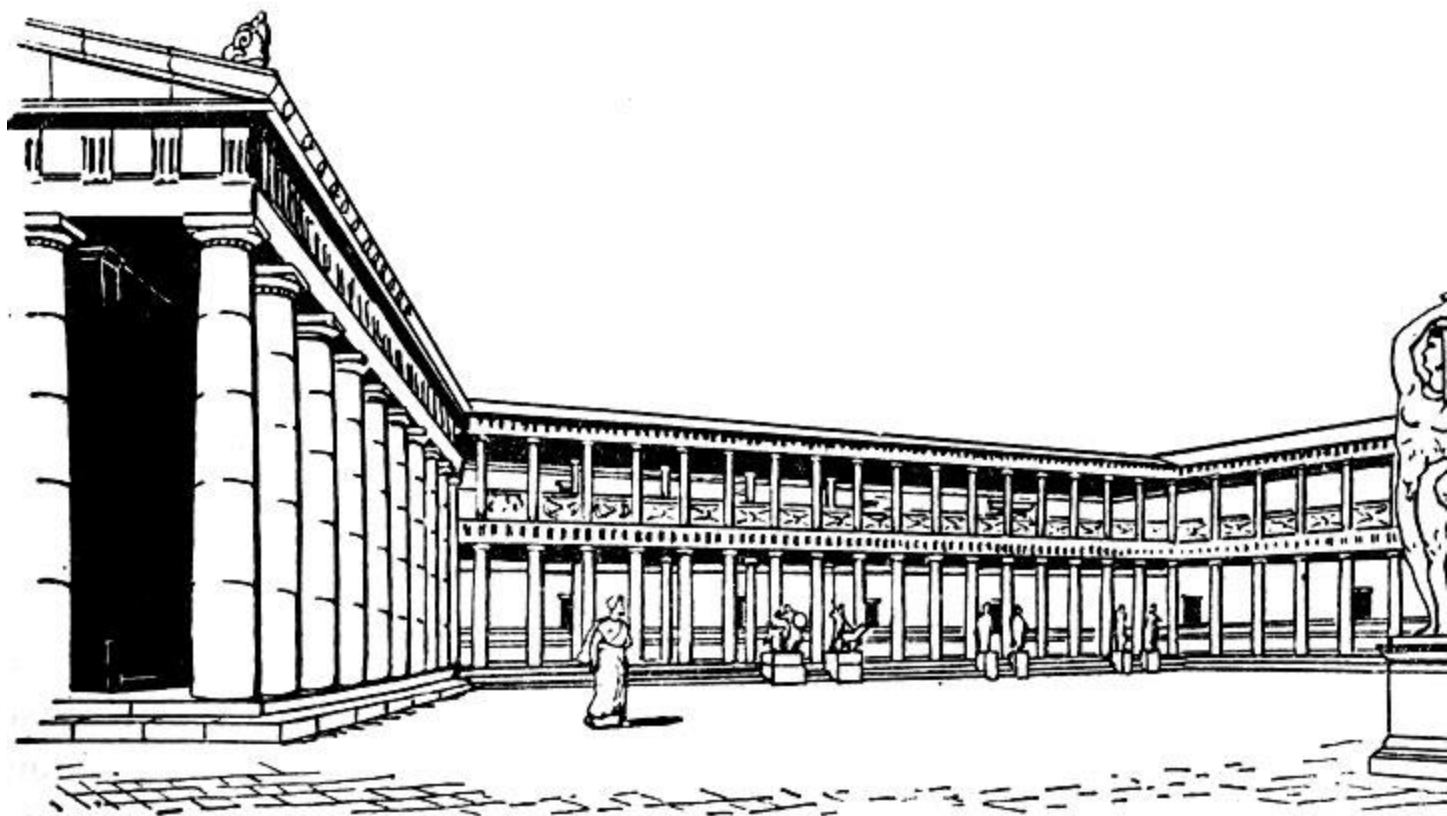
пряжками (галлы смазывали их известковым раствором), тело сильное, но лишенное признаков того гармонического развития, которое достигается гимнастическими упражнениями; художник изобразил такую характерную принадлежность галльского вождя, как металлическая гривна на шее.

Высоты своего расцвета монументальная скульптура Пергама достигает в алтаре Зевса, созданном около 180 г. до н.э. Рельефы алтаря завершают «героический» период развития эллинистической монументальной скульптуры. Искусство позднего Эллинизма не смогло подняться до уровня скульптур Пергамского алтаря.

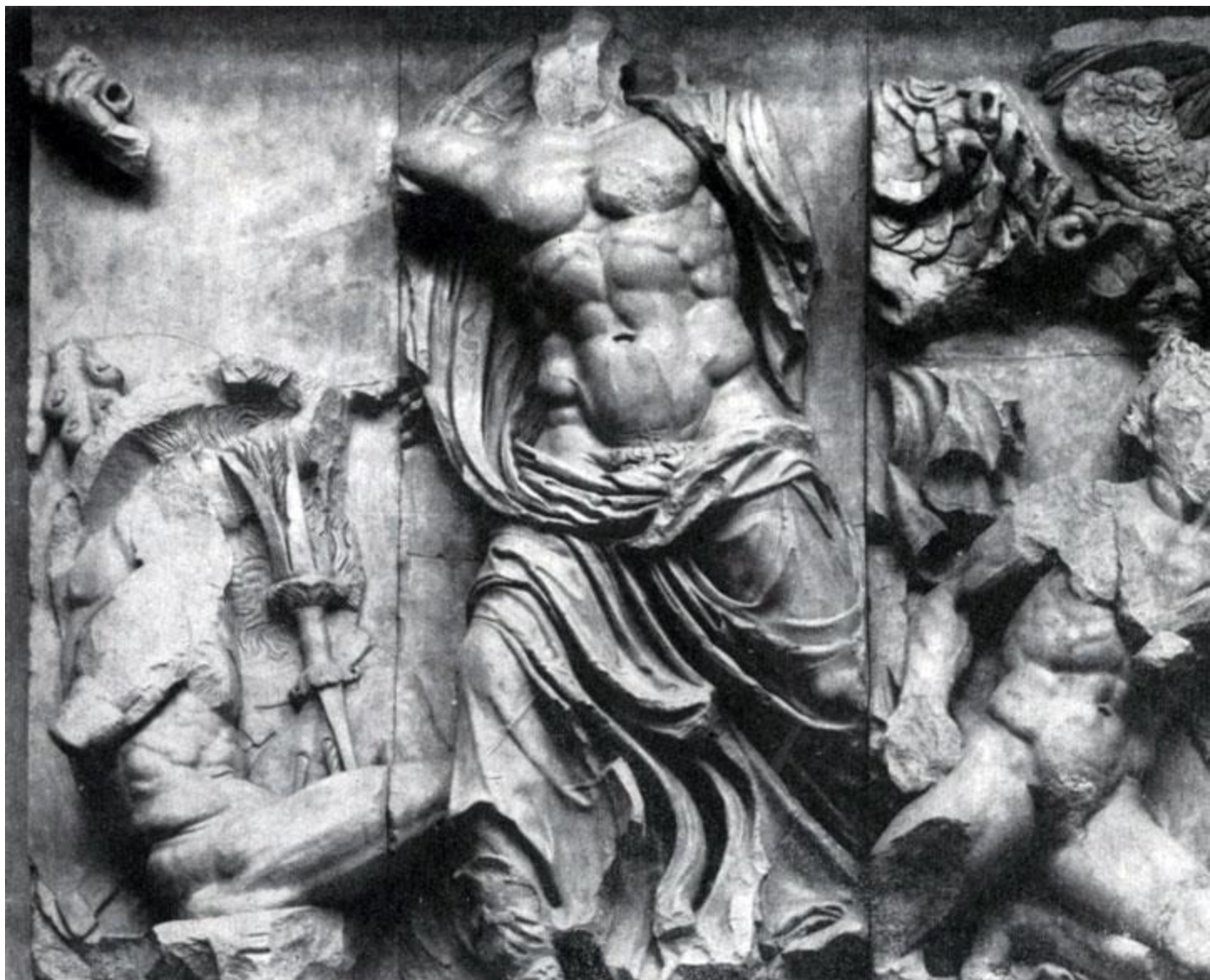


246. Пергамский алтарь. Фрагмент. Около 180 г. до н. э. Берлин.

Алтарь Зевса, сооруженный при царе Эвмене II в честь окончательной победы над галлами, являлся одним из главных памятников пергамского акрополя. На широком, почти квадратном стилобате возвышался высокий цоколь; с одной стороны цоколь был прорезан лестницей, ведущей к верхней площадке. В центре площадки находился алтарь, обрамленный с трех сторон портиком ионического ордера. Портик был украшен статуями. Вдоль цоколя, служившего основанием для портика, тянулся грандиозный фриз, изображавший битву богов с гигантами. Согласно греческим мифам, гиганты — сыновья богини земли — восстали против богов Олимпа, но в жестокой борьбе были побеждены. Различные эпизоды этой битвы изображены на всем протяжении фриза. В борьбе участвуют не только главные, олимпийские божества, но и многочисленные божества воды и земли и небесные светила. Им противостоят крылатые и змеиноногие гиганты, возглавляемые царем Порфирионом.



Святилище Афины в Пергаме.



245. Борьба Зевса с гигантами. Фрагмент фриз Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин.

Необычайно крупные для античного рельефа масштабы изображения (длина фриз — около 130 м высота — 2,30 м), выполненные в горельефной технике, почти отделенные от фона, переплетающиеся в смертельной схватке, мощные фигуры богов и гигантов, пафос борьбы, триумф и воодушевление победителей, муки побежденных — все призвано для воплощения драматической битвы. В пергамском фризе нашла наиболее полное отражение одна из

существенных сторон Эллинистического искусства — особая грандиозность образов, их сверхчеловеческая сила, преувеличенность эмоций, бурная динамика. Искусство эллинизма не знает более яркого воплощения темы титанической борьбы, чем изображение схватки Зевса с тремя гигантами. Головы их не сохранились, но выразительность могучих тел ярко передает сверхчеловеческое напряжение этой борьбы. Обнаженный торс Зевса — олицетворение такой беспредельной мощи, что удары молнии, обрушиваемые на гигантов, воспринимаются как ее непосредственное излучение. Столь же драматичен эпизод битвы с участием Афины. Схватив за волосы прекрасного крылатого гиганта Алкионея, богиня повергает его на землю; змея Афины впивается в его грудь. Тело гиганта напряженно изогнуто, голова запрокинута в нестерпимой муке, широко раскрытые, глубоко посаженные глаза полны страдания. Мать гигантов — богиня Гея, поднимаясь из земли, тщетно умоляет Афины пощадить сына. Летящая Ника увенчивает Афины победным венком. Резкие контрасты света и тени, сопоставление мощной мускулатуры гиганта и живописно развевающихся складок одежды богини усиливают драматическую выразительность композиции.



244. Борьба Афины с гигантом. Фрагмент фриз Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин.

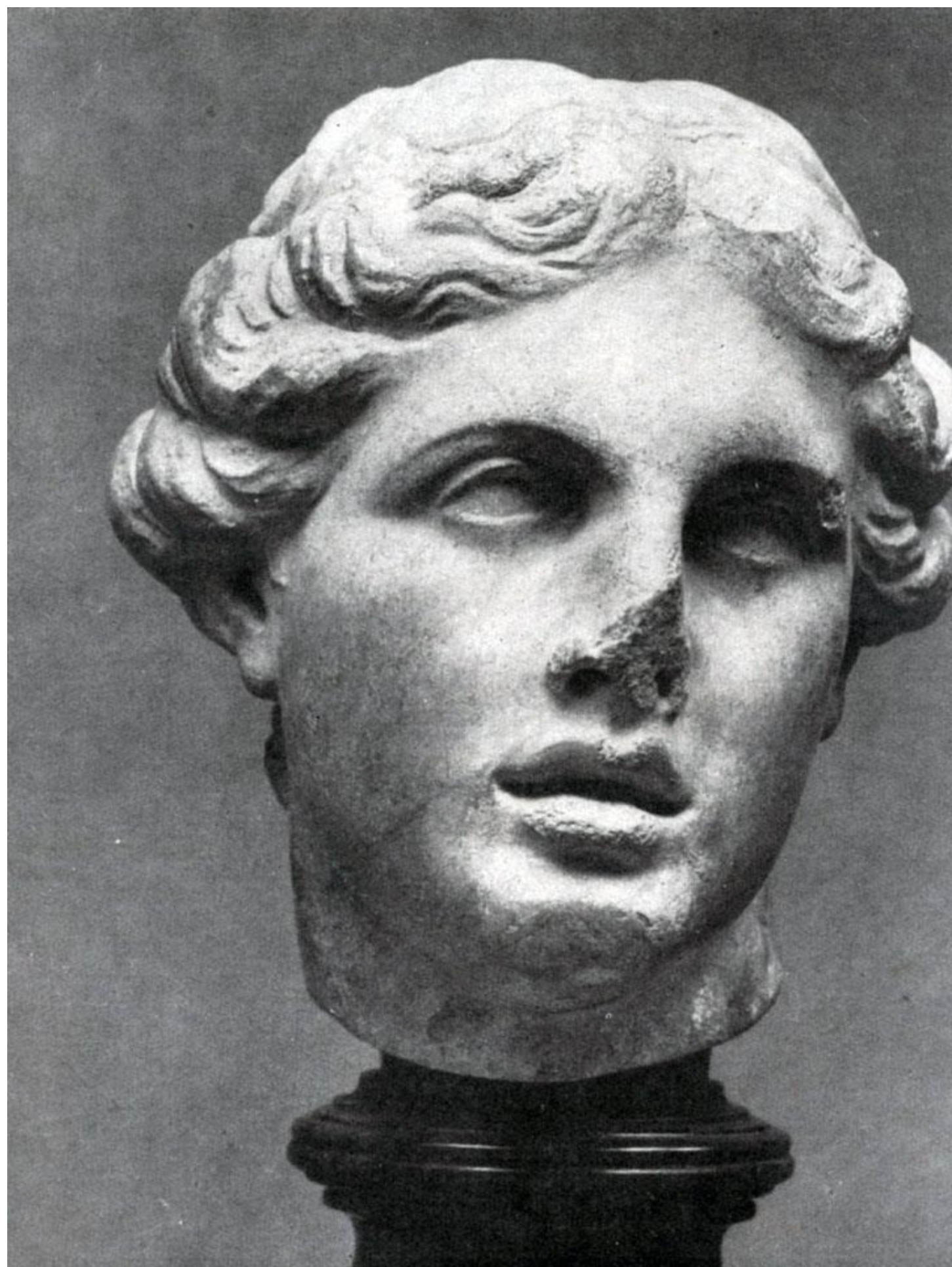


247. Афина и гигант Алкионей. Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин.

В скульптурных композициях фронтонов и метоп классической эпохи греческие мастера неоднократно в иносказательной форме выражали идеи своего времени. Так, изображение борьбы лапифов с кентаврами должно было напоминать грекам о борьбе с персами; в композициях Олимпийского храма и метопах Парфенона победа лапифов воспринималась как торжество свободного, разумно направляющего свою волю человека над стихийными силами зла. Сходная тема в пергамском фризе получила иное истолкование. Если произведения классического искусства прославляли величие человека, то пергамский фриз призван возвеличить могущество богов и царей. Боги побеждают гигантов не своим духовным превосходством, а только благодаря своему сверхъестественному могуществу. При всей своей титанической силе гиганты обречены — их сокрушают молния Зевса, стрелы Аполлона и Артемиды, их грызут звери, сопровождающие богов. Показательно в данном случае введение страшных божеств, не встречавшихся в классической скульптуре (например, трехликой и шестирукой Гекаты). Если более скромные по своим масштабам композиции классической эпохи вызвали в человеке спокойную уверенность в своей силе и значительности, то грандиозные образы Пергамского алтаря признаны потрясти человека, заставить его почувствовать свою слабость перед высшими силами.

Пергамский фриз был исполнен группой мастеров, имена которых сохранились на цоколе постройки. Среди его создателей были скульпторы Дионисад, Орест, Менекрат и другие. Мастерство скульпторов огромно: оно сказывается в ярчайшем воплощении самых разнохарактерных образов, эмоций и пластических мотивов — от сверчеловеческой мощи Зевса до прекрасного лирического образа богини зари Эос; одинаково успешно переданы напряженные мускулы гигантов и складки прозрачных хитонов богинь. Композиционное

построение фриза отличается исключительной сложностью, пластические мотивы — богатством и разнообразием. Необычайно выпуклые фигуры изображены не только в профиль (как это было принято в рельефе), но и в самых сложных поворотах, даже в фас и со спины. Фон заполняют развевающиеся ткани, крылья богов и гигантов — все это в сочетании с повышенной рельефностью пластических масс и контрастной светотенью еще более усложняет композицию, усиливая ее живописный характер.



*249. Голова Афродиты из Пергама. Мрамор. Начало 2 в. до н. э.
Берлин.*

Из других произведений пергамской скульптуры близка к алтарному фризу относящаяся, вероятно, к тому же времени прекрасная голова Афродиты (в Берлинском музее), привлекательная не только внешней красотой, но и выражением внутреннего воодушевления, — лиризм этого образа окрашен столь характерными для пергамского искусства чертами пафоса. Особенно выразителен страстный взгляд чуть затененных глаз богини. Моделировка лица очень обобщенная, без детализации, но исключительно мягкая и живая.

Как и в других эллинистических центрах, пергамская и малоазийская скульптуры позднеэллинистического периода характеризуются чертами несомненного упадка. В относящейся еще ко 2 в. до н.э. статуе раба-точильщика из скульптурной группы, изображавшей Аполлона, готовящегося содрать кожу с Марсия, наблюдается падение героического стиля раннего пергамского искусства и нарастание натуралистических элементов.



239 а. Агасий Эфесский. Статуя воина. (Боргезский боец). 1 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Париж. Лувр.

Примером малоазийской скульптуры 1 в. до н.э. является сохранившаяся в римской копии статуя так называемого «Боргезского бойца» работы скульптора Агасия Эфесского.

Статуя изображает молодого воина, сражающегося со всадником. Вытянув левую, защищенную щитом руку далеко вперед, боец отражает удар противника, одновременно готовясь нанести ему удар мечом (щит и меч не сохранились). Эта сюжетная мотивировка позволяет автору дать эффектное трехмерное композиционное решение скульптуры, изобразить фигуру в таком движении, при котором наиболее отчетливо была бы показана мускулатура тела. Однако при всем этом образ оказался лишенным главного — подлинно героического содержания. Несмотря на динамическое построение, на превосходное знание анатомии, на нарочитую выразительность жеста, статуя воспринимается не как изображение воина в боевой схватке, а всего лишь как мастерская студия человеческой мускулатуры. Глубокое образное содержание в малоазийском искусстве конца эллинистической эпохи оказывается безвозвратно утраченным.

Если искусство Пергама дает нам образцы монументальной скульптуры раннеэллинистического времени, то от искусства Родоса до нас дошли главным образом образцы позднеэллинистической монументальной пластики.

Остров Родос, расположенный в юго-восточной части Эгейского моря, самый восточный из островов Архипелага, уже по своему географическому положению был в большей степени связан с Малой Азией, нежели с материковой Грецией. Перемещение в эпоху эллинизма экономических и политических центров на Восток было очень выгодно для Родоса: остров оказался на скрещении важнейших торговых путей. В это время Родос являлся одним из главных экономических и культурных центров эллинистического мира. По форме правления Родос был республикой, в которой реальная власть принадлежала узкой олигархической верхушке. Огромные богатства, накопленные Родосской морской державой, способствовали украшению столицы острова — города Родоса — памятниками архитектуры и

скульптуры. К сожалению, памятники эти не сохранились. Согласно указаниям источников, на Родосе было 100 колоссальных статуй и среди них знаменитый «Колосс Родосский» — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса свыше 30 м в высоту, воздвигнутая учеником Лисиппа Харесом. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах 2 в. до н.э.

Наряду с колоссами для родосской скульптуры чрезвычайно характерны многофигурные группы на сюжеты остродраматического характера. В отличие от пергамских скульпторов родосские мастера позднеэллинистического времени стремились не столько к раскрытию внутренней патетики героического образа, сколько к воплощению сложных повествовательных сюжетов, рассчитанных на театральные, бьющие по нервам эффекты. Характерным образцом в этом отношении является многофигурная скульптурная группа, известная под названием «Фарнезский бык», выполненная скульпторами Аполлоном и Тавриском во второй половине 2 в. до н.э. Группа дошла до нас в римской копии. Сюжет композиции взят из греческой мифологии: Антиопа, мать двух сыновей — Зефа и Амфиона, — находилась в рабстве у жестоко преследовавшей ее царицы Дирки. Сыновья были воспитаны вдали от матери и не помнили ее лица. По приказу Дирки Зеф и Амфион должны были привязать Антиопу к рогам дикого быка. Юноши, узнавшие, что им предстоит казнить родную мать, привязали к рогам быка вместо нее жестокую Дирку.

Создатели «Фарнезского быка» постарались со всеми подробностями воспроизвести сцену казни. Группа включает фигуры Зефа, Амфиона, Дирки, Антиопы, символическое изображение места действия — горы Киферон в образе мальчика-пастуха (некоторые из фигур, возможно, добавлены римскими копиистами). Однако образы действующих лиц невыразительны, чувства их не раскрыты, движение носит чисто внешний характер; зритель, не знающий сюжета, вряд ли поймет, что, собственно, изображает эта группа. Акцент поставлен не на развернутой образной характеристике героев,

а на занимательных подробностях драматической ситуации. Построение группы отличается дробностью и запутанностью; по существу, общий композиционный замысел и средства его выражения выходят за грани возможностей скульптуры.



248. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Мрамор. Около 25 г. до н. э. Рим. Ватикан.

Прославленным произведением родосской школы была группа «Лаокоон», выполненная мастерами Агесандром, Полидором и Афинодором около 50 г. до н.э. Группа, дошедшая до нас в оригинале, была открыта в 16 в. и, будучи одним из немногих известных произведений греческой скульптуры, считалась величайшим достижением античного искусства. Открытие ряда памятников классического и раннеэллинистического искусства дало возможность увидеть относительную узость содержания и односторонность образного решения «Лаокоона».

Сюжет этого произведения взят из мифов о Троянской войне. Троянский жрец Лаокоон предупреждал сограждан об опасности перенесения в Трою оставленного греками деревянного коня; за это Аполлон, покровительствовавший грекам, направил на Лаокоона двух огромных змей, задушивших жреца и двух его сыновей. Снова перед нами изображение душераздирающей по своему драматизму ситуации: гигантские змеи душат в своих смертоносных кольцах Лаокоона и его сыновей: одна из змей впивается в грудь младшего сына, другая кусает в бедро отца. Голова Лаокоона запрокинута, лицо искажено страданием, мучительно напряженным усилием он пытается освободиться от душащих его змей. Страшная гибель жреца и его сыновей показана с подчеркнутой наглядностью. Скульптура свидетельствует о большом мастерстве художников, умело задумавших драматический эффект, о великолепном знании анатомии: показано, например, как мышцы живота Лаокоона сокращаются от резкой боли, вызванной укусом змеи; искусна композиция: группа мастерски развернута в одной плоскости и исчерпывающе воспринимается с одной, фронтальной точки зрения. Однако мелодраматизм общего замысла, использование внешних эффектов в ущерб глубине образов, дробность и некоторая сухость пластической разработки фигур

составляют недостатки этой скульптуры, не позволяющие причислить ее к высшим достижениям искусства.

Произведения родосских мастеров других направлений еще менее значительны. В созданной в конце 2 в. до н.э. скульптором Филиском серии статуй Аполлона Кифареда и музы чисто внешняя красивость соединяется с внутренней пустотой. Скульптора более всего привлекают красивые позы спутниц Аполлона и эффектная игра складок их одеяний.

Подводя общие итоги обзору эллинистического искусства, следует отметить его огромное значение в развитии искусства в античный период и в последующие эпохи. Велика роль эллинистического зодчества в истории архитектуры. В период Эллинизма прогрессивные принципы греческой архитектуры распространились по огромной территории; существенное значение они имели в развитии зодчества различных народов и в послеэллинистическое время. Накопленный эллинистическими зодчими опыт в решении таких важных вопросов, как принципы градостроительства, проблемы архитектурного ансамбля и парковой архитектуры, имел чрезвычайно большое значение для архитектуры Древнего Рима и для зодчества последующих эпох. Еще более велика в этом смысле роль эллинистического изобразительного искусства; принципы греческого реалистического искусства распространились в ту пору в искусстве не только собственно эллинистических государств, но и во многих сопредельных странах. Эллинистическая скульптура и живопись явились одними из важных слагаемых в создании древнеримского искусства, а впоследствии — в формировании средневекового искусства в Византии и странах Ближнего Востока. Эллинистическое искусство было одной из важных ступеней в развитии реализма; лучшие произведения этой эпохи являются памятниками, сохраняющими непреходящую художественную ценность.

Искусство древнего Рима (Н.Бритова)

Искусство древнего Рима

С конца 1 в. до н.э. ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. В это время Рим становится мировой державой. Кризис рабовладельческой системы эллинистических государств, завершившийся римским завоеванием, привел к образованию более развитой формы рабовладельческого государства - римской военно-административной державы, основанной на более организованной и жестокой эксплуатации рабов и низших классов населения. Римское государство не было однородным по составу населения: в нем обитало множество племен и народов, стоявших на различном уровне социального и экономического развития, и это определило многие особенности римской культуры.

Римское искусство, явившееся последним этапом развития искусства античного рабовладельческого общества, было результатом творческой деятельности не только римлян. Оно сложилось в результате взаимодействия искусства местных италийских племен и народов, в первую очередь - этрусков, с греческим искусством. Связь с греческим искусством осуществлялась сначала через Великую Грецию (греческие города-колонии на юге Италии и в Сицилии), затем она значительно усилилась в результате завоевания Греции Римом.

В дальнейшем некоторое значение в сложении римского искусства имело и искусство народов, вошедших в состав Римской империи, - галлов, германцев, кельтов, иберов и др., причем римское искусство и в этом случае не утрачивало своих наиболее существенных особенностей; вбирая в себя иногда очень разнородные элементы, оно сохраняло свое идейное содержание и единство художественной формы.

Искусство Древней Италии и Древнего Рима распадается на три основных периода:

1. Искусство дорийской Италии (3 тысячелетие до н.э. - 3 в. до н.э.).

2. Искусство Римской республики (3 - 1 вв. до н.э.).

3. Искусство Римской империи (конец 1 в. до н.э. - 5 в. н.э.).

На территории Апеннинского полуострова обнаружены памятники палеолита и неолита; хорошо представлены и более поздние этапы первобытной культуры - так называемые культура террамар (свайных поселений 2 тысячелетия до н.э.) и культура Виллановы (10 - 8 вв. до н.э.). В доримской Италии существовали многочисленные этнические группы, обладавшие чертами самобытности. В 8 - 4 вв. до н.э. доминирующую роль в центральной Италии играло искусство Этрурии. Одновременно на юге Италии и в Сицилии в 7 - 3 вв. до н.э. развивалось искусство Великой Греции. После объединения всей Италии под властью Рима в 60-х годах 3 в. до н.э. возникла почва для объединения искусства отдельных народов и областей Италии в единое римское искусство.

Этрусское искусство

Страна этрусков, располагавшаяся на берегу Тирренского моря, простиралась на восток до Апеннинского горного хребта. Северная граница Этрурии в конце 7 в. до н.э. доходила до реки По, а на юге захватывала Кампанью (Неаполитанскую область); с конца 6 в. до н.э. этруски занимали территорию нынешней Тосканы.

Этрурия представляла собой союз двенадцати городов-государств. Сложение классового общества, раннее развитие рабства, общественный строй, основанный на безраздельном господстве аристократии (правлящей группировкой у этрусков была военно-жреческая знать) - таковы социальные признаки Этрусского государства. Основой хозяйства в Этрурии было земледелие. Из-за обилия болот в больших масштабах велись работы по искусственному осушению. Широко развитая

морская торговля играла важную роль в экономике Этрурии и способствовала развитию ее культуры. Этруски входили в соприкосновение с греками, карфагенянами, египтянами и другими народами и многое у них перенимали, не теряя при этом самобытности.

Наибольшее количество сохранившихся памятников этрусского искусства относится к 6 - началу 5 в. до н.э. В это время Этрурия испытывала сильное воздействие греческой культуры, и в этот же период этрусское искусство переживало свой расцвет.

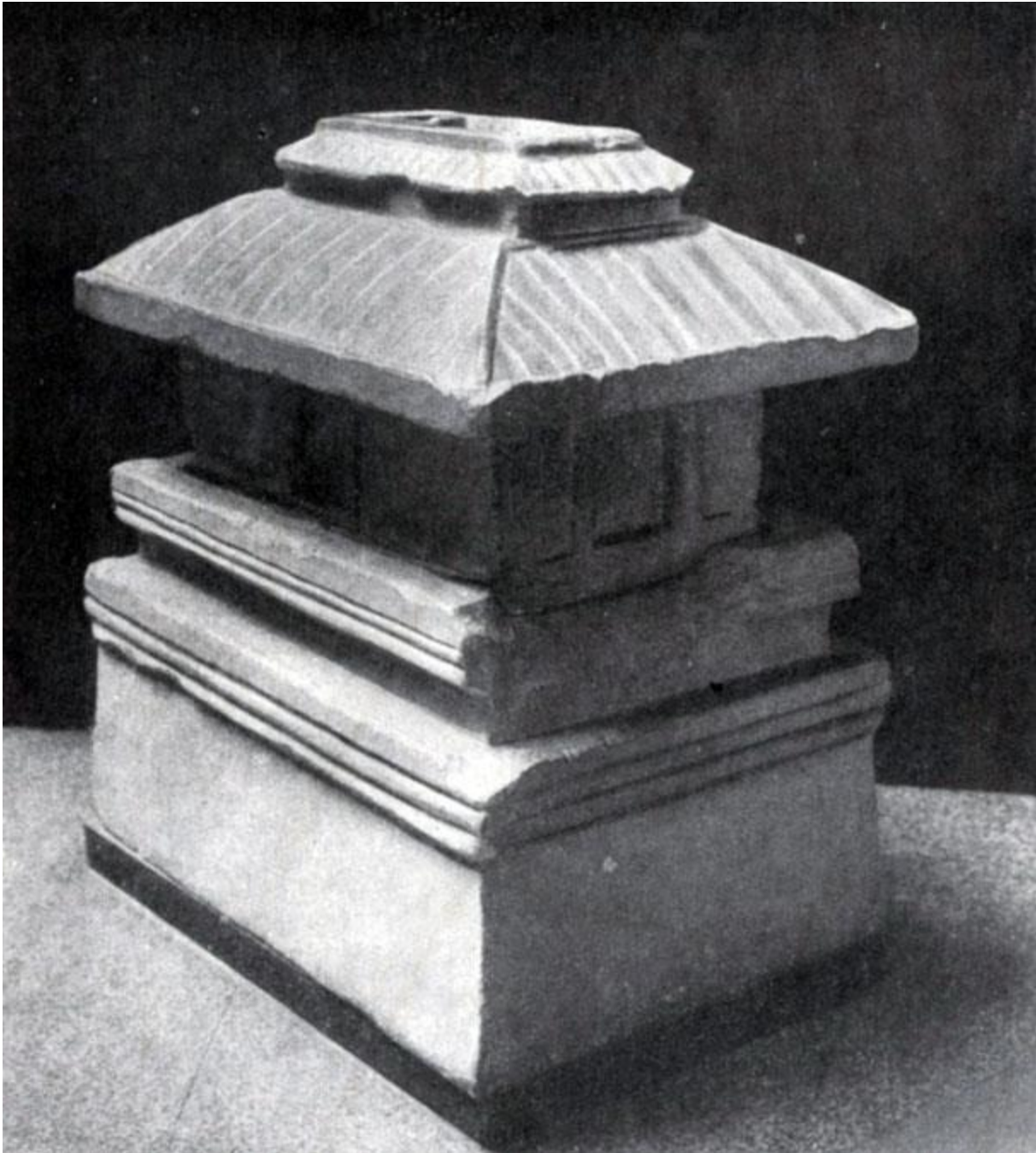
Витрувий, знаменитый римский теоретик архитектуры, живший в 1 в. до н.э., указывает на большую положительную роль этрусского зодчества в развитии римской архитектуры. Правильная планировка городов с ориентацией улиц по странам света была введена в Этрурии раньше, нежели в Греции, - в 6 в. до н.э. Но памятники этрусской архитектуры дошли до нашего времени в очень незначительном количестве. Многие из них погибли в период ожесточенных войн, и в особенности в период союзнической войны в 1 в. до н.э., когда этрусские города были сравнены с землей. Тем не менее остатки городских стен и крепостные ворота с арками в Перудже, в Новых Фалериях, в Сутрии, мощеные дороги в Перудже, Фьезоле, Палестрине, мосты, каналы и водопровод близ Мардаботто, так же как и другие инженерные сооружения, свидетельствуют о высоком уровне этрусской строительной техники.



Древняя Италия.

Об архитектуре храмов можно судить только по остаткам фундаментов, обнаруженных в Сеньи, в Орвьето, в Старых Фалериях. Этрусский храм помещался на высоком основании (подиуме); в отличие от греческого периптера, воспринимавшегося одинаково гармонично со всех сторон, этрусский храм строился по принципу фронтальной композиции: одна из узких сторон здания являлась главным фасадом и украшалась глубоким портиком. С остальных сторон храм замыкался глухой стеной. Внутреннее помещение - целла - обычно делилось на три части (посвящавшиеся трем главнейшим этрусским божествам). Чрезвычайно типичны для этрусского храма богатство скульптурного и живописного убранства, а также яркая полихромия. Композиционные принципы этрусского храма нашли впоследствии свое развитие в архитектуре римских храмов.

Архитектура этрусских жилых домов выяснена еще недостаточно. В отличие от свободного расположения помещений в греческом жилом доме здесь нужно отметить строго симметричное в плане расположение помещений, как бы нанизанных на одну ось. Подобная осевая композиция найдет широчайшее применение в римских жилых домах.



250 а. Этрусская урна из Кьюзи в виде дома. Камень. 3 в. до н. э. Берлин.

Древнейшим типом построек были, повидимому, круглые и овальные в плане хижины, представление о которых дают глиняные погребальные урны. О более позднем сельском италийском доме можно судить по урне в виде дома из Кьюзи. Здание имело в плане прямоугольную форму, высокая крыша

образовывала большие навесы, дающие тень; в крыше имелось прямоугольное отверстие (комплювиум), через которое освещался дом. Соответственно отверстию в крыше, в полу дома помещался бассейн (имплювиум), куда стекала дождевая вода. Сельские дома строились из грубого камня или из глины на деревянном каркасе. Крыши были соломенные, тростниковые или черепичные.

Центр городского дома составлял атриум (внутренний закрытый дворик). Вокруг него строго симметрично располагались другие помещения: справа и слева - помещения для мужчин и для рабов и иногда для домашнего скота, в глубине, вдали от входа, размещались комнаты хозяйки, ее дочерей и служанок. О жилищах городской бедноты дают понятие раскопанные в Марцаботто остатки больших одноэтажных домов с множеством отдельных каморок, выходивших во внутренний двор. В этих же домах находились лавки и мастерские. Они размещались в той стороне дома, которая выходила на улицу, за ними обычно находилось помещение для жилья.

Из архитектурных сооружений Этрурии лучше всего сохранились гробницы. Некоторые из них, на севере Этрурии, представляют собой тумулусы - курганы с расположенными под насыпным холмом погребальными камерами и дромосом, сложенными из каменных блоков; другие, на юге Этрурии, близ Черветри (Церэ), сохраняют вид тумулуса, но сложены не из отдельных камней, а целиком высечены в туфовых скалах (гробница Реголини Галасси, 7 в. до н.э., гробница «Нарисованных львов и др.), третьи представляют собой подобие прямоугольных домиков, в совокупности образующих своеобразный город мертвых. Внутреннее оформление погребальной камеры часто являлось воспроизведением архитектуры жилищ (гробница в Корнето, гробница близ Вей).

Большой интерес представляют росписи стен этих гробниц. От 6 - начала 5 в. до н.э. дошло несколько десятков расписных склепов - в Корнето, Кьюзи, Черветри, Вульчи, Орвьето и др. Обычно две стены в соответствии с формой

перекрытия были выше других, заканчиваясь выступами в форме усеченного поля фронтона. Расположение живописи подчеркивало архитектуру склепа. На гладкий, плотный известняк краски наносились непосредственно; крупнозернистая или пористая поверхность покрывалась слоем штукатурки, которая служила грунтом. Краски употреблялись минеральные; росписи выполнялись в технике фрески, то есть по сырому грунту, лишь иногда для выделения отдельных мест фрески краска наносилась уже на сухом грунте на готовую роспись. Палитра этрусского художника в архаический период состояла из черной, белой, красной и желтой краски, позже появляются голубой и зеленый цвета. Белый или желтоватый грунт служил фоном для изображений. Живопись на стене располагалась поясами. Вверху стен помещались декоративные фигуры, главным образом зверей, изображавшихся часто в геральдических позах (например, в гробнице «Леопардов»); средний, широкий пояс занимали главные изображения, над ним, а иногда и под ним проходил узкий фриз с фигурами. Цоколь обозначался рядом продольных разноцветных полос. Живописная декорация гробниц в известной мере связана с расписными греческими вазами ориентализирующего и чернофигурного стилей.



251. Танец. Роспись гробницы в Корнето. Начало 5 в. до н. э.

Сюжеты росписей сравнительно немногочисленны и часто повторяются. Обычно это сцены, где умерший изображен участником веселого, многолюдного пира, сопровождаемого танцами юношей и девушек. Изображения эти насыщены множеством характерных черт как в позах, жестах, мимике человеческих фигур, так и в тщательно переданных костюмах, узорчатых тканях, подушках, утвари и мебели. Пир и танцы происходили, повидимому, в саду под открытым небом, на что указывают деревья и птицы. Иногда встречаются портретные изображения умерших, сопровождаемые надписью.

Распространены изображения гладиаторских боев, состязаний атлетов, торжественных погребальных шествий, в единичных случаях встречаются сцены охоты и пейзажи. В некоторых гробницах преобладают мифологические сюжеты, как в гробнице Орка в Корнето, где фигурируют боги подземного царства - Гадес и Персефона - и трехликий великан Герион, а также крылатые гении этрусского пантеона. Судя по мифологическим сюжетам, этрусская религия и мифология имели мрачный характер, были лишены светлой гармонии миропонимания греков.

Живопись этрусков связана с греческой и проходит в своем развитии этапы, сходные с этапами эволюции греческой вазописи. Росписи этруских гробниц 6 - 5 вв. при обычной для них плоскостности изображения, силуэтном характере фигур и других чертах условности все же обладают своеобразной жизненной убедительностью, пониманием выразительного движения, чувством композиционной связи. Обнаженные или одетые в красочные костюмы человеческие фигуры даны в теплых звучных тонах - желтых, коричневых, красных, обогащенных пятнами зеленого и голубого; будучи контрастно сопоставлены друг с другом и объединены в общую композицию, они производят сильный декоративный эффект. Роспись применялась также и в наружном убранстве зданий.

Неотъемлемой частью декораций этруских зданий были терракотовые расписные рельефы и статуи, столь распространенные в период архаики по всему античному миру. Кровли зданий украшались акротериями (*Акротерий (от греческого - вершина, фронтоны) - скульптура или скульптурно исполненный орнаментальный мотив над углами фронтонов зданий, построенных в античных ордерах.*), с рельефными изображениями отдельных фигур или групп, и антефиксами (*Антефиксы - украшения из мрамора или терракоты, обычно помещавшиеся по краям кровли вдоль продольных сторон античных храмов и домов. Антефиксы имели разнообразную форму (листа, растения, плиты, щита и т. п.) и обычно украшались выполненными в рельефе орнаментами, головами людей или фантастических существ.*), на которых часто изображали голову Медузы Горгоны, отвращающей зло от живущих в доме, голову силена или девушки. Эти изображения были ярко раскрашены. Фризы снаружи и внутри здания также покрывались терракотовыми

раскрашенными рельефными плитами с изображениями мифологических сцен, эпизодов состязаний и битв. Сравнительно небольшие постройки этого периода, богато украшенные расписными терракотовыми рельефами и скульптурой, производили нарядное, живописное впечатление.



Этрусский храм. Реконструкция.



253. Скульптор Вулка. Статуя Аполлона из Вей. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия.

Важное место в этрусском искусстве занимала скульптура, расцвет которой относится к 6 в. до н.э. Наиболее известным этруским скульптором был работавший в Беях мастер Вулка; ему принадлежит монументальная терракотовая статуя Аполлона из Вей. Статуя, повидимому, была частью помещенной над фронтоном храма скульптурной группы, изображавшей спор Аполлона с Гераклом из-за лани. При несомненной близости к греческим статуям эпохи архаики (условностью постановки фигуры и пластической моделировки, архаической улыбкой) Аполлону из Вей присущи и черты своеобразия - меньшая скованность, более энергичное, хотя и условное движение, более яркая эмоциональная окраска образа; сильнее, нежели в греческой скульптуре, в этрусской статуе выражена тяга к отвлеченной орнаментальности (например, в трактовке одежды). Прекрасным образцом этрусской скульптуры времени ее расцвета является изящная голова статуи Гермеса из Вей. Одной из важных находок недавнего времени были колоссальные этруские статуи воинов, сделанные из глины; их мрачный, устрашающий облик проникнут грубой мощью.



*252. Голова Гермеса из Вей. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим.
Вилла папы Юлия.*



*254. Статуя воина. Глина. Около 500 г. до н. э. Нью-Йорк.
Метрополитен-музей.*

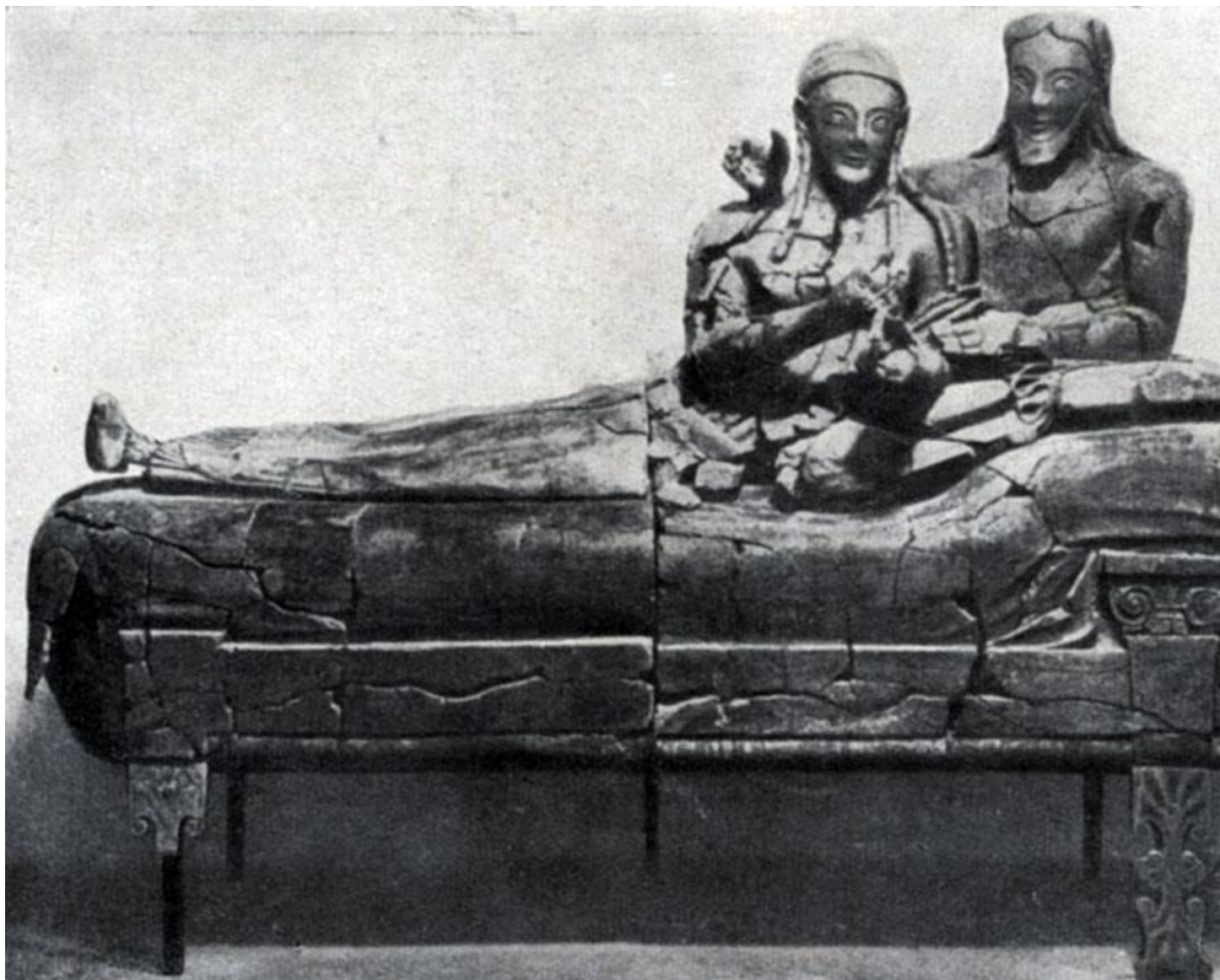
Скульптура Этрурии не только служила для декорации зданий, но имела и самостоятельное значение.

Важное место в этрусской скульптуре принадлежит портрету. Зарождение этрусского портрета уходит далеко вглубь веков и связано с погребальным культом. На крышке погребальной урны обычно помещалось портретное изображение умершего. Уже в италийской урне из Кьюзи начала 6 в. с изображением, выполненным почти в геометрическом стиле, и в другой урне из Кьюзи с портретной головой и патетически прижатыми «к груди» руками, несмотря на примитивность их художественного языка, улавливаются элементы портрета. Голова с этрусской погребальной урны из Кьюзи начала 6 в. до н.э. менее примитивна и характеризуется остро схваченными индивидуальными чертами, тщательной и смелой моделировкой щек и рта.



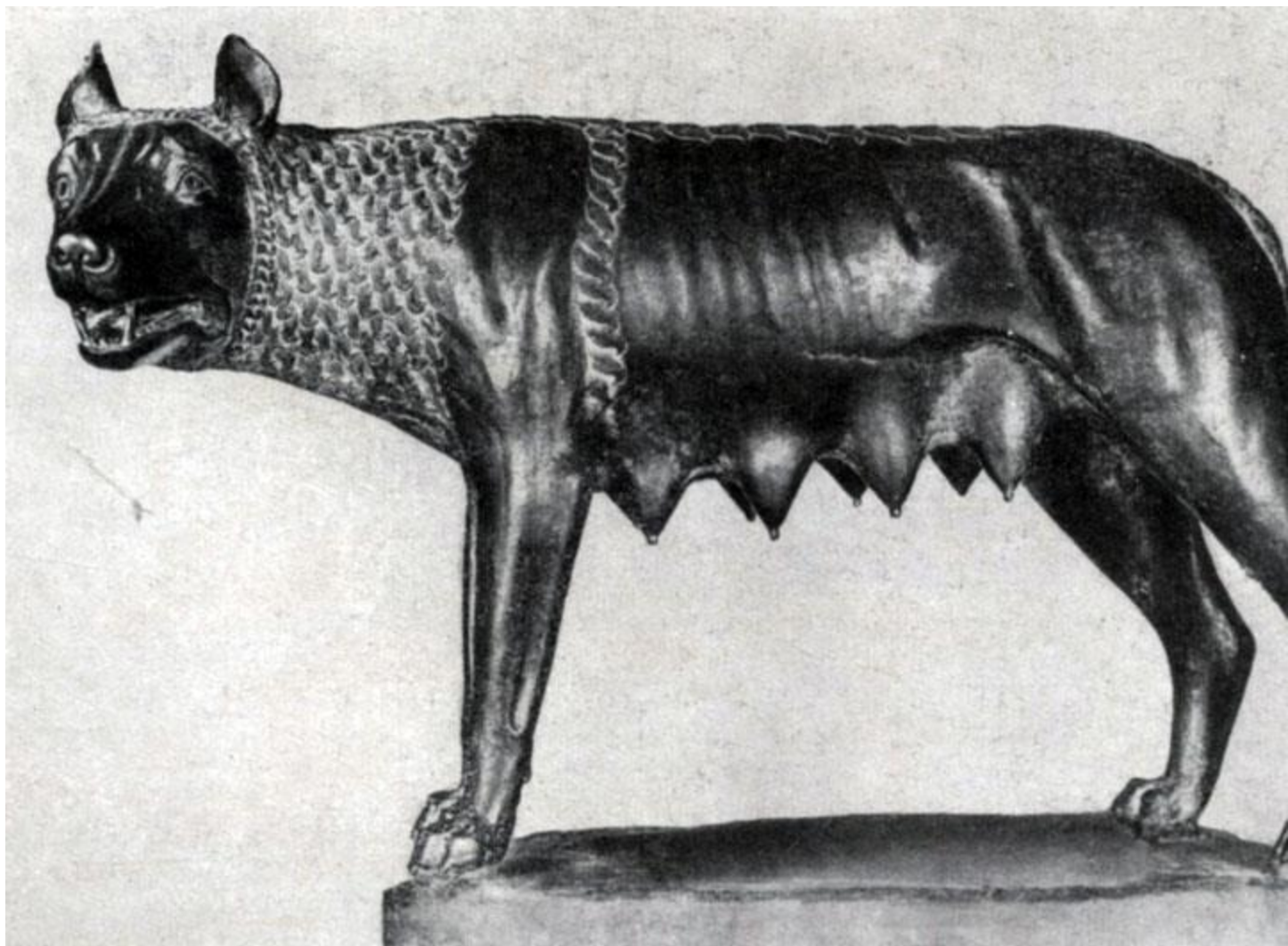
250 б. Голова с погребальной урны из Кьюзи. Начало 6 в. до н. э. Глина. Кьюзи. Музей.

Характерным видом этрусской скульптуры являются монументальные терракотовые саркофаги с фигурами умерших.



255 а. Саркофаг из Черветри. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия.

Саркофаг из Черветри 6 в. до н.э. представляет собой ложе (длиной 1,73 м) на фигурных ножках, на котором возлежит супружеская чета. Композиция отличается торжественной монументальностью, фигурам в целом присуща большая образная и пластическая выразительность; это же можно сказать и об угловатых по ритмике движениях рук. В лицах, несмотря на сохранение архаической схемы (косой разрез глаз, условная улыбка), чувствуется некоторое индивидуальное своеобразие.



*255 6. Капитолийская волчица. Бронза. 6 в. до н. э. Рим.
Палаццо Консерватори.*

В 6 в. до н.э. обработка бронзы в Этрурии достигла уже большого- совершенства: употреблялось литье, последующая чеканка, гравировка, выполнялись статуи крупных размеров. Одним из таких произведений 6 в. до н.э. является знаменитая статуя Капитолийской волчицы. Волчица изображена кормящей Ромула и Рема (фигуры их утрачены; существующие ныне выполнены в 16 в.). В этой скульптуре зрителя поражает не только наблюдательность в воспроизведении природы (с большой точностью переданы постановка фигуры - напряженно вытянутая вперед морда, оскаленная пасть, проступающие сквозь кожу ребра), но и умение художника

усилить все эти детали и объединить их в единое целое - образ хищного зверя. Недаром статуя Капитолийской волчицы в последующие эпохи воспринималась как яркий символ сурового и жестокого Рима. Некоторые черты, свойственные скульптуре архаического периода, например несколько упрощенные контуры статуи, орнаментализированная трактовка шерсти не нарушают в данном случае общего реалистического характера скульптуры.

Ремесленники Этрурии славились своими работами из золота, бронзы и глины. Этрурские гончары применяли особую технику так называемого буккеронеро (черной земли): глина прокапчивалась, приобретая при этом черный цвет. После формовки и обжига изделие подвергалось лощению (полировке трением). Эта техника была вызвана стремлением придать глиняным сосудам сходство с более дорогими металлическими сосудами. Стенки их обычно украшались рельефными изображениями, а на крышках иногда помещали петуха или другие фигуры.

Период 5 - 4 вв. до н.э. в Этрурии был временем экономического застоя. Искусство этого периода также переживало застой - оно как бы остановилось на ступени архаики. Но именно в это время народы Италии - этруски, самниты, римляне, оски и другие - приходят в особенно тесное соприкосновение с греками, в первую очередь с теми, которые населяли Великую Грецию. В этих богатых греческих полисах культура стояла на высоком уровне развития и искусство Великой Греции лишь в малой мере отличалось от искусства метрополии.

Новый подъем этруское искусство переживает в 3 - 2 вв. до н.э., однако под воздействием греческого этруское искусство в этот период теряет в значительной степени своеобразие. Произведения этруской живописи 3 - 2 вв. примыкают к эллинистическим образцам. В скульптуре образы нередко получают особенно обостренную экспрессию. Портретная фигура знатного этруска возлежащего на ложе с чашей для возлияния в руке, на крышке урны удивительна резким

контрастом торжественной репрезентативности позы, и его почти гротескно комической внешности. Ряд других изображений на погребальных урнах отличается грубой утрировкой. Бронзовые изделия этрусских ремесленников этого времени - зеркала, украшенные гравировкой, чаши, кубки, цисты для хранения свитков - попрежнему отличаются высоким уровнем художественного ремесла.

К концу эпохи эллинизма, когда самостоятельности Этрурии был положен конец, этруское искусство следует уже рассматривать вместе с римским искусством.

Искусство Римской республики

Внешнеполитическая история Римской республики со времени установления республиканского строя в конце 6 в. до н.э. до начала периода империи в конце 1 в. до н.э. разделяется на несколько этапов. Первоначально Рим, являвшийся небольшим городом-государством, вел борьбу со своими ближайшими соседями - племенами латинов, эквов, вольсков - и подчинил их своей власти. Следующим Этапом было покорение Римом всей Италии. К концу республиканского периода завершилось завоевание всех средиземноморских государств и превращение Рима в огромную мировую державу.

История римского общества республиканского периода характеризуется ожесточенной классовой борьбой. Эти столкновения были, с одной стороны, результатом основного противоречия рабладельческого общества - противоречия между рабами и рабовладельцами, с другой стороны - результатом борьбы плебеев с патрициями за свои политические права и за улучшение своего экономического положения. В конце республиканского периода - во 2 - 1 вв. до н.э. - общественные противоречия особенно усилились.

Приток огромных масс рабов вел к увеличению удельного веса рабского труда. Рабовладение вступило в новый фазис: оно приобрело характер организованной по новому

эксплуатации рабов в крупных землевладельческих хозяйствах - латифундиях и на рудниках. Восстания рабов время от времени потрясают республику, угрожая порой и самому ее существованию (сицилийские восстания рабов 2 в. до н.э., восстание Спартака в 1 в. до н.э.).

В то же время нарастали противоречия между различными группировками внутри класса рабовладельцев, между правящей верхушкой и массами свободного населения. Эти конфликты нашли свое выражение в долголетних ожесточенных гражданских войнах 1 в. до н.э.

Римская мировая рабовладельческая держава представляла собой более высокую историческую ступень, нежели греческие города-государства, и, естественно, культура Древнего Рима должна была решать новые задачи, поставленные новой исторической эпохой.

Мировосприятие римлян было более трезвым и практическим, нежели поэтическое мировосприятие древних греков, сформировавшееся на менее зрелом этапе античного рабовладельческого общества. В культуре огромной военно-административной римской державы преобладание было на стороне тех видов искусства и наук, которые имели непосредственно практическое значение. Отсюда - ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, отсюда - развитие в скульптуре индивидуального портрета и протокольно-повествовательного исторического рельефа, отсюда - исключительное развитие различных областей римского права и т. д. Напротив, в таких видах искусства, как монументальная скульптура и живопись, а также в поэзии римляне были менее оригинальны, и здесь сильнее выражена их зависимость от греческих и эллинистических образцов.

Известно огромное значение мифологии для греческого искусства. Римская религия, не имевшая того поэтического характера, который составлял основу греческой религии, была бедна образами и отличалась сухой прозаичностью. Отношение человека к божеству выражалось в точном

исполнении обрядов, которые являлись как бы платой за исполнение просьбы. Все важнейшие явления природы, все события человеческой жизни связывались с определенными божествами, но долгое время римляне вовсе не изображали своих богов, их божества имели отвлеченный характер и, кроме своей узкой функции, не обладали никакими качествами (например, «бог первого крика ребенка», «бог произрастания зерна»). Поэтому мифологическая тематика не имела для римского искусства такого важного значения, как для греческого. Первые культовые статуи римляне заимствовали у этрусков.

Отсутствие развитой мифологии и конкретных образов богов было благоприятным условием для широкого заимствования культов и мифов других народов. Уже в 4 в. до н.э. римляне привели истолкование образов своих богов в соответствие с образами богов Греции.

Как указывалось, архитектура была ведущим искусством Древнего Рима. Если для Греции главным типом архитектурного сооружения был храм, то в римской архитектуре основное место занимали сооружения, воплощавшие идеи могущества римского государства, а позже императора, отвечавшие потребностям рабовладельческой верхушки и направленные на завоевание популярности у свободного населения городов: форумы, триумфальные арки, амфитеатры, термы, базилики, дворцы и виллы, инженерные сооружения, обслуживавшие города римской державы и прежде всего - гигантский центр метрополии, город Рим. Строительная техника поднимается на большую высоту, развивается инженерное искусство, использующее достижения эллинистической науки. Создаются грандиозные акведуки, подающие воду на десятки километров (акведук Аппия Клавдия, 311 г. до н.э.), дороги (Виа Аппия, 312 г. до н.э.), мосты, сточные каналы (Клоака Максима в Риме).



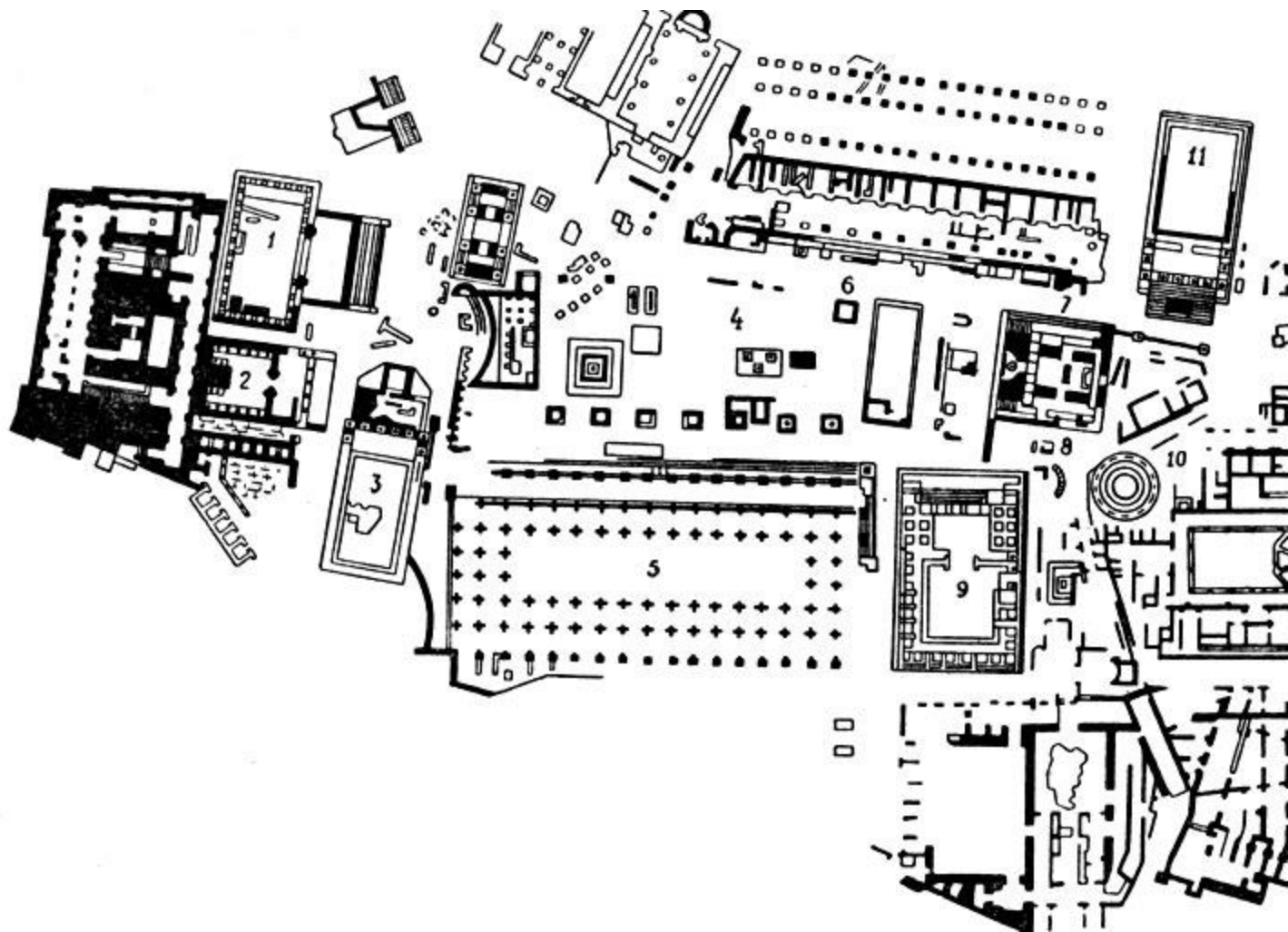
*256. Аппиева дорога (Виа Аппиа). Начата постройкой в 312 г. до
н. э.*

На рубеже 3 - 2 вв. до н.э. входит в употребление новый строительный материал - водоупорный и чрезвычайно прочный римский бетон, составными частями которого были известковый раствор, вулканический песок (пуццолана) и

щебень. Вначале бетон применялся при строительстве дорог, затем он получил широкое распространение в строительстве зданий и не только удешевил строительство, но и способствовал возникновению новых конструкций - сводчатых перекрытий больших помещений, что, в свою очередь, вызвало новые архитектурные решения.

В 3 - 1 вв. до н.э. от простоты и суровости Древнего Рима не осталось и следа. Приток богатств из завоеванных стран способствовал развитию роскоши в среде господствующих классов.

В Рим широким потоком хлынули произведения греческого искусства. Римляне широко использовали достижения греческой архитектуры, но, обращаясь к тем или иным типам, композиционным приемам, архитектурным формам греческих построек, римляне коренным образом перерабатывали их. Так, например, созданная греками система архитектурных ордеров подучила у римлян в соответствии с новыми задачами, разрешавшимися в римском зодчестве, новое истолкование. В отличие от греческих архитекторов, для которых ордер был логическим выражением конструкции, римские архитекторы понимали ордер в основном как декорацию.



Форум Романум. План 1. Храм Согласия. 2. Храм Веспасиана 3. Храм Сатурна. 4. Форум Романум. 5. Базилика Юлил. 6. Храм Януса. 7. Храм Цезаря. 8. Арка Августа. 9. Храм Кастора и Поллукса. 10. Храм Весты. 11. Храм Антонина Пия и Фаустины. 12. Базилика Максенция. 13. Арка Тита.

Древнейшим местным типом римского храма был, повидимому, круглый в плане храм. Таков круглый храм в Тибуре (Тиволи) 1 в. до н.э. Эта небольшая постройка стоит на высоком подиуме; круглая целла окружена 18 коринфскими колоннами легких, стройных пропорций. Храм чрезвычайно красиво поставлен среди скал и множества каскадов. Элементы архитектурного декора храма в Тибуре (фриз, кассеты плафона) свидетельствуют об изучении памятников эллинистической архитектуры. Расположенный на берегу

Тибра храм (ранее считавшийся храмом Весты) на Бычьем рынке в Риме также имеет круглую форму.



258 6. Круглый храм на Тибре в Риме. 1 в. до н. э.

Наиболее характерен для римских храмов тип так называемого псевдопериптера, соединяющего в себе элементы греческого периптера с композиционными принципами этрусских храмов. К ранним сооружениям этого рода относится небольшой храм Фортуны Вирилис в Риме (1 в. до н.э.). Храм стоит на высоком подиуме, прямоугольная целла сдвинута вглубь, образуя глубокий портик с двумя рядами колонн перед входом; колонны, окружающие целлу с остальных трех сторон, как бы входят в ее стену, превращаясь в полуколонны.

Лестница, расположенная перед портиком, акцентирует фасад здания. Храм выстроен в ионическом ордере.

В период поздней республики в Риме уже сложился тип театрального здания. К сооружениям этого типа относятся Большой театр в Помпеях, театр Помпея на Марсовом поле в Риме (55 - 52 гг. до н. э) и временный театр Марка Савра, известный по описанию Плиния.

Принципиальным отличием римского театра от греческого было то, что римский театр представлял собой самостоятельное здание, а не вырубался в скале, как греческий; второй особенностью было наличие здания сцены, тогда как в греческом театре классической эпохи за сценической площадкой разворачивался реальный ландшафт. Таким образом, внутреннее пространство римского театра было замкнуто, изолировано; греческий театр органически связан с природой, римский театр - в большей мере сооружение городского типа. Субструкции (*Субструкции-подпорное сооружение, на котором возводилось здание. Широко применялись в архитектуре стран Передней Азии (в виде высоких платформ из насыпного грунта или из сырцового кирпича) и в римской архитектуре (нередко в виде сводчатых галлерей из камня, кирпича и бетона).*), (в данном случае - система сводчатых галлерей) использовались как система фойе и способствовали быстрому заполнению и освобождению театра зрителями.

Амфитеатр, представлявший собой как бы соединение полукружий двух театров и предназначавшийся для различных зрелищ - травли зверей, гладиаторских боев и др., - был всецело римским изобретением и достиг наиболее полного развития в императорскую эпоху в амфитеатре Флавиев - Колизее (80 г.)



257. Гробница Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге. 1 в. до н. э.

К монументальным сооружениям эпохи республики относятся гробницы римской знати и римских богачей, располагавшиеся вдоль больших дорог за воротами Рима.

Надгробия сооружались в виде саркофагов, столбов и обелисков. Гробница Цецилии Метеллы, стоящая на Аппиевой дороге, относится к середине 1 в. до н.э. . Это монументальное сооружение в виде огромного цилиндра, покоящегося на квадратном основании (сторона которого равна 22,3м). Гробница, вероятно, завершалась венчающей частью в форме конуса. Постройка выполнена из бетонной массы, облицованной камнем, фриз и карниз - мраморные (зубцы, венчающие башню в настоящее время, - не античные, а, вероятно, средневековые). Этот памятник напоминает исконную форму этрусского надгробного памятника - тумулуса (кургана), причем окружавшая тумулус низкая каменная подпорная стена (крепида) в гробнице Цецилии Метеллы преобразована в мощный барабан, завершенный карнизом.



258 а. Римский форум (Форум Романум). На первом плане — базилика Юлия, далее в центре — три колонны храма Кастора и Поллукса, вдали арка Тита.



259. Форум Цезаря в Риме. 1 в. до н. э.

Центром деловой и общественной жизни Древнего Рима был римский форум (Форум Романум). Эта площадь с расположенными на ней храмами и общественными зданиями представляла собой комплекс, созданный по принципу свободной, живописной планировки.

Архитектура жилых домов эпохи республики лучше всего может быть прослежена в Помпеях, так как в Риме большинство домов этого времени было разрушено и на их месте выросли дома последующих эпох.

Местный итальянский тип дома с атриумом обогащается перистилем (внутренним двориком, окруженным колоннадой), обычно украшенным фонтаном, статуями, цветниками. Перистильный дом - отличительная особенность восточноэллинской архитектуры - был не просто заимствован, но переработан по-своему. Свободное расположение помещений вокруг перистиля, характерное для Делоса (Греция), сменяется у римлян расположением помещений по единой центральной оси, что, как указывалось, было характерно уже для этрусских жилищ. Из помпейских жилых домов эпохи республики лучше всего сохранились «Дом Пансы», «Дом Фавна» и «Дом серебряной свадьбы».

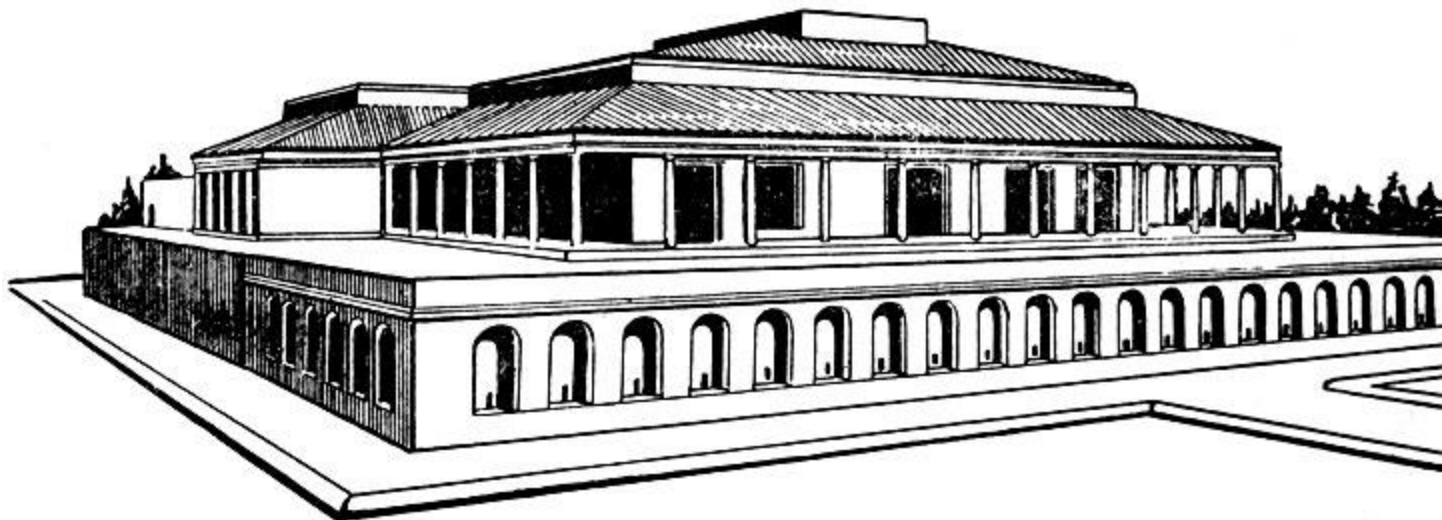
Появление вилл богачей имело различные причины. Это объясняется и крайним обогащением верхушки римского общества, и ростом индивидуализма, и стремлением к уединению среди природы, и возросшим шумом и теснотой городской жизни. Витрувий различает villa rustica - сельскую виллу, имеющую хозяйственный или промышленный характер, и villa urbana - городскую виллу, предназначенную для отдыха и развлечений. Последние в большом количестве размещались на побережье Неаполитанского залива. Лучше других сохранились «Вилла мистерий», «Вилла Диомеда» (обе близ Помпеи), «Вилла папирусов» близ Геркуланума, виллы в Боскореале. Загородная вилла планировалась так же, как и городская, но свободнее; перистиль был больше и

превращался в настоящий сад. К главной части дома примыкали служебные и хозяйственные постройки, располагавшиеся по полукругу или по незамкнутому прямоугольнику. Планировка виллы в значительной мере определялась характером местности. Искусно разбитый сад, фонтаны, беседки, гроты, скульптура органически входили в комплекс виллы. Непременной принадлежностью виллы был большой водоем - piscina. Архитектурный тип римской виллы сложился к концу 1 в. до н.э. Виллы Эпохи империи отличаются от этого типа только большими размерами, роскошью убранства, применением более ценных материалов.

Неотъемлемой принадлежностью богатых жилых домов в эпоху республики была стенная живопись. В Помпеях сохранилось много стенных росписей, и поэтому значение этого города для изучения античной живописи исключительно велико. В конце 19 в. установилось деление помпейских стенных росписей на четыре стиля, связанных с определенными историческими периодами. Это деление остается в основном правильным и притом не только для помпейской, но и для всей римской декоративной живописи до третьей четверти 1 в. р. э.

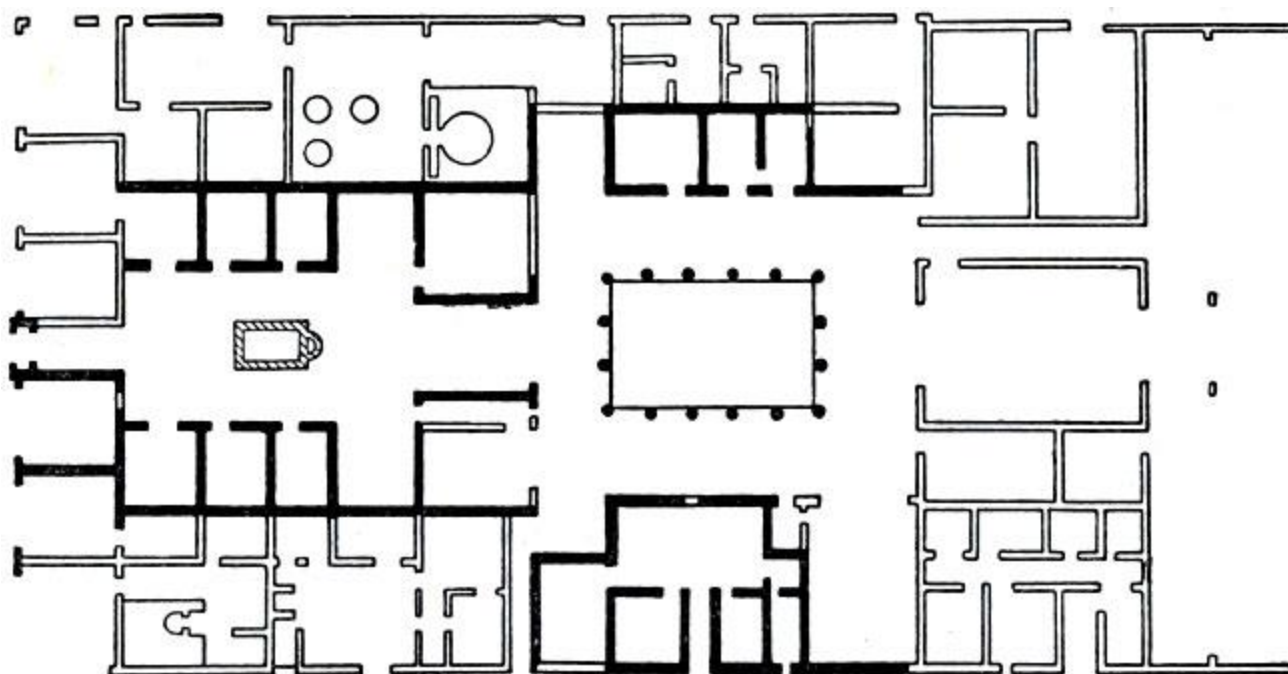
Во 2 и 1 вв. до н.э., в республиканскую эпоху, развиваются первый и второй стили.

Первый, или инкрустационный, стиль представляет собой подражание кладке стены из цветного мрамора. Отдельные квадраты, карниз и пилястры выполнены в штукатурке рельефом. Цвета росписи стен первого стиля - темнокрасный, желтый, черный и белый - отличаются глубиной и чистотой тона. Штукатурка, на которую накладывалась краска, готовилась из нескольких слоев, причем каждый последующий слой был более тонким и мелкозернистым. Первый стиль хорошо представлен в ряде домов, в частности, в знаменитом доме Фавна в Помпеях.



Вилла мистерий. Реконструкция.

В отличие от плоскостного первого стиля второй, так называемый архитектурный стиль, носит более пространственный характер. На стенах изображались колонны, карнизы, пилястры и капители с полной иллюзией реальности, вплоть до обмана зрения. Средняя часть стены покрывалась изображением портиков, эдикул, беседок, представленных в перспективе с применением светотени, так что создавалось иллюзорное пространство - реальные стены как бы раздвигались, помещение казалось больше. Часто в центре стены помещались большие картины с крупными фигурами. Сюжеты этих картин были по преимуществу мифологическими, реже - бытовыми. Лучшими образцами дошедших до нас росписей второго стиля являются фрески из «Виллы мистерий» в Помпеях, из виллы в Боскореале, из дома Ливии на Палатине в Риме и из многих домов в Помпеях. Часто росписи второго стиля представляют собой копии произведений греческих живописцев 4 в. до н.э.



План дома Пансы.

Особенно интересны фрески «Виллы мистерий» в Помпеях. Они занимают значительное место в развитии античной стенной живописи. В одном из помещений этой обширной виллы стены сплошь покрыты росписями. Архитектурной декорации, исполненной живописью, отведено незначительное место вверху и внизу стены, на всей остальной плоскости развернута многофигурная композиция, представляющая ряд последовательных сцен, содержание которых связано с мистическим культом Диониса (вследствие чего и сама вилла была названа археологами «Виллой мистерий»). На тёмнокрасном фоне глубокого теплого тона размещены крупные фигуры участников действия. Они написаны яркими красками и рисуются четкими силуэтами на стенной плоскости. Художник сумел дать зрителю почувствовать значительность происходящего, воплотить то настроение благоговения и страха, которое испытывали участники мистерии. Особенно поразительна сцена с истязуемой молодой женщиной - ее поза, выражение лица, потухший взгляд, спутанные пряди черных волос передают физическое страдание и душевную муку. В той же группе выделяется прекрасная фигура танцующей молодой вакханки в развевающемся желтом

плаще, уже прошедшей положенные испытания. Композиция фрески построена не столько на соотношении объемов в пространстве, сколько на сопоставлении силуэтов на плоскости, хотя в отдельности фигуры объемны и динамичны. Подобный принцип фресковой росписи, когда Элементы пространственности оказываются подчиненными стенной плоскости, знаменует собой определенный период в развитии античной живописи. Примером такого подхода в живописи второго стиля является так называемая «Альдобрандинская свадьба» - фреска в доме Ливии на Палатине в Риме, изображающая сцену приготовления к свадебной церемонии. Форма картины в виде вытянутого прямоугольника хорошо согласуется с композицией, построенной в спокойном, плавном ритме. Фигуры образуют три свободные группы, расположенные на одном уровне на розовато-коричневом фоне стены. Движения фигур свободны и полны сдержанной грации, образ Афродиты, беседующей с закутанной в белые одежды невестой, полон строгого величия. Пластический характер фигур, композиция, напоминающая рельеф, светлая, изысканная гамма красок отвечают нашему представлению о греческой живописи 4 в. до н.э.



260. Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпеи.
Вторая половина 1 в. до н. э.



261. Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпеи.
Вторая половина 1 в. до н. э.



262 а. Голова нимфы Аркадии. Фрагмент фрески «Нахождение
Телефа» из так называемой базилики в Геркулануме. Около 70
г. н. э.



262 6. Голова Геркулеса. Фрагмент фрески «Нахождение Телефа» из так называемой базилики в Геркулануме. Около 70 г. н. э.



*262 в. Поэтесса. Фреска из Помпеи. 1 в. н. э. Неаполь.
Национальный музей.*



*263. Женщина с покрывалом. Фрагмент росписи Виллы мистерий
(см. илл. 260-261).*

Своеобразной чертой второго стиля являются изображения ландшафтов - гор, моря, равнин, - оживленных несколько гротескно трактованными фигурами людей, выполненными в эскизной манере (например, в серии пейзажей с изображением приключений Одиссея). В этих пейзажах сказывается новое понимание пространства, не замкнутого и ограниченного, как в греческой живописи, а более широкого и свободного. В большинстве случаев в пейзаж входят изображения архитектурных построек.

В области монументальной скульптуры римляне не создали памятников, равных по значению произведениям греческой статуарной пластики. Скульптурные изображения римских божеств исходят из греческих и эллинистических образцов. В римском искусстве нельзя встретить обобщенного образа всесторонне развитого прекрасного человека, нашедшего свое выражение в греческих статуях. Наиболее характерным воплощением римских гражданственных идеалов является распространенный в скульптуре образ облаченного в тогу римлянина, занятого выполнением своих государственных обязанностей (так называемый тогатус).

Доминирующее положение в римской скульптуре занимает портрет. Как и у этрусков, зарождение портрета в римском искусстве было связано с погребальным культом. Обычай снимать с покойника восковую маску и хранить ее вместе с фигурками домашних богов (пенатов и ларов) послужил одним из толчков к созданию портрета и способствовал возникновению устойчивой традиции точной передачи внешнего облика покойного. На этой основе развился чрезвычайно показательный для римского портрета интерес к передаче конкретного облика модели.

Здесь заложено отличие римского портрета от греческого. В Греции достойным увековечивания считался только выдающийся человек, прославившийся своей деятельностью;

если греческий мастер выполнял портрет философа, то в его образе он выявлял прежде всего общие типические черты, сближавшие этого философа с другими мыслителями, точно так же как в портретах ораторов, стратегов художник исходил из типических черт, присущих этим представителям греческого общества. Напротив, задача римского мастера - увековечение данного конкретного лица, часто ничем не примечательного, причем от художника требовалось прежде всего бесспорное индивидуальное сходство. Сказанное, разумеется, не означает, что римский портретист ограничивался лишь достижением физиономического сходства, - римские мастера умели создавать яркие типические образы; в данном случае важно подчеркнуть, что римский художник исходил из конкретной индивидуальности. Этим определяется своеобразие римского портретного искусства.

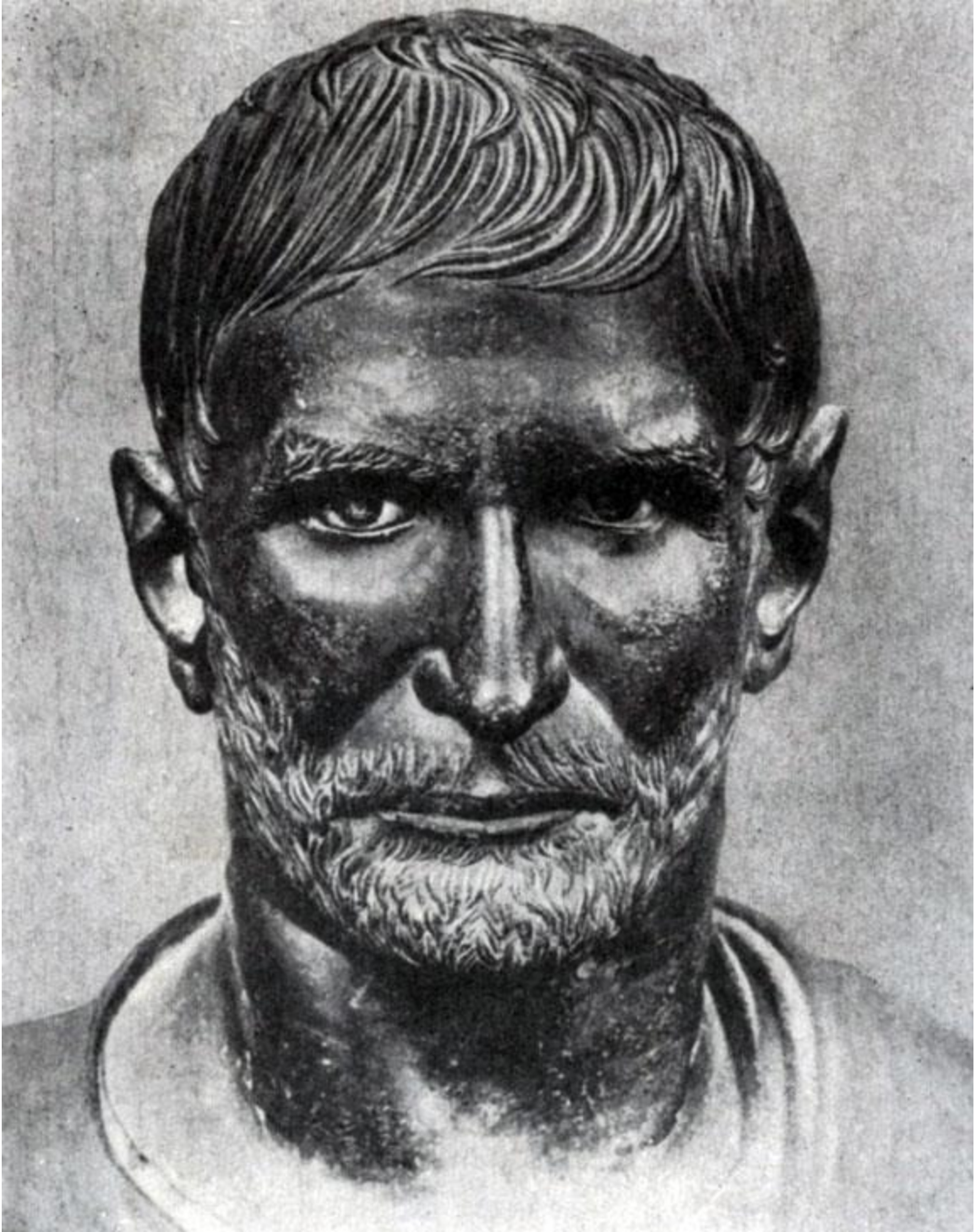
На первом этапе развития римского портрета - в республиканскую эпоху - некоторая его незрелость сказывается в недостаточной художественной обобщенности образов, в слабом раскрытии внутреннего облика модели, в увлечении второстепенными деталями, в чрезмерно дробном, не всегда приведенном к единству пластическом решении, в сухости моделировки. Эти черты особенно заметны в ранних портретах. При первом взгляде на мужской портрет Туринского музея (3 в. до н.э.) кажется, что это посмертная маска: чрезвычайно детально переданы все особенности лица, вплоть до асимметричного расположения рта, приподнятой левой брови, впалых щек. Ни раскрытия характера, ни общего пластического единства здесь нет.



265 Б. Статуя оратора (так называемый Авл Метелл). Бронза. Около 100 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей.

Памятником более развитого портрета этрусско-римского направления является бронзовая статуя так называемого «Оратора» (2 в. до н.э.), изображающая, возможно, Авла Метелла, представителя одной из знатнейших римских фамилий. Оратор представлен в момент произнесения речи, правая рука его протянута к слушателям. Художник не только тщательно передал индивидуальные черты лица Метелла, но и

детали одежды и обуви. Статуя выполнена по образцам греческих и эллинистических статуй ораторов, однако в сравнении с последними она производит впечатление большей прозаичности: отсутствие внутреннего порыва, суховатая детализация находятся в противоречии с торжественной постановкой фигуры и ораторским жестом.



264 а. Портрет римлянина (так называемый первый консул Брут). Бронза. Вторая половина 4 в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори.

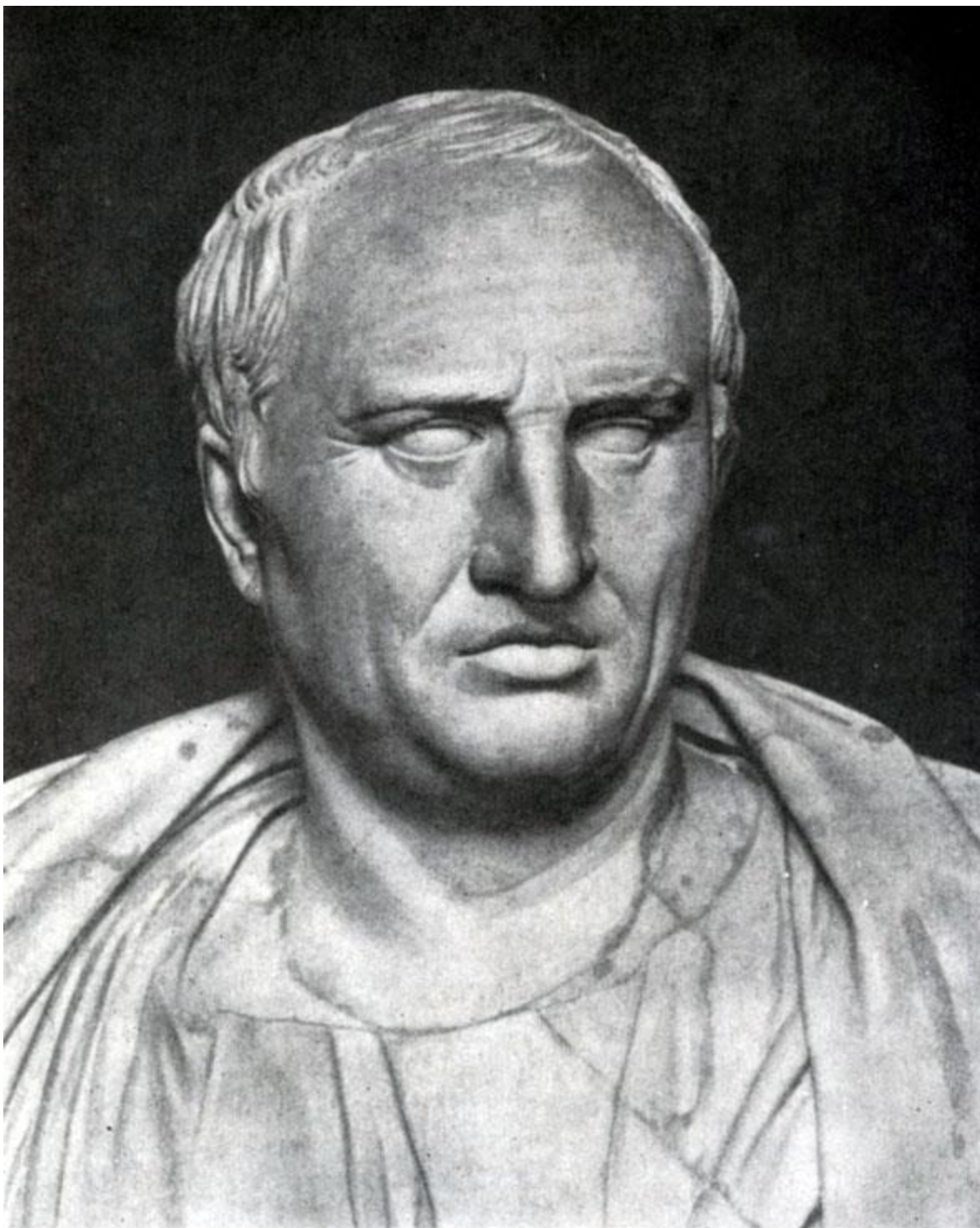
Однако уже в республиканскую эпоху были созданы портреты большой художественной силы. Так, например,

бронзовый бюст римлянина - так называемый «Брут» из Палаццо Консерватори в Риме (вторая половина 4 в. до н.э.) дает пример портрета, в котором раскрыт человеческий характер. В этом произведении нашел яркое воплощение образ сурового, непреклонного римлянина эпохи республики. Более обобщенным является пластическое решение портрета.



265 а. Статуя римлянина, совершающего возлияние. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим. Ватикан.

Портретная статуя римлянина, совершающего возлияние (1 в. до н.э.), представляет собой дальнейшее развитие типа тогатуса. Это впечатляющий портрет сурового, величавого человека, изображенного в живом движении. Длинная широкая тога образует множество глубоких складок, скрывающих фигуру; плащ покрывает голову, закрывает уши, чтобы ничто не отвлекало от произнесения молитвенных формул, не мешало бы точному выполнению традиционного обряда. Черты аскетически сурового бритого лица переданы с очень большой внимательностью и правдивостью.



*264 б. Портрет Цицерона. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим.
Капитолийский музей.*

К позднему периоду республиканской эпохи относятся превосходные по точности индивидуальной характеристики

портреты Цицерона и Помпея, дающие чрезвычайно наглядное представление о личных качествах этих исторических деятелей. Например, громадная слава и авторитет Помпея, прозванного еще при жизни Великим, не заслонили от художника истинных качеств личности Помпея, и мастер создал портрет, в котором с предельной отчетливостью показаны ничтожество и ограниченность незаслуженно прославившегося полководца. Подобные произведения, свидетельствующие о глубокой проницательности художника, являются драгоценными историческими документами.

К области декоративного искусства поздней республики относится большой алтарь Гнея Домиция Агенобарба (36 - 32 гг. до н.э.). На главной продольной стороне его - рельеф с изображением торжественного жертвоприношения, связанного с составлением цензовых книг. Административный акт - запись имущества граждан - освящается жертвоприношением свиньи, овцы и быка. С чисто римской обстоятельностью переданы фигуры чиновника, граждан, стопы цензовых книг, алтарь, украшенные гирляндами цветов жертвенные животные, жрецы, слуги, воины. Здесь же у алтаря вместе с другими персонажами помещен бог войны Марс. Композиция рельефа строится по принципу последовательного размещения фигур, следующих одна за другой. Три другие стороны алтаря покрыты рельефом, сюжет которого взят из греческой мифологии. Это - свадьба морского бога Посейдона и Амфитриты. Торжественная колесница сопровождается трубящими в рог тритонами, нимфами, морскими конями; в воздухе летают эроты. Рельеф, выполненный с большой мягкостью, указывает на глубокое воздействие греческого искусства. Сочетание чисто римской темы жертвоприношения с греческой мифологической темой характерно для того времени.

К середине 1 в. до н.э. римское искусство уже сложилось в своих основных чертах и заняло ведущее место в искусстве античного мира.

Искусство Римской империи 1 в. н. э.

К концу 1 в. до н.э. Римское государство стало крупнейшей рабовладельческой державой. Его обширные размеры вызвали необходимость в сложном государственном аппарате для управления огромным хозяйством захваченных территорий. Необходимость централизации управления шла вразрез со старыми республиканскими формами общинного управления города-государства. В результате длительной борьбы между сословиями, сопровождавшейся глубокими социальными потрясениями эпохи гражданских войн, сложилась новая политическая форма власти - военная диктатура императора. Время от конца 1 в. до н.э. до падения Рима (5 в. н.э.) носит название периода империи. Причем время от конца 1 в. до н.э. до конца 3 в. н.э. называется периодом принципата (от слова принцепс - то есть первый среди сенаторов и граждан). Несмотря на фактически сложившуюся монархическую форму власти, официально считалось, что власть в римском государстве разделена между принцепсом (то есть императором) и сенатом. Такая форма правления была данью республиканским традициям.

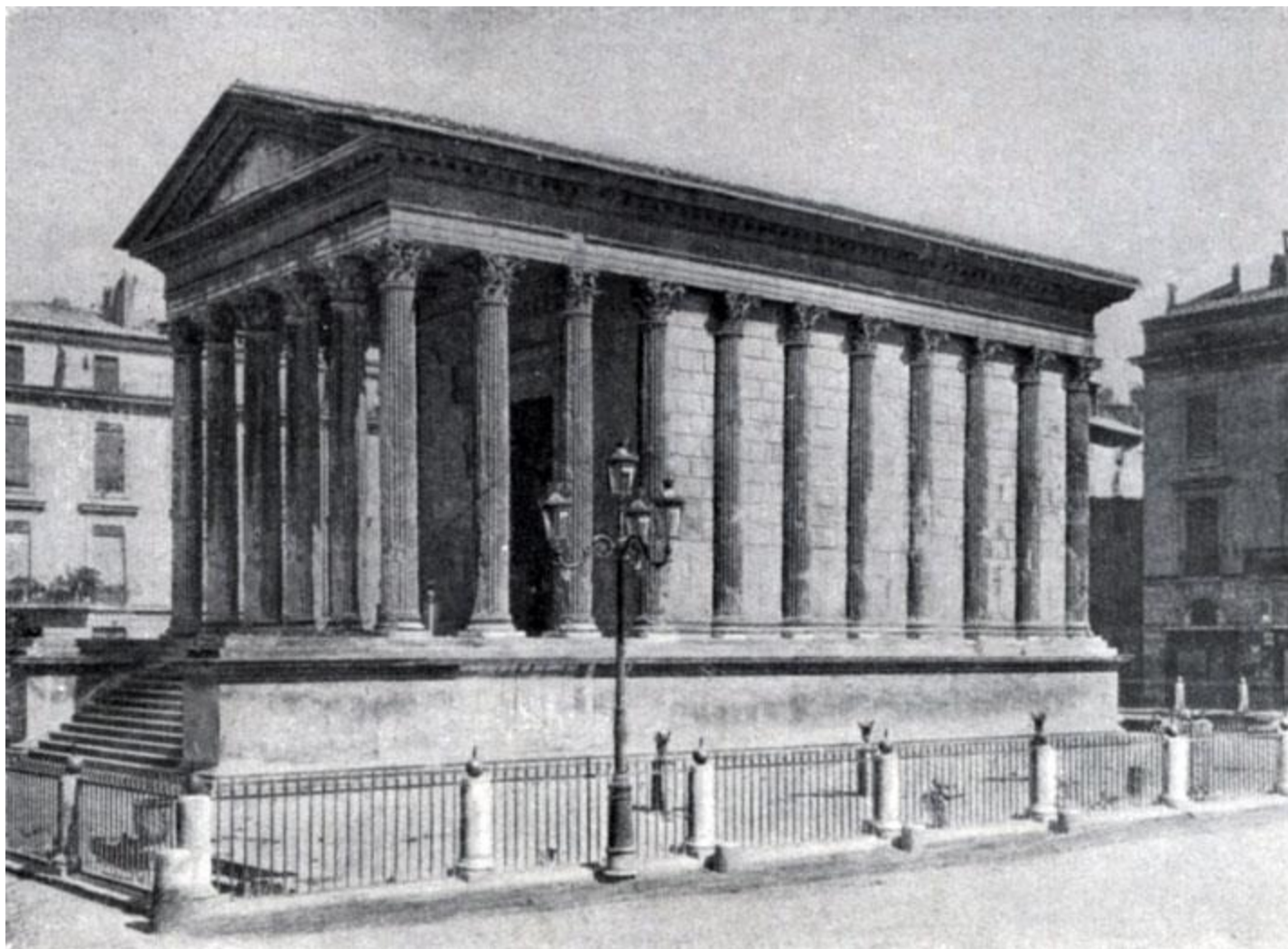
Последние десятилетия 1 в. до. н.э. и начало 1 в. н.э. - время расцвета римской культуры и искусства. Литература этого времени представлена творениями величайших римских поэтов Вергилия, Горация и Овидия, историческая наука - работами Тита Ливия; в этот же исторический период работал знаменитый теоретик архитектуры Витрувий. Следует, однако, отметить, что если для римской литературы время Августа было периодом высших творческих достижений, то наиболее выдающиеся памятники изобразительного искусства были созданы в более позднее время - главным образом во второй половине 1 - первой половине 2 в. н.э.

Социальная направленность римского искусства периода империи выражалась в первую очередь в прославлении императора как носителя идеи величия Римского государства. Для искусства времени Августа (27 г. до н.э. - 14 г. н.э.) характерны поиски нового стиля, новых средств художественной выразительности, необходимых для воплощения общественных идей, выдвинутых эпохой империи.

В это время римские художники особенно настоятельно обращаются к греческому искусству, причем своими образцами они выбирают произведения классической Эпохи - 5 - 4 вв. до н.э. Это накладывает особый отпечаток на памятники архитектуры и скульптуры августовского времени, соединяющие черты торжественной репрезентативности со строгой сдержанностью форм.

Ведущим искусством попрежнему остается архитектура. Строительство приобретает грандиозные масштабы. Усиленно сооружаются дороги, водопроводы, мосты. В Риме строится форум Августа, отстраиваются целые кварталы.

Одним из замечательных сооружений начала эпохи империи был форум Августа. В отличие от республиканского форума и форума Цезаря, которые были местом собраний и торговли и застраивались тавернами (лавками), входившими в архитектурные комплексы этих форумов, форум Августа носил исключительно торжественный, государственный характер. Весь комплекс форума представлял собой симметрично построенную, замкнутую, изолированную композицию. Это продолговатая площадь, окруженная очень высокой рустованной стеной из туфа и травертина (высота ее 36 м), образующей в дальнем конце форума два симметрично расположенных закругления. Вдоль всей площади, примыкая к внутренней стороне стены, шли портики. Форум замыкался великолепным храмом Марса Ультора (Мстителя). Огромные размеры храма (высота колонн портика - почти 18 м), пышный и торжественный коринфский ордер, необычайная тщательность и красота отделки и скульптурного оформления дают основание считать его одним из лучших памятников храмовой архитектуры первой половины 1 в. н.э. В постройке его принимали участие греческие мастера.



266 а. Римский храм — так называемый Квадратный дом — в Ниме (южная Франция). Начало 1 в. н. э.

Ко времени Августа относится самый известный образец римского храма в форме псевдопериптера - так называемый «Квадратный дом» в Ниме (южная Франция). Законченный строительством в первые годы нашей эры, храм превосходно сохранился до нашего времени. Он поставлен на высоком подиуме, фасад подчеркнут глубоким портиком и ведущей к нему лестницей. Ордер храма - коринфский. В отличие от рассматривавшегося выше храма Фортуны Вирилис целла храма в Ниме более вытянута и по пропорциям близка к золотому сечению. Пропорции храма и орнаментация фриза отличаются изяществом, но формы несколько суховаты и

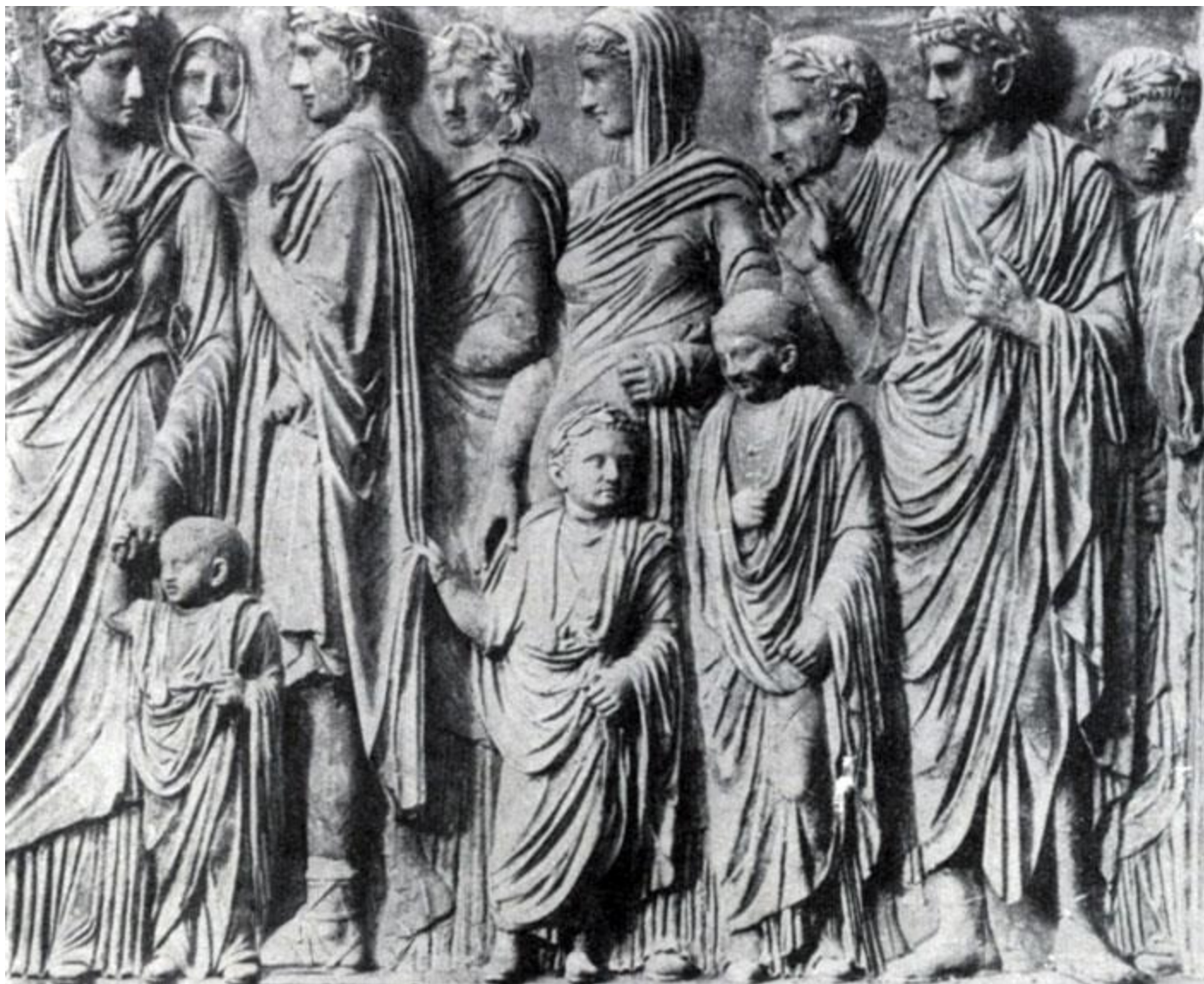
холодны, что вообще свойственно стилю августовской архитектуры.

Весьма распространенными памятниками архитектуры Древнего Рима были триумфальные сооружения - арки, колонны, ростры (ораторские трибуны). Они воздвигались также в завоеванных областях в память исторических событий и военных побед и утверждали идею мощи римского оружия и римского государства. Из многочисленных триумфальных ворот и арок августовского времени до нас дошли лишь немногие. Наиболее интересны арки в Римини (27 г. до н.э.) и в Сузе (северо-западная Италия, 8 г. до н.э.). Это однопролетные арки строгих простых очертаний, увенчанные аттиком (*Аттик - стенка, надстроенная над карнизом, венчающим сооружение, предназначенная для рельефа или надписи. Будучи архитектурной формой чисто римского происхождения, аттик применялся главным образом в триумфальных арках.*), с посвятительной надписью.

Среди гражданских построек августовского времени выделяется законченный в 13 г. до н.э. театр Марцелла, вмещавший несколько тысяч человек. Сохранились остатки радиально расположенных стен, поддерживавших полукруглый зрительный зал, а также часть фасада театра, представляющая собой двухъярусную аркаду. Возможно, что был и третий ярус, не сохранившийся до нашего времени. Столбы и арки сочетаются с приставными полуколоннами и антаблементами тосканского ордера в первом и ионического ордера - во втором ярусе. Таким образом, в театре Марцелла мы впервые встречаемся с чрезвычайно характерной для римского зодчества многоярусной аркадой, образующей с ордером органическое целое. Эта архитектурная система найдет свое самое совершенное выражение в Колизее.



Римская империя.

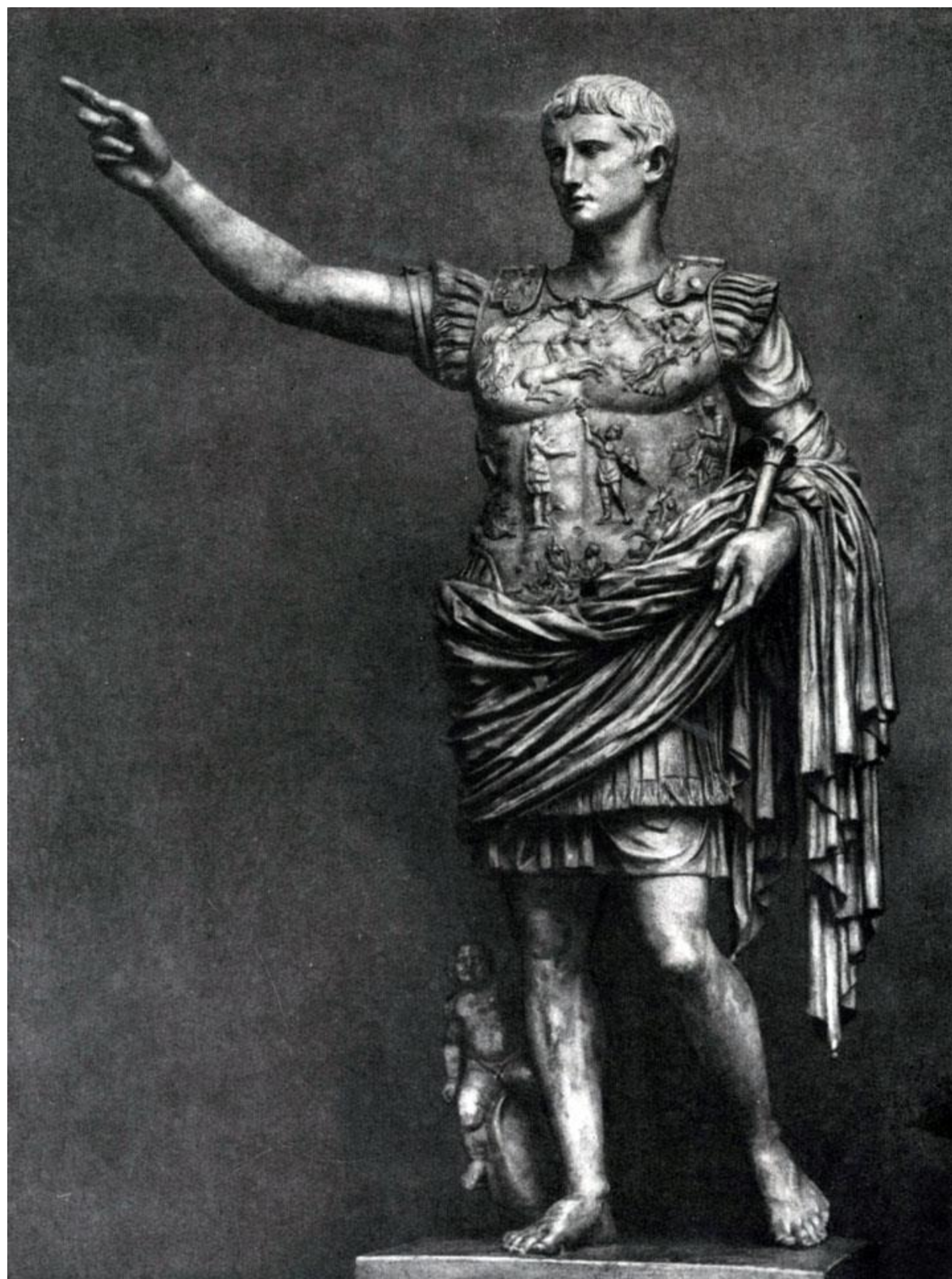


*266 6. Рельеф с Алтаря мира Августа. Мрамор. 13—9 гг. до н. э.
Флоренция. Уффици.*

К 13 - 9 гг. до н.э. относится Алтарь Мира, сооруженный в Риме на Марсовом поле. Это прямоугольное сооружение (11,6 X 10,55 м, высотой в 6 м) представляет собой обнесенную стенами площадку, в центре которой на ступенях поставлен алтарь. Стены снаружи и внутри покрыты рельефным орнаментом. В верхней части наружных продольных стен помещен фриз с изображением торжественной процессии, направляющейся к алтарю. В числе участников шествия - Август, члены его семьи, его приближенные, сенаторы и

жрецы, изображенные с портретным сходством. На торцовой стене - аллегория благоденствия государства в правление Августа: богиня земли Теллус, ветры - Ауры, тучные стада. Композиция рельефов Алтаря Мира строится не на простой последовательности отдельных сцен, как в рельефе жертвоприношения на алтаре Гнея Домиция Агенобарба, а расчленена на отдельные сцены, сюжетно и ритмически связанные между собой. В пластическом отношении рельефы отличаются строгостью и ясностью. Растительный орнамент, покрывающий всю стену ниже фриза, замечателен мастерским сочетанием декоративных качеств с реалистической трактовкой листьев и побегов аканфа. Динамичный, легкий и изящный растительный орнамент широко использовался в римском декоративном искусстве 1 в. н.э.

В портрете времени Августа наряду с официальным придворным портретом, имевшим преобладающее значение, сохраняется и реалистическая линия портрета.



*269. Статуя Августа с виллы Ливии в Прима Порты. Мрамор.
Начало 1 в. н. э. Рим. Ватикан.*

Примером официального портрета является статуя императора Августа из Прима Порты (близ Рима), относящаяся к 1 в. н.э. Август изображен в виде полководца, в панцире, с жезлом в левой руке; подняв правую руку, он обращается с речью к войску. Поза Августа проста и величава. Черты лица - широкий спокойный лоб, маленький рот, острый подбородок, слегка торчащие уши и небольшие зоркие глаза, передавая сходство, трактуются все же несколько идеализированно, так что облик приобретает облагороженный характер. В постановке фигуры, в обобщенной трактовке форм сказывается изучение произведений греческих скульпторов 5 - 4 вв. до н.э. Однако черты репрезентативности, присущие статуе Августа, и граничащая с холодностью строгость пластической формы - специфически римские качества. К статуе из Прима Порты по идее и стилистическим особенностям близка найденная в Кумах и ныне находящаяся в Эрмитаже статуя Августа, представленного в виде Юпитера, восседающего на троне. Подобная идеализация и торжественная парадность образа, не свойственная прежде римскому портрету, представляет характерную черту официального портрета эпохи империи. Трактованные в более интимном плане портрет юного Августа, портрет жены Августа Ливии и другие памятники также отличаются чертами обобщенности и идеализации.

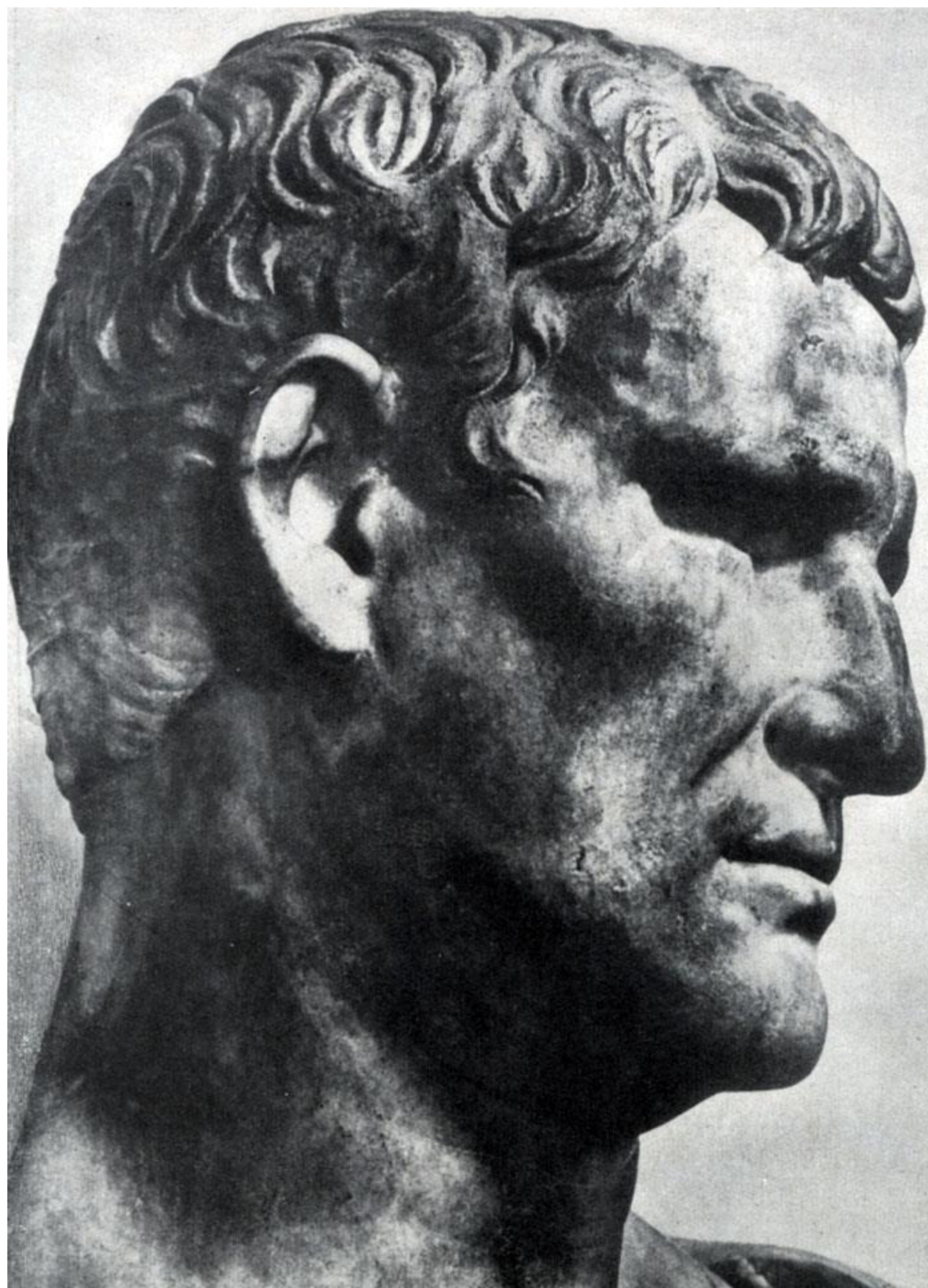


267. Статуя Августа в тоге. Мрамор.

Несколько особняком стоит портретная статуя Августа в тоге (Лувр), выполненная в духе республиканских статуй тогатусов. Это произведение в значительной мере лишено холодности стиля придворного портрета - здесь больше чувства, мягче и живописнее трактовка формы.



268. Статуя Германика. Мрамор. Конец 1 в. до н. э. Париж. Лувр.



270. Портрет Агриппы. Мрамор. Начало 1 в. н. э. Париж. Лувр.

Однако реалистические тенденции римского портрета гораздо отчетливее проявились в портрете сподвижника Августа - полководца и государственного деятеля Агриппы, в образе которого художник сумел передать большую силу воли, твердость и решительность. Портретная статуя Германика, полководца и политического деятеля (умершего в 19 г. н. р.), окруженного ореолом славы, дает величавый образ этого человека, изображенного обнаженным, как греческий герой. К этому же ряду примыкает портрет молодого человека из Национального музея в Риме и другие памятники.

Если в период правления Августа в Римском государстве поддерживалась видимость спокойствия и благоденствия, то при последующих императорах общественные противоречия начали обостряться, усилился произвол императора, участились конфликты императоров с сенатом, нарастало недовольство в низших слоях населения метрополии и в римских провинциях.

В строительной деятельности преемников Августа нередко сказывались личные вкусы или капризы императоров. В особенности этим отличался император Нерон, построивший так называемый «Золотой дом» - огромный дворцовый комплекс в центре Рима. В основе плана «Золотого дома» лежал увеличенный план загородной виллы. Широкое применение бетонных сводов обеспечивало перекрытие огромных залов без опорных столбов. Убранство «Золотого дома» было необычайно пышно: он был отделан золотом, перламутром и драгоценными камнями. «Столовые имели потолки с обшивкой из слоновой кости, которая вращалась, дабы можно было сыпать сверху цветы, а сквозь трубки брызгать благовониями». (Светоний, *Жизнеописание двенадцати цезарей (Нерон, 31), 1933.*). После падения Нерона дворец был разрушен, а развалины его впоследствии были засыпаны мусором и использованы в качестве субструкций для терм Траяна.



271. Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э.

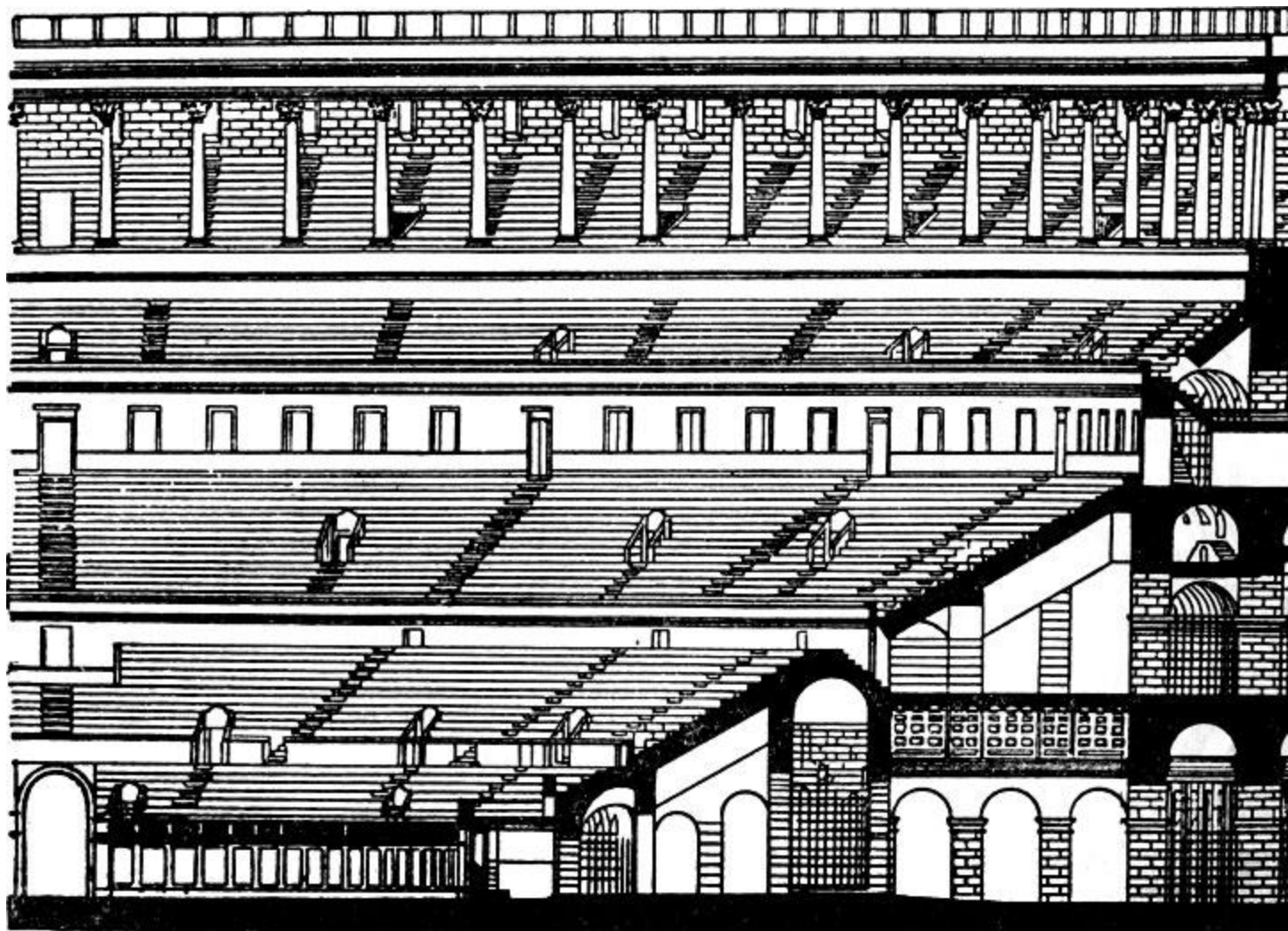


272. Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э.
Общий вид.

Новый подъем архитектура переживает в период правления династии Флавиев (69 - 96). Одной из вершин римской архитектуры является амфитеатр Флавиев, или Колизей (75 - 82 гг. н.э.). Это огромное сооружение, вмещавшее около 50000 зрителей, предназначалось для гладиаторских боев и травли зверей. Размеры арены позволяли выпускать до 3000 пар гладиаторов одновременно. Характер зрелищ был крайне грубый и развивал в зрителях низкие и кровожадные инстинкты. Устройство игр было средством завоевания популярности и отвлечения римского населения от его реальных интересов; к этому средству прибегали императоры, полководцы, политические деятели.

В плане Колизей представляет собой эллипс (длина 188 м). В центре его находилась эллиптическая арена, отделенная высокой стеной от мест для зрителей. Вокруг арены, постепенно повышаясь, располагались разделенные широкими проходами места для зрителей, образующие четыре яруса. Места нижнего яруса были предназначены для императора и его окружения, сенаторов и т. п., затем последовательно шли ярусы для всадников и римских граждан, места последнего яруса занимали вольноотпущенники. В греческих театрах подобного размещения зрителей по социальным признакам не было; оно характерно именно для Рима. Места для зрителей были расположены на проходивших под ними мощных сводчатых галлереях, одновременно служивших укрытием для зрителей во время дождя. Система галлерей и множество входов способствовали быстрому заполнению и освобождению здания. Для защиты зрителей от солнца над всем амфитеатром на высоких мачтах, укрепленных на стене четвертого яруса, натягивался тент(веларий). Внутреннее убранство Колизея изобиловало мраморными облицовками и стукowymi украшениями; в пролетах арок второго и третьего этажа, вероятно, помещались статуи. Колоссальное сооружение амфитеатра покоится на глубоких подвальных помещениях, использовавшихся в служебных целях: здесь были помещения для пребывания гладиаторов, для раненых и убитых участников игр, клетки для зверей.

«Фасад» Колизея представляет собой грандиозную трехъярусную аркаду; в качестве четвертого яруса над ней высится мощная каменная стена, расчлененная пилястрами коринфского ордера. В Колизее нашла свое наиболее совершенное выражение характерная для римского зодчества система объединения в одно органическое целое многоярусной аркады, составляющей своего рода каркасную конструкцию здания, и элементов ордера - полуколонн, примыкающих к арочным столбам и несущих антаблемент, назначение которого - отделять один ярус аркады от другого. Римский архитектор в данном случае применяет ордер не только как средство пропорционального членения фасада огромного по протяженности сооружения (длина Колизея по окружности свыше 520 л, высота - 48,5 м), но и как средство для выявления тектонических закономерностей, лежащих в основе архитектурного образа. Полуколонны и антаблементы образно выявляют конструктивное значение многоярусной аркады: примыкающая к арочному столбу полуколонна более красноречиво, нежели сам столб, выражает его опорное значение; в свою очередь антаблемент как бы усиливает несущую способность арки. Ширина арочных проемов и столбов в Колизее одинакова во всех трех ярусах, однако благодаря тому, что полуколонны нижнего яруса выполнены в формах строгого тосканского ордера, полуколонны среднего яруса - в формах более легкого по пропорциям ионического ордера, а полуколонны верхнего яруса - в формах нарядного коринфского ордера, создается необходимое для тектонической логики архитектурного сооружения впечатление постепенного убывания тяжести и облегчения верхней части здания. Помимо этого, элементы ордера повышают пластическую выразительность наружной «стены» Колизея.

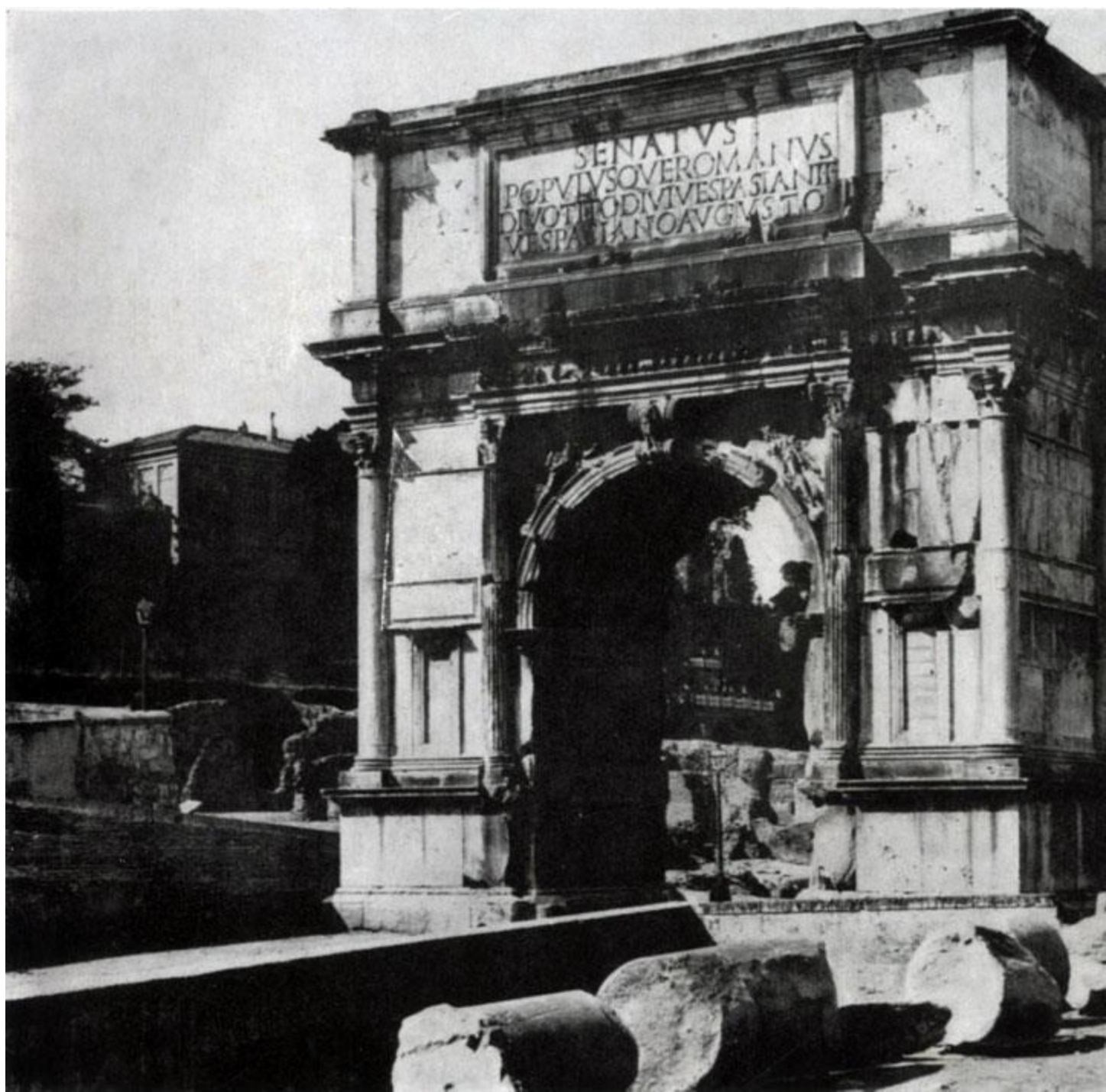


Колизей. Продольный разрез.

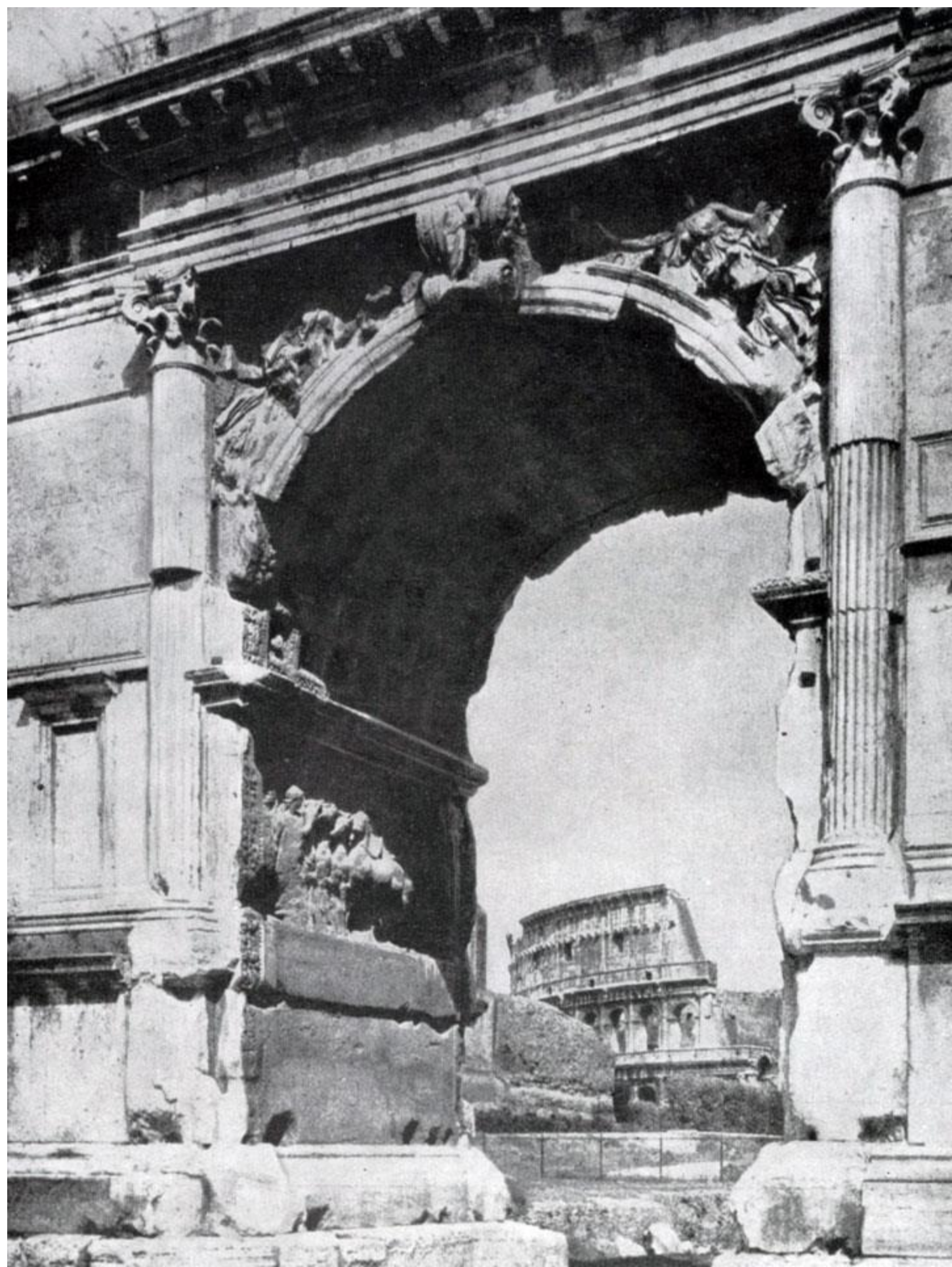
Следует иметь в виду, что арки нижнего яруса (число их равно 80) служили входами в здание; от наружных арок по радиальным направлениям шли сводчатые галереи, служившие опорами для рядов скамей амфитеатра; таким образом, композиционное построение величественного фасада наглядно передавало конструктивные особенности сооружения. Колизей в этом отношении дает замечательный пример органического единства конструкции здания и его архитектурного решения. Грандиозная многоярусная аркада нигде на своем огромном протяжении не нарушалась какими-либо иными формами, ни разу не прерывался ее строгий ритм; ни одна сторона постройки не выделена в качестве главного

фасада - характер сооружения исчерпывающе раскрывался с любой из сторон; в этом смысле здание Колизея, подобно греческому периптеру, отличается замечательным композиционным единством и цельностью.

Колизей построен из туфа; наружные стены сложены из более твердого травертина. Кроме того, для конструкции сводов и стен широко использовались кирпич и бетон. Кладка выполнена с большим мастерством.

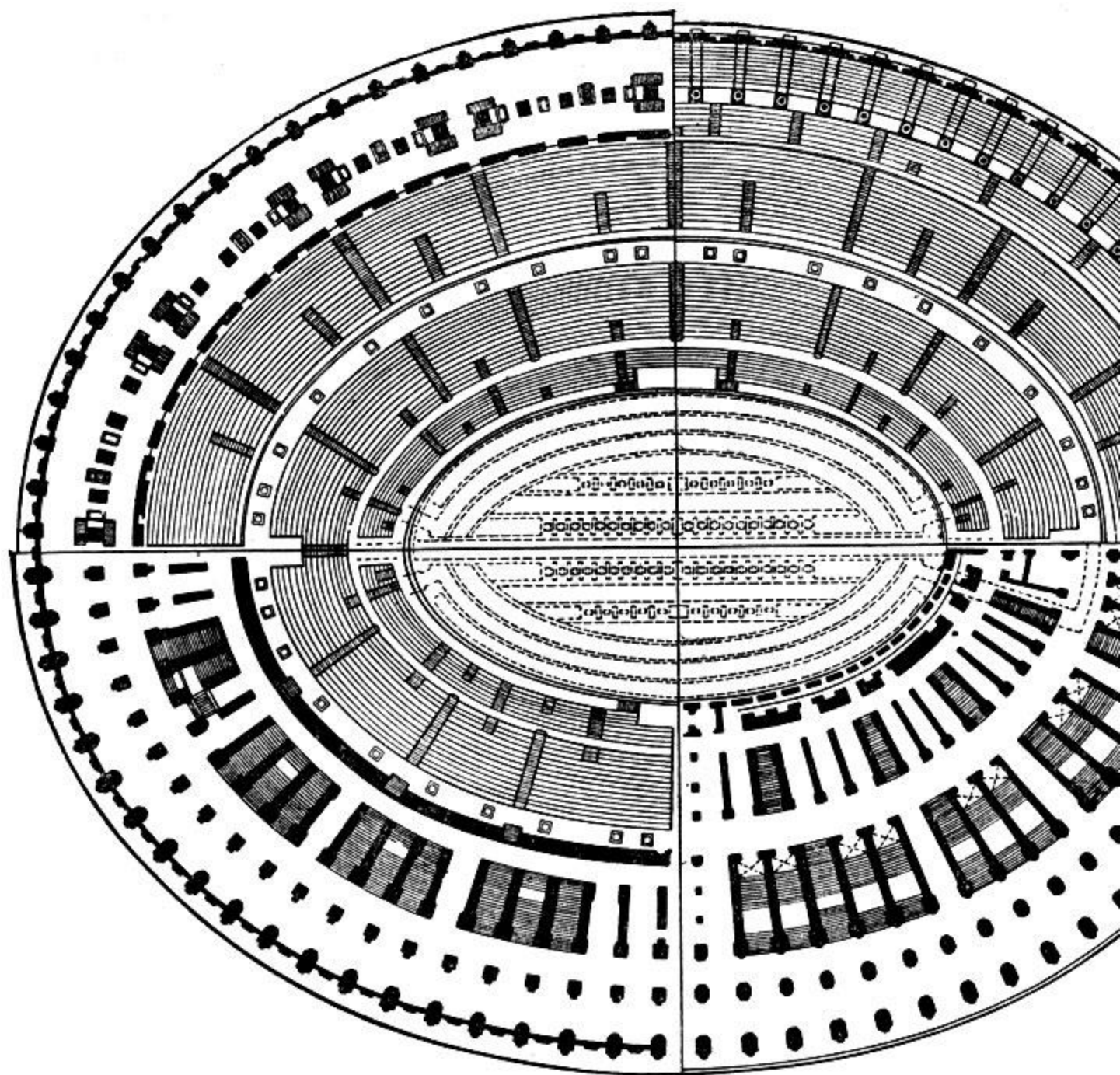


273. Арка Тита в Риме. 81 г. н. э.



274. Вид на Колизей через арку Тита.

Другим выдающимся произведением времени Флавиев была триумфальная арка Тита, воздвигнутая в 81 г. в ознаменование взятия Иерусалима. Эта арка справедливо рассматривается как один из лучших образцов римской классической архитектуры императорского времени. Мощная по формам однопро-летная арка (ширина пролета 5,33м) украшена колоннами с композитными капителями (по четыре колонны с каждой стороны). Колонны несут раскрепованный (то есть образующий выступы над капителями) антаблемент, над ним - высокий, строгий аттик с почитательной надписью. Все сооружение (15,4 м в высоту) было задумано как своеобразный постамент для статуи императора Тита на квадриге (статуя не сохранилась). Арка Тита отличается от арок эпохи Августа большей монументальностью и пластическим богатством. Контрасты освещенных и затененных, выступающих и углубленных частей входят в художественный замысел памятника. Торжественному величию арки соответствуют и композитные капители колонн, примененные здесь, повидимому, впервые. Композитная капитель, самая богатая и нарядная, представляет собой дальнейшее развитие ионической и коринфской капителей.



План Колизея.

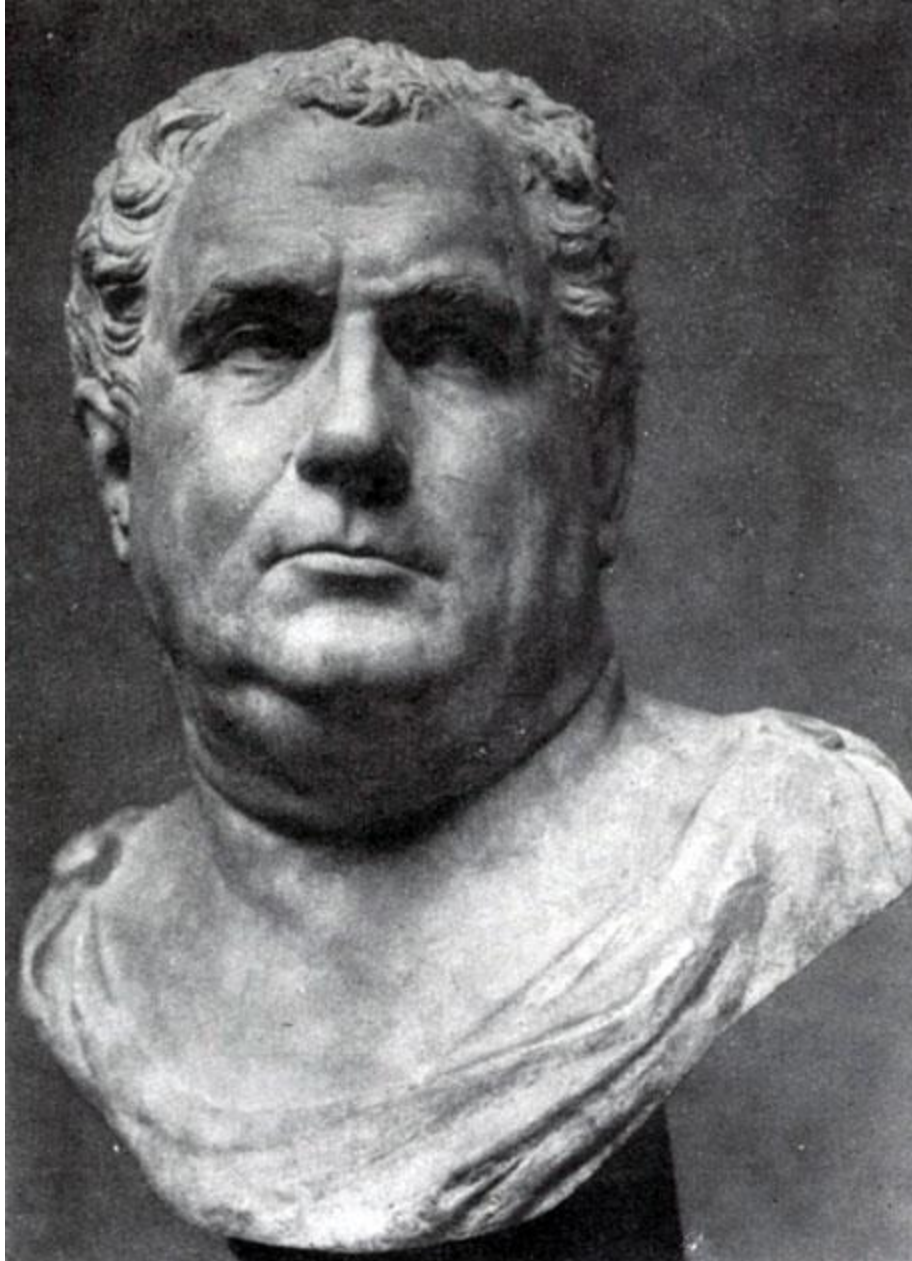


275 6. Триумф Тита. Рельеф с арки Тита в Риме. Мрамор. 81 г. н. э.

Свод внутри арки кассетирован и декорирован розетками. На стенах внутри арки - рельефы с изображением Тита и его войск, вступающих в Рим после победоносного окончания Иудейской войны. В рельефах разворачиваются сцены, исполненные движения, с фигурами, идущими не вдоль фона, как раньше, а из глубины, по диагонали, в разные стороны, так что фон рельефа воспринимается как реальное пространство. Сильная выпуклость фигур, сложность ракурсов, боковое освещение способствуют живости изображения. В рельефах арки Тита раскрывается новое понимание этого вида скульптуры: в отличие от рельефов Алтаря Мира августовского времени рельефы арки Тита не только не утверждают плоскость стены, но даже разрывают ее, однако, поскольку архитектура арки отличается повышенной

живописностью, рельефы объединяются с ней в единое образное целое.

Вторая половина 1 в. н.э., в частности период династии Флавиев, - время высоких достижений в римском портретном искусстве. Лучшие произведения этого периода соединяют в себе беспощадную правдивость в передаче натуры с более многосторонней, нежели в республиканском портрете, образной характеристикой и развитым художественным обобщением. Если мастера идеализирующего портрета времени Августа обращались к греческому искусству 4 в. до н.э. (главным образом к кругу Леохара), то портретисты второй половины 1 в. опирались на достижения реалистических направлений эллинистического искусства.



275 а. Портрет Вителлия. Мрамор. 68—69 гг. н. э. Париж. Лувр.

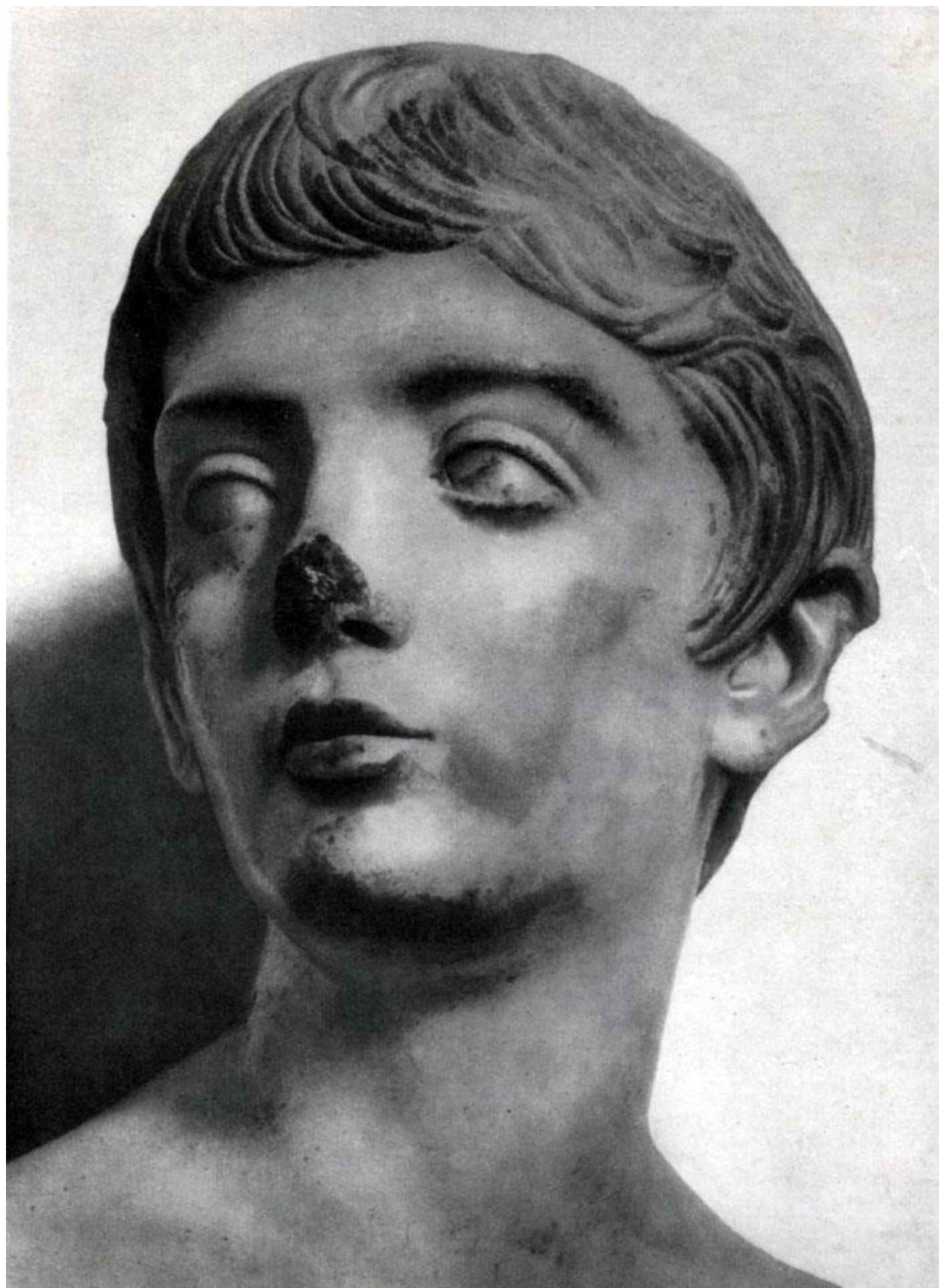
В одном из лучших памятников римской портретной скульптуры - портрете императора Вителлия (Лувр) - с огромной яркостью воплощен исполненный важности и самодовольства облик этого императора, славившегося своим обжорством. Глубок по характеристике портрет основателя династии Флавиев Веспасиана (Лувр), наглядно передающий известные нам по литературным источникам черты личности императора: практический ум, упорство, граничащий с

цинизмом юмор. Еще более остро и резко дана портретная характеристика в найденном в Помпеях бронзовом бюсте банкира Цецилия Юкунда - душевная черствость и циничная расчетливость банкира показаны здесь с предельной наглядностью.



276. Женский портрет времени Флавиев. Мрамор. Конец 1 в. н. э. Рим. Капитолийский музей.

Портрет римлянки в модной высокой прическе из завитых локонов (Капитолийский музей) более тонок по характеристике; в нем нет резких акцентов, однако и здесь художник сохраняет всю меру реалистической правдивости: за благородной внешностью знатной римской дамы угадываются главные черты ее характера - эгоизм, душевная холодность. Этот портрет отличается большой технической изощренностью в обработке мрамора, что особенно отчетливо видно в тонкой фактуре лица и в сложной обработке прически. Тонкостью характеристики и мягкостью скульптурной моделировки выделяется портрет юноши из Британского музея (Лондон).



*277. Портрет юноши времени Флавиев. Мрамор. Конец 1 в. н. э.
Лондон. Британский музей.*

Статуя императора Нервы может служить примером парадного монументального портрета второй половины 1 в. н.э. Император восседает на троне в позе Юпитера Громовержца. Поднятая рука, выдвинутая вперед и отставленная в сторону нога по системе перекрестного равновесия создают впечатление свободного, широкого движения в пространстве. Тяжелые и глубокие складки одежды усиливают впечатление объемности благодаря контрасту света и тени. Лицо Нервы портретно, это лицо старого, пресыщенного и усталого человека. Контраст между старческой головой и могучим телом объясняется чисто римским стремлением сочетать героизацию образа с индивидуальной трактовкой портрета.

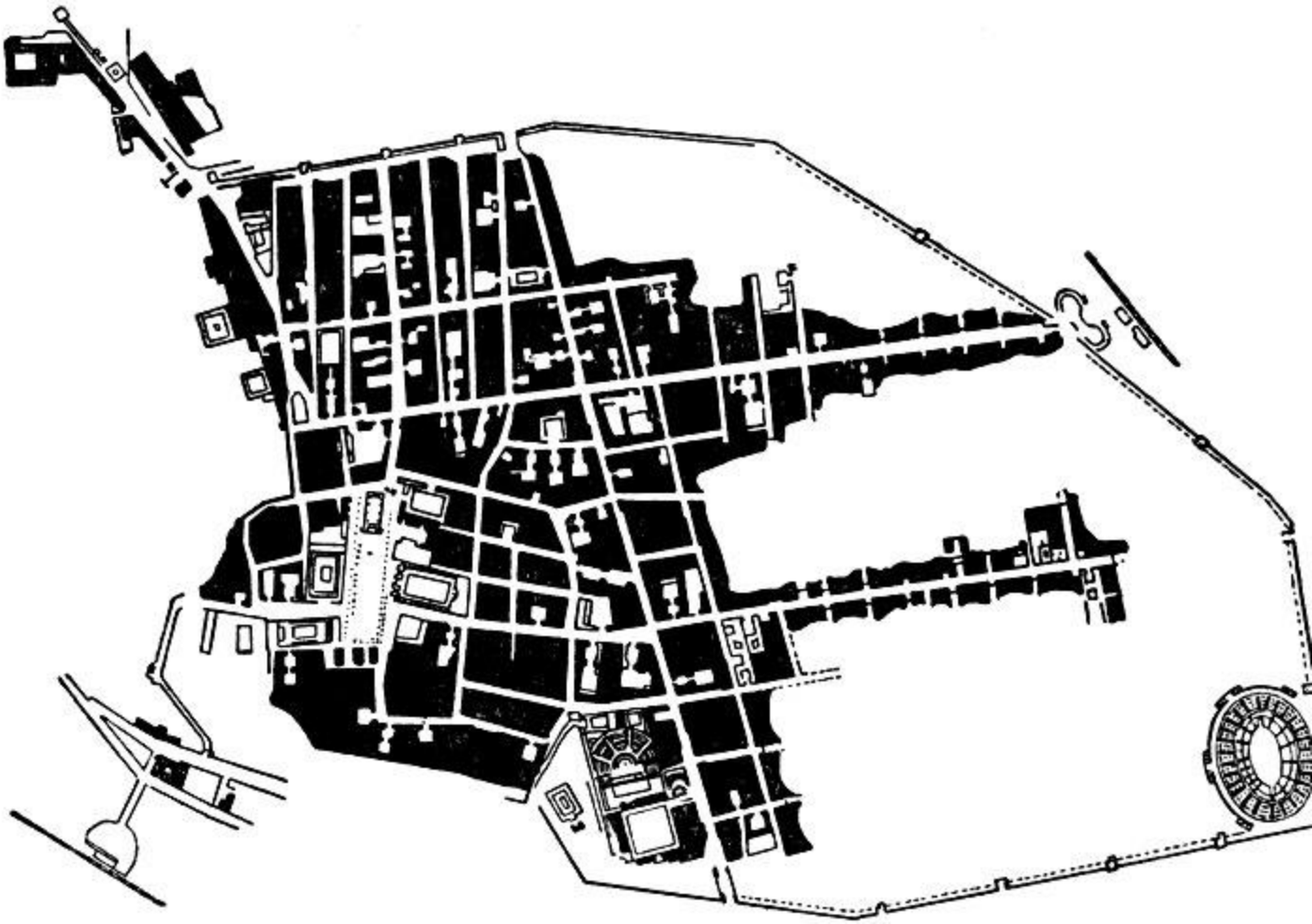
Портреты времени Августа очень схожи по образной характеристике; в них передано главным образом чувство спокойного самообладания; они как бы замкнуты в себе - эмоциональная характеристика в них дана настолько сдержанно, что нередко образ кажется внутренне бесстрастным. Нередко также в этих портретах элементы односторонне понятой типизации идут в ущерб раскрытию индивидуальных черт характера модели. Напротив, мастера второй половины 1 в. н.э. и, в частности, флавиевского времени, стремящиеся к индивидуализации портретного образа, к более конкретной эмоциональной характеристике, оживляют лица портретируемых мимикой, подчеркивая, например, самодовольно-скептическую складку губ Вителлия, усмешку Веспасиана, гримасу Цецилия Юкунда. В августовских портретах моделировка лиц дается крупными обобщенными плоскостями, в портретах флавиевского времени преобладает сильная, энергичная лепка, образующая светотеневые контрасты. В построении лица во флавиевских портретах подчеркиваются элементы асимметрии; моделировка отличается особой телесностью, осязаемостью. Для августовских скульптурных портретов характерно

спокойное композиционное построение с преобладанием основной фронтальной точки зрения; движение в них выражено лишь настолько, насколько оно необходимо для устранения впечатления скованности и неподвижности (в этом отношении мастера августовского времени следовали композиционным принципам греческого скульптурного портрета 5 - 4 вв. до н.э.). Отсюда характерное для августовских портретов впечатление сдержанной строгости. Построение флавиевских портретов носит более динамический характер: в них применяются повороты и наклоны, усложняющие и обогащающие пластическое решение и требующие обхода портретного бюста для восприятия его с различных точек. Благодаря указанным приемам портреты времени Флавиев в большей мере, нежели августовские портреты, производят впечатление реальной жизненности.

В 79 г. при извержении Везувия погибли города Помпеи, Геркуланум и Стабии. Внезапность этой катастрофы способствовала сохранению под слоем пепла и лавы всего, что не было сразу уничтожено огнем. Раскопки Геркуланума и Помпеи, ведущиеся с 18 в., дали богатейший материал для изучения римской культуры и искусства.

Помпеи - небольшой провинциальный город, существовавший несколько столетий. В основном город сложился в период республики. Его планировка свободна. В Помпеях имеется форум, переделанный в императорскую эпоху, большая прямоугольная площадь с храмом Юпитера типа этрусского храма с глубоким портиком и лестницей перед входом, храмом Аполлона, храмом городских ларов и базиликой; тут же располагался овощной рынок с бассейном для рыб и множество лавок; кроме того, в городе было два театра, амфитеатр, термы, школа гладиаторов. В отдельных частях города улицы образуют довольно правильную сетку кварталов. Мостовые, выложенные из плит застывшей лавы, покрывают улицы; по краям проложены тротуары для пешеходов. Интересно, что на перекрестках на мостовой

имелся ряд выступающих плит, по которым пешеходы могли бы проходить в дождь, не замочив ног. Эти камни расположены так, чтобы повозки могли проезжать, не касаясь их. Вдоль улиц шли водосточные каналы, закрытые сверху плитами. Существовала развитая система водопровода, фонтаны, из которых брали воду, а также большие цистерны для высоко ценившейся дождевой воды. Как во всех античных городах, улицы в Помпеях были очень оживленными. Бойко шла торговля на рыночной площади и в многочисленных лавках. Стенные росписи в одном из домов рисуют сцены городской жизни: мастерскую медника, башмачника, торговлю материями, уголок рыночной площади, где торговали горячей пищей и сладостями. На стенах улиц встречаются карикатуры и надписи, сделанные мальчишками - поклонниками актеров и гладиаторов.



План Помпеи.

Сохранившийся в доме Терентия Неона живописный портрет, вероятно, его родителей, рисует облик жителей Помпеи - простое крестьянское лицо мужчины с недоверчивым взглядом больших глаз и такое же простое, живое и умное лицо жены.

Превосходно характеризуют владельцев выложенные на полу домов богатых вольноотпущенников надписи: «Привет тебе, прибыль» или «Прибыль - радость».

Город, покинутый жителями, не успевшими ничего захватить, хранит в своих недрах бесчисленное количество бытовых предметов: посуды, мебели, украшений. Характерно, что даже такие вещи, как печки, ведра, столы, скамьи, были

художественно украшены. Две руки, которыми заканчивается ручка переносной печи, как бы греются. Другая ручка представляет борющихся гладиаторов.

Следует отметить, что римское прикладное искусство достигло очень высокого развития. Резные, чеканные золотые и серебряные чаши, роскошные сосуды из стекла, оправленного в золото, прекрасные ткани украшали удобные и красивые дома богатых римлян. О замечательных художественных качествах изделий прикладного искусства свидетельствуют относящиеся к 1 в. н.э. серебряные сосуды, найденные в Гильдесгейме и Боскореале, - блюда, кубки, кратеры с рельефными фигурными изображениями и растительным орнаментом, поразительные по красоте и совершенству работы.



278. Серебряный сосуд из Гильдесгеймского клада. 1 в. н. э. Берлин.

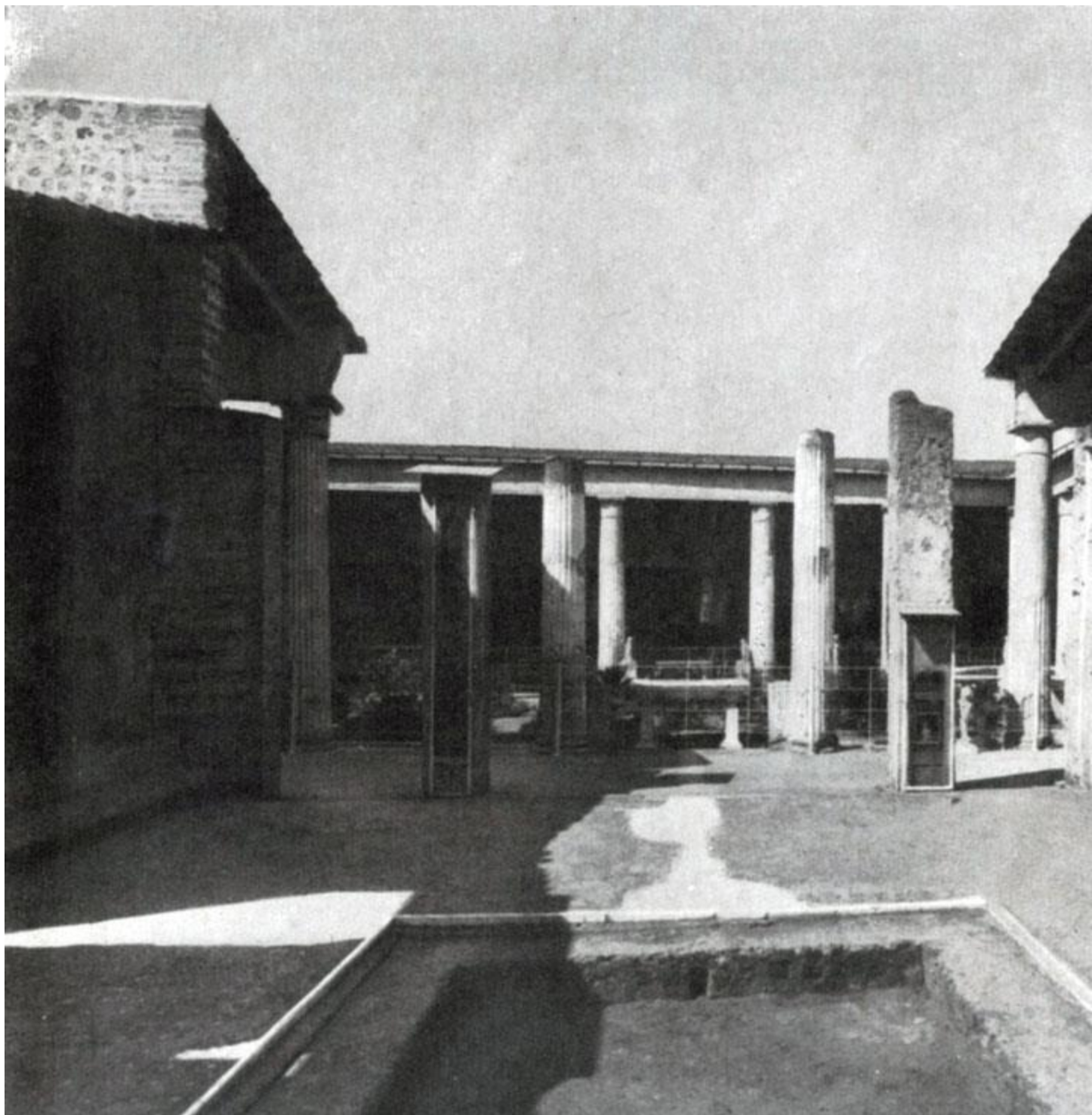


279 а. Серебряный сосуд из Боскореале. 1. в. н. э. Париж. Лувр.



279 6. Римская золотая монета с портретом Октавии. Третья четверть 1 в. до н. э. Берлин.

Жилые дома Помпеи республиканского периода, с атриумом и перистилем, в период империи перестраивались, расширялись, наполнялись новыми предметами. Чтобы было теплее, перистили начали застеклять.



280. Атриум дома Веттиев в Помпеях. Третья четверть 1 в. н. э.

Неотъемлемой частью декорации богатого римского дома были мозаичные полы - от простых полов, в которых узор

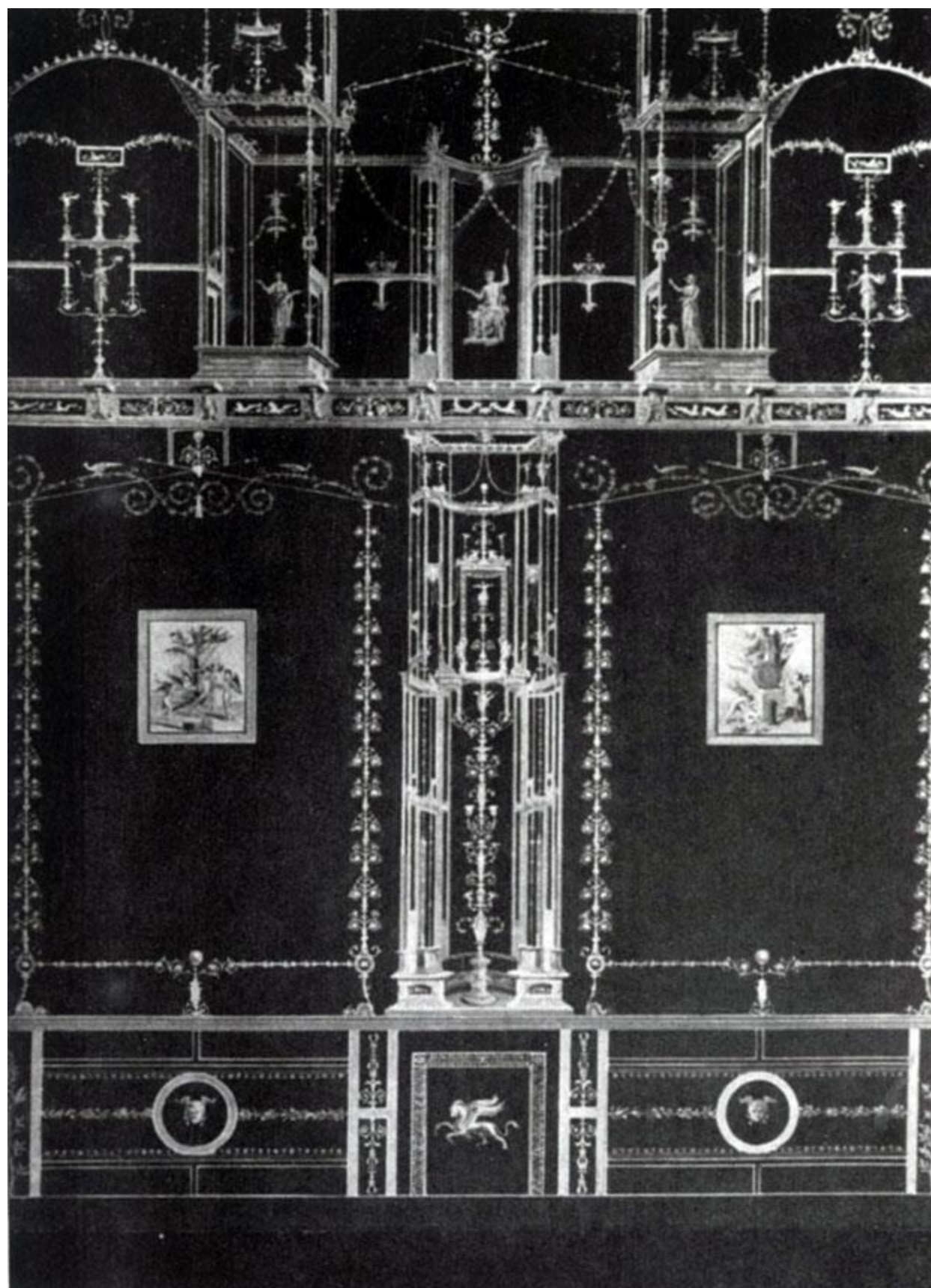
выкладывался белой галькой на цементно-щебеночной основе, до тончайших мозаик со сложными многофигурными композициями (например, известная мозаика, изображающая битву Александра Македонского с персидским царем Дарием). Имеются мозаики с рисунками кубов в перспективе, мозаики, иллюзорно воспроизводящие очистки фруктов на гладком полу, мозаичные изображения уток, кошек, рыб и др.

Жизнь римской городской бедноты, ремесленников в самом Риме протекала на узких улицах ремесленных кварталов; бедняки ютились в высоких домах (инсулах), густо населенных, построенных наспех. Жизнь в этих кварталах мастерски описана в сатирах Ювенала. Некоторые жилые здания достигали пяти этажей. Подобные дома были обнаружены при раскопках в Риме и в Остии, гавани Рима (2 в.).



301. Улица в Остии близ Рима. Постройки 2—3 вв.

Попрежнему большую роль в римском искусстве 1 в. н.э. играла живопись. В этот период развиваются третий и четвертый стили живописи.

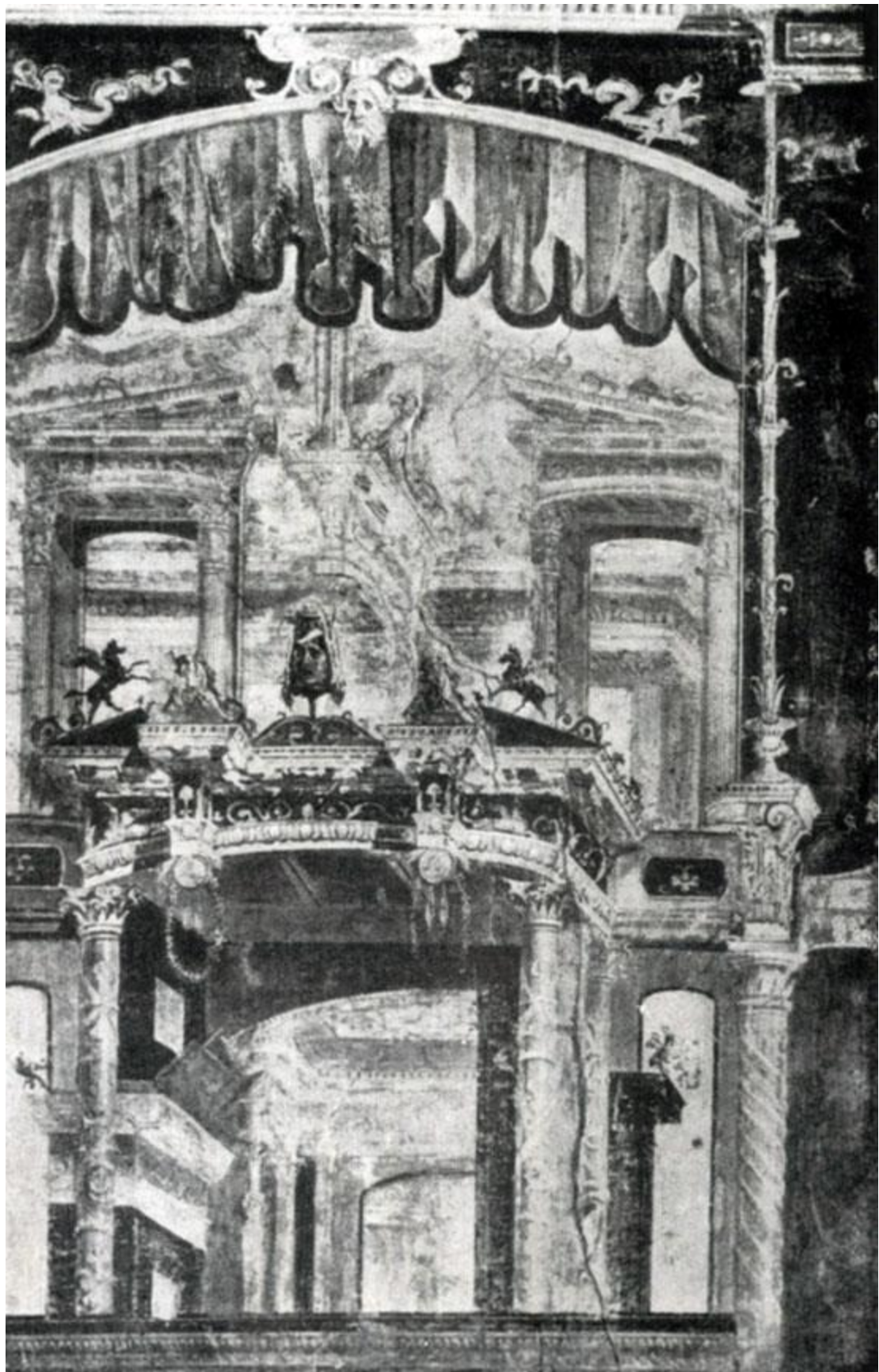


281 а. Помпейская роспись третьего стиля. Конец 1 в. до н. э. — начало 1 в. н. э.

Третий помпейский стиль (конец 1 в. до н.э. - начало 1 в. н.э.) полностью соответствует несколько холодному и парадному стилю Августа. Росписи подчеркивают плоскость стены, украшенной лишь тончайшими орнаментальными мотивами, среди которых преобладают очень тонкие, нарядные колонны, более всего похожие на металлические канделябры, отчего третий стиль называют канделябрным. Помимо этой легкой архитектурной декорации в центре стены помещались небольшие картины мифологического содержания. Лучшие образцы росписей третьего стиля сохранились в «Доме столетней годовщины» и в Доме Лукреция Фронтинуса. Египетские мотивы, встречающиеся в орнаментике третьего стиля, объясняются оживлением интереса к Египту в связи с его включением в состав Римского государства. В орнаментальную декорацию с большим мастерством вводятся натюрморты, небольшие пейзажи и бытовые сцены. Очень характерны гирлянды из листьев и цветов, написанные на белом фоне.

Наряду с этим в стенных росписях широко применяется фреска, по существу не связанная со стеной и нарушающая ее плоскость (особенно в росписях четвертого стиля).

Третий стиль помпейской живописи, давший совершенные решения декорации стен, был предметом подражания в европейском искусстве 18 и начала 19 в.



*281 6. Помпейская роспись четвертого стиля из Геркуланума.
Третья четверть 1 в. н. э. Неаполь. Музей.*

Относящиеся ко второй половине 1 в. росписи четвертого стиля свидетельствуют о новых вкусах. Орнаментальная часть росписей приобретает характер фантастических архитектурных композиций, а картины, расположенные на центральных частях стен, имеют пространственный и динамический характер. Гамма красок пестра. Сюжеты по преимуществу мифологические. Множество неравномерно освещенных фигур, изображенных в бурном движении, усиливает впечатление пространственности. Живопись разрывает плоскость стены, расширяет пределы комнаты.

Особенно высокого мастерства достигают росписи дома Веттиев в Помпеях, в частности фриз с изображением амуров, занятых различными ремеслами. Фигурки амуров написаны на тёмнокрасном фоне быстрыми широкими мазками. Чрезвычайно декоративны летящие фигуры, изображенные на яркокрасном фоне.

Наряду с монументальной стенной живописью в эллинистическо-римский период существовала также и станковая, главным образом портретная, живопись. К сожалению, памятников римской портретной живописи в Италии почти не сохранилось, но мы можем в некоторой мере иметь представление о них по большой группе портретов, найденных в Египте (см. ниже).

Трехвековая эволюция римской живописи (от 2 в. до н.э. по 1 в. н.э.) свидетельствует о том, что римские художники продолжали и развивали отдельные принципы греческой живописи периода классики и эллинизма. Такие живописные проблемы, как изображение предметов, передача движения, вопросы композиции, света, цвета, перспективы, решались в римской живописи на уровне более развитом; имелись попытки передачи пространства, раскрытия человеческого характера в портрете, появились новые жанры: пейзаж, натюрморт, бытовые и культовые сцены.

Искусство Римской империи 2 в. н.э.

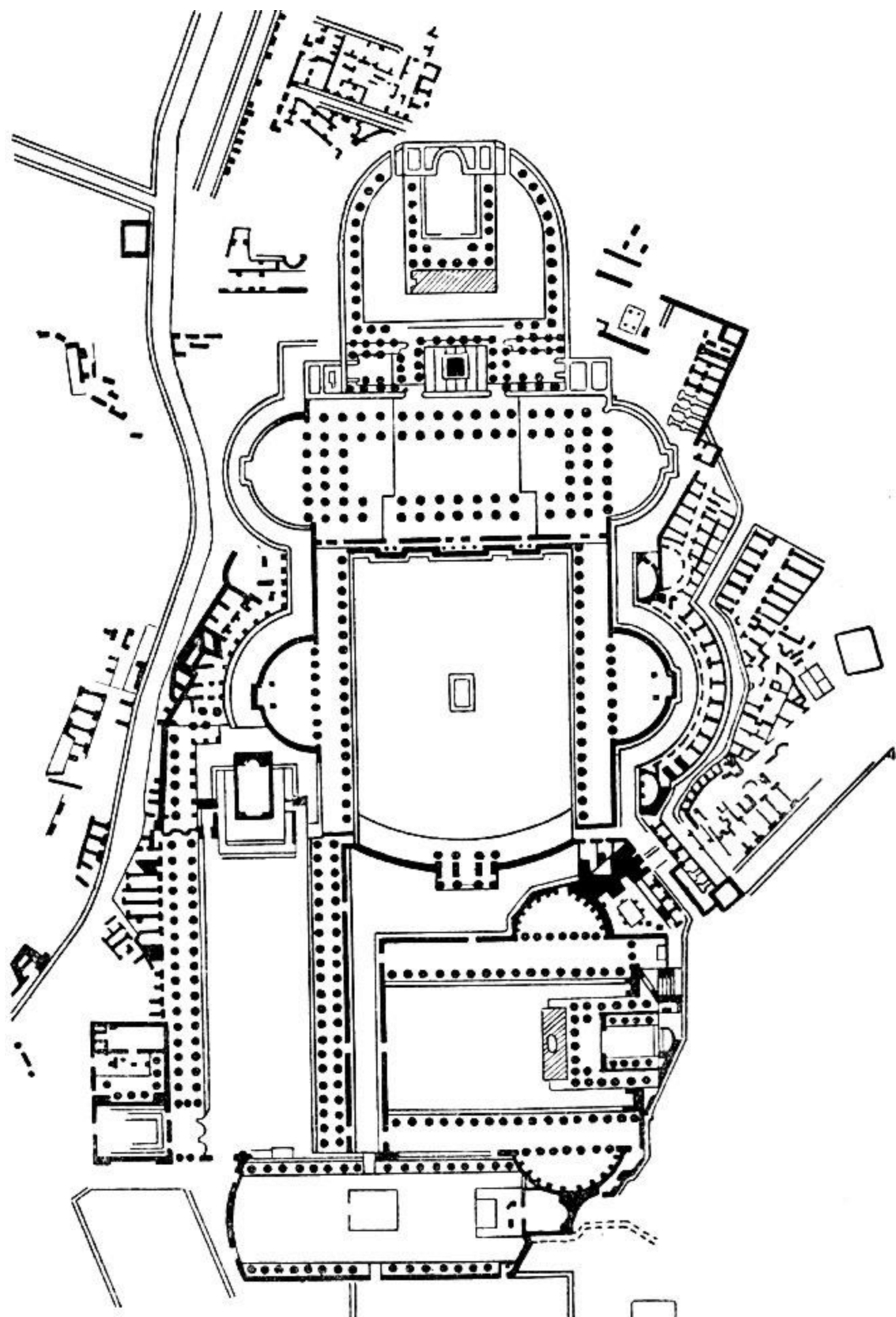
Для Римской империи 2 в. н.э. был периодом роста ее территории, подъема культуры и искусства и одновременно периодом усиления внешних и внутренних противоречий римского рабовладельческого государства. Уже во второй половине века эти противоречия становятся очевидными. Несмотря на принимавшиеся императорами меры, экономическое значение метрополии римской империи — Италии — стало падать; напротив, значение римских провинций неуклонно повышалось. В соответствии с этим возросло значение культуры многочисленных римских провинций — от Испании и Галлии на западе до Египта и Сирии на востоке. Восстания, вспыхивавшие во 2 в. в римских провинциях (в Киренаике, Египте, Иудее, Греции) и подавлявшиеся Римом с большой жестокостью, свидетельствовали о близости социального и политического кризиса римской рабовладельческой державы. Симптомы этого кризиса нашли свое отражение в идеологии и культуре рассматриваемого периода, в распространении мистических восточных культов, например культа египетской богини Исиды, иранского божества Митры, в возникновении христианства.

Император Траян (98 - 117), один из самых талантливых полководцев и правителей, успешными войнами с даками на Дунае и с Арменией и Парфией в Азии добился нового притока рабов, пополнения государственной казны и нового расширения границ, на некоторое время притупив тем самым остроту наступавшего кризиса. Для правления Траяна характерно усиление единоличной власти императора, однако сам Траян маскировал свое единовластие показным возрождением республиканских традиций и подчеркнутым вниманием к сенату. Эти тенденции нашли отражение в придворном портрете времени Траяна, образцы которого носят признаки прямого подражания стилю республиканского портрета. К типичным образцам портрета этого времени относятся скульптурные изображения самого Траяна, передающие энергичный и волевой облик императора; однако

присущие этим портретам черты нарочитой стилизации, сухость и графичность скульптурного языка не позволяют отнести их к лучшим реалистическим достижениям римского портрета.

Архитектура времени Траяна, продолжая традицию времени Флавиев, обращается к наследию эллинизма.

Энергичная строительная деятельность Траяна связана главным образом с именем одного из наиболее выдающихся архитекторов Древнего Рима — Аполлодора Дамасского, сирийского грека, получившего блестящее образование на Востоке. Аполлодор состоял официальным архитектором и инженером Траяна. Он был автором двух трактатов — о выстроенном им самим грандиозном деревянном мосте через Дунай и об осадных машинах.



План форумов Траяна (вверху), Августа и Цезаря (внизу и слева)

Аполлодором был построен форум Траяна со всеми сооружениями на нем. Это самый большой и роскошный из императорских форумов, наиболее зрелый по архитектурному решению. Входом в него служила триумфальная арка, за ней располагался большой двор (120 X 120 м) с портиками, за которыми боковые стены образовывали два полукружия; двор замыкала пятинефная базилика Ульпия, за ней следовала небольшая закругленная площадь со зданиями библиотек — латинской и греческой — и колонной Траяна между ними. В глубине площади, на той же продольной оси уже после смерти Траяна был построен храм, посвященный ему, как обожествленному императору.

К северо-восточному полукружию площади примыкал рынок с пятиэтажными монументальными торговыми зданиями, руины которых сохранились до нашего времени. Рынок Траяна интересен по своим архитектурным конструкциям с применением бетонно-кирпичной техники. В главном зале рынка применен трехпролетный крестовый свод.

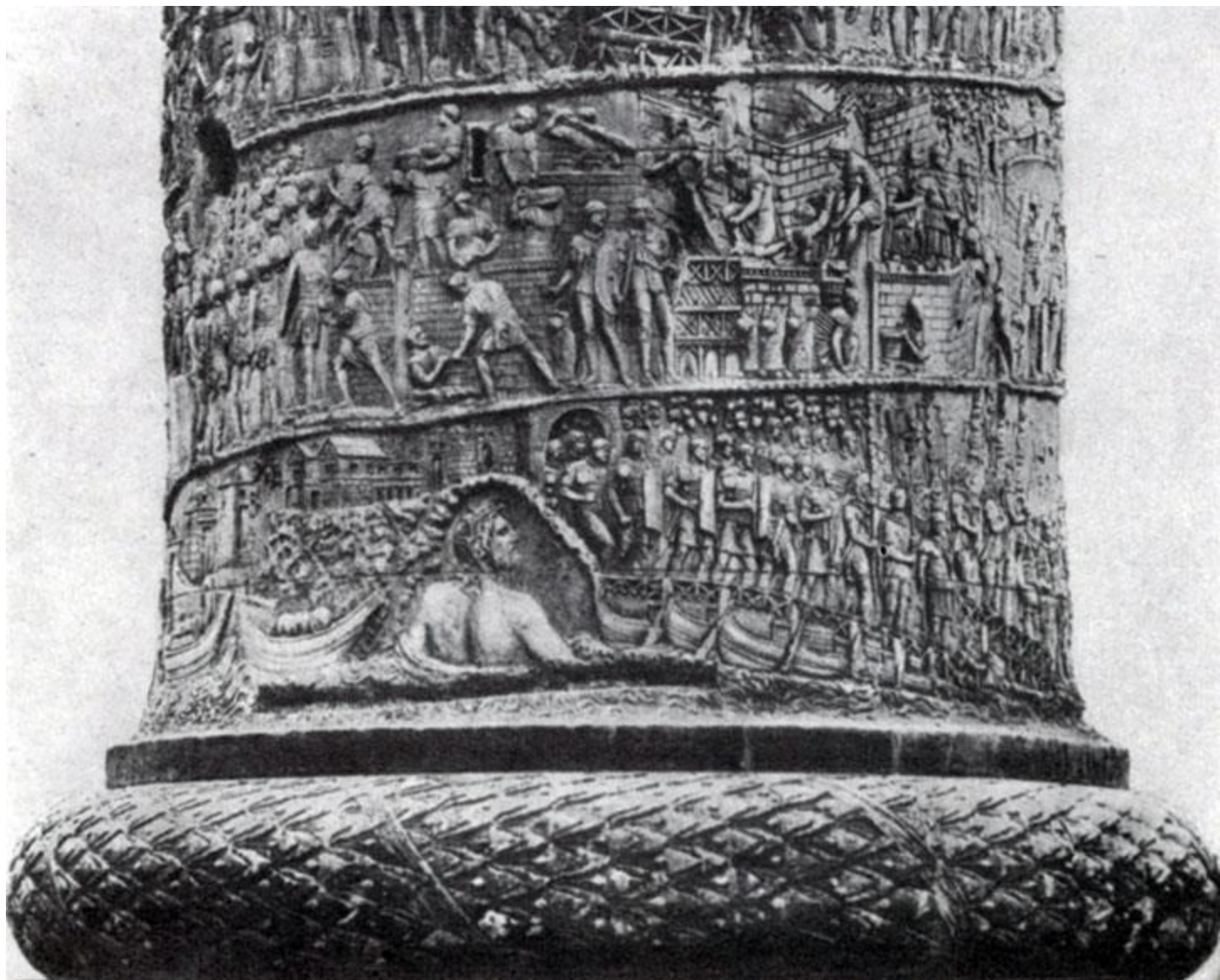
Расположение всего архитектурного комплекса по одной оси, продольная направленность площади, замкнутой стоящим в глубине зданием, — таковы черты, характерные для предшествующих форумов. В форуме Траяна продольное движение умерялось закруглениями (экседрами), подчеркивающими поперечную ось форума, а также поперечным расположением базилики Ульпия. В центре площади стояла конная статуя Траяна из золоченой бронзы. Площадь была вымощена плитами цветного мрамора. Облицовка стен форума с внутренней стороны также была мраморной. Экседры были украшены позолоченными изображениями трофеев. В портиках площади, в храме и в базилике помещалось множество статуй. Во внутреннем убранстве сочетались мраморные и гранитные колонны, крыша базилики была покрыта листами золоченой бронзы. Широкое применение колоннад и балочных перекрытий вместо

римских сводов и арок являлось, вероятно, данью Аполлодора Дамасского греческой архитектуре.

Из построек форума лучше всего сохранилась колонна Траяна (общая высота 38 м). Колонна, сложенная из круглых мраморных блоков, стоит на прямоугольном цоколе; покаящийся на ионической базе ствол колонны высотой в 27 м покрыт спиральной лентой рельефа, образующей 22 витка; общая длина рельефа около 200 м, число изображенных на нем фигур — до 2500. На рельефе представлены походы Траяна в Дакию. Колонна заканчивается дорической капителью, над которой помещалась статуя Траяна. Внутри колонна полая; в ней проходит винтовая лестница. В основании колонны были замурованы урны с прахом Траяна и его жены. В 16 в. статуя Траяна была снята и заменена статуей апостола Петра.



*282 а. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа. Мрамор.
Начало 2 в.*



282 6. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент (нижняя часть колонны).



283 а. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа.



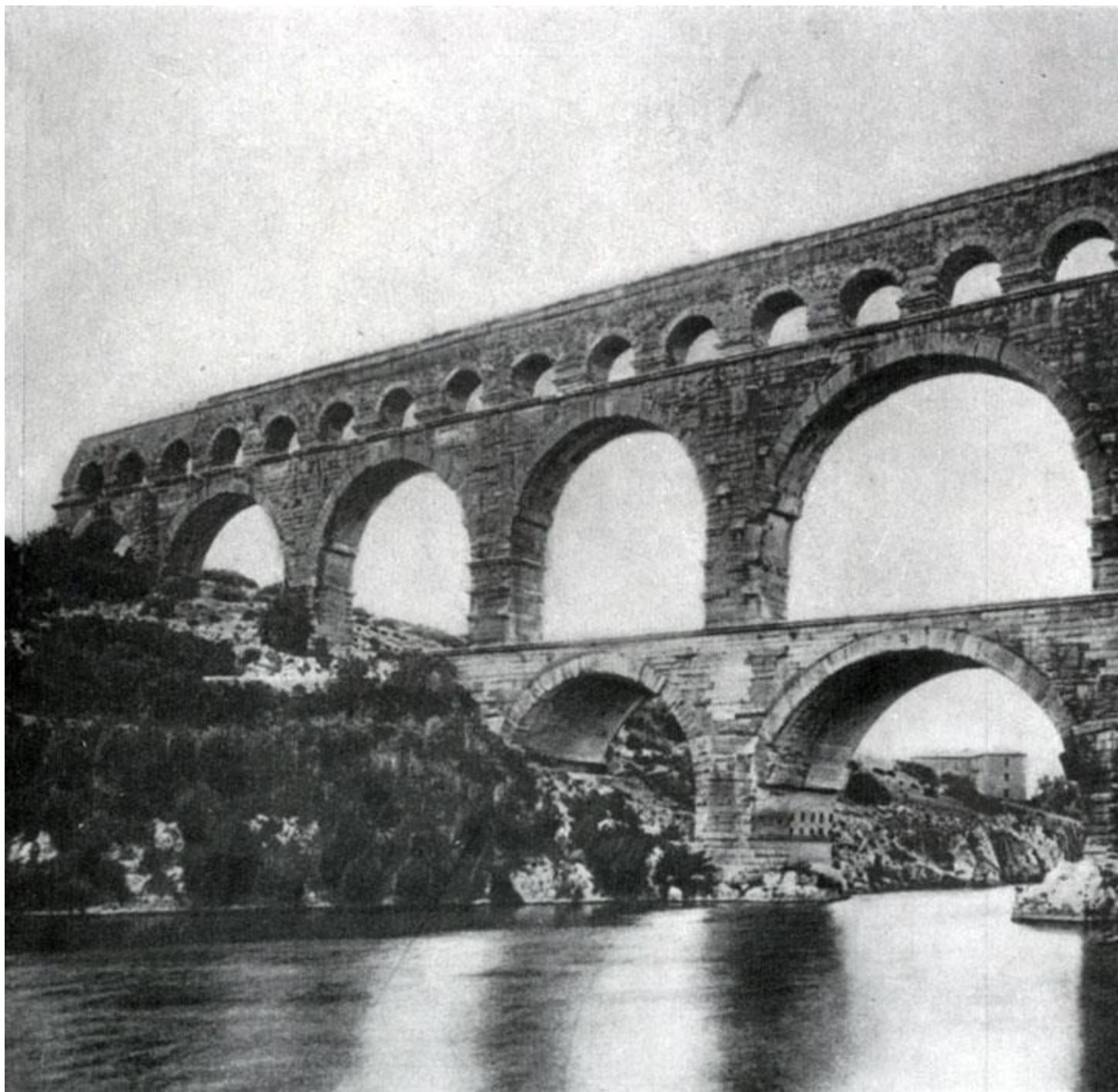
283 6. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа.

Рельефы колонны Траяна представляют пример специфически римского скульптурного жанра — повествовательного исторического рельефа, в котором римская наблюдательность и склонность к назидательности находят свое полное выражение. История победоносных войн римлян с даками развернута в неторопливом повествовании. События показаны в реальной обстановке: медленно текут волны Дуная, на горизонте возвышаются римские сторожевые постройки, затем следуют столкновения римских войск с

даками, ожесточенные схватки, пленные даки, охваченные огнем дома даков, наводка моста через Дунай, устройство лагерей, осады крепостей и многое другое. Эти сцены являются драгоценным источником для изучения эпохи, военного дела, костюмов, национальных типов. В изображениях подчеркивается мощь римского войска, во главе которого во всех наиболее трудных положениях находится Траян. Изображение Траяна помещено на колонне девяносто раз.

В некоторых случаях скульптор прибегает к аллегорическим фигурам: чтобы показать, что наступила ночь, вводится большая фигура женщины с лицом, закрытым покрывалом; Дунай поясняется фигурой величественного старца, поднимающегося из волн. В стиле рельефов чувствуется некоторая архаизация, особенно ощутимая по сравнению с рельефами арки Тита. В целях наиболее полного и ясного изображения события близкие и дальние предметы даны с одинаковой четкостью и в том же масштабе, поэтому фигуры расположены одна над другой. Все фигуры имеют резкие линейные контуры. Отчетливость и выразительность изображений увеличивались применением полихромии.

Однако в лучших памятниках монументальной скульптуры времени Траяна черты архаизации отсутствуют. Так, статуи пленных даков с арки Траяна дают пример не только правдивой передачи этнического типа и внешней характеристики даков, но и глубокого проникновения в образ, показа чувства трагической безысходности, которым охвачены пленные.



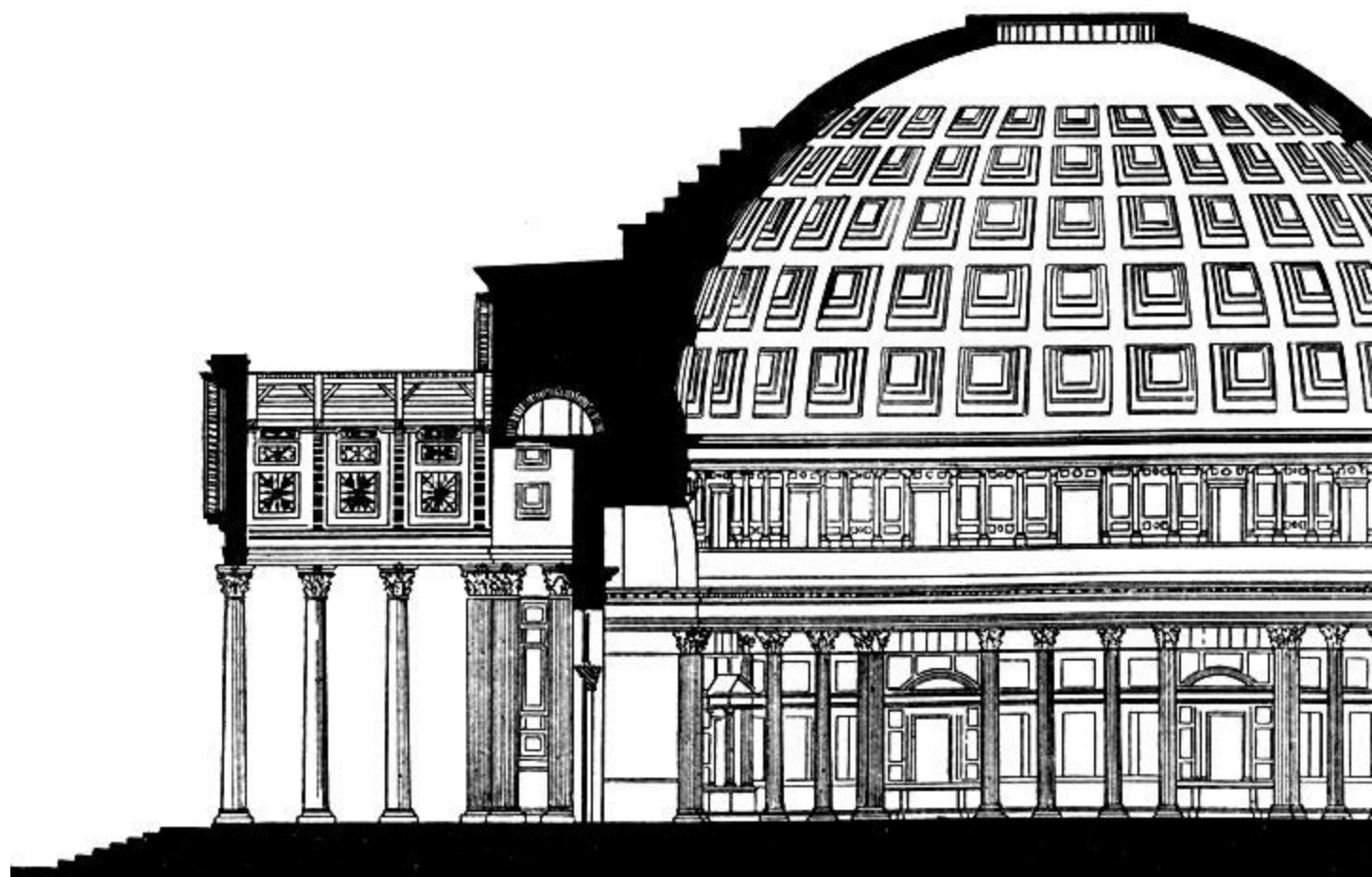
*286. Гардский мост (акведук) в Ниме (южная Франция). 1 или 2
в. н. э.*

К первым десятилетиям 2 в. относятся замечательные инженерные постройки римлян — многоярусные акведуки в Сеговии (Испания) и так называемый Гардский мост близ Нима

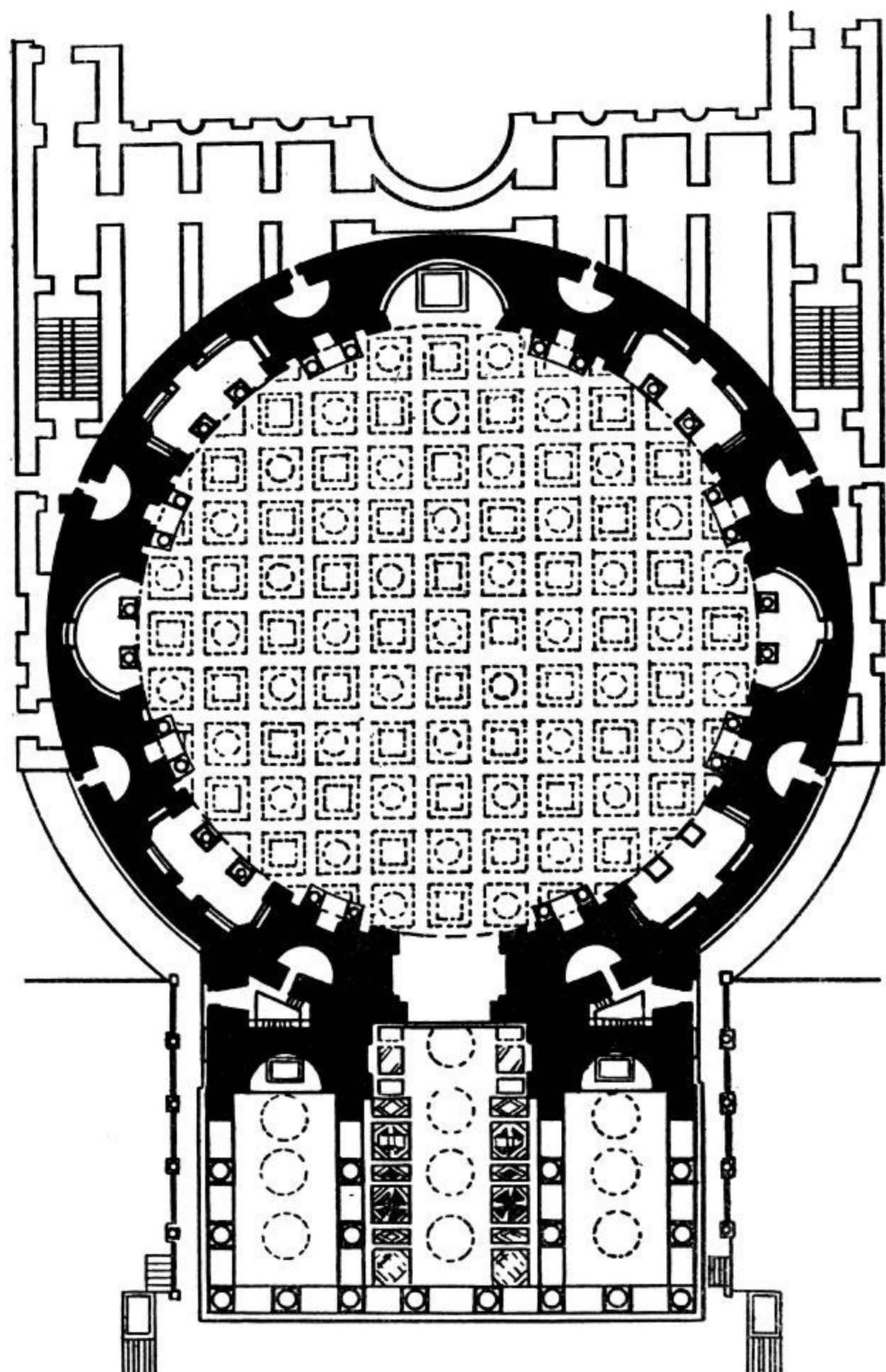
(Франция) или великолепно сохранившийся и действующий до нашего времени мост в Алькантаре через реку Тахо (Испания). Эти сооружения отличаются не только грандиозными размерами (например, высота Гардского моста достигает почти 49 м, длина моста в Алькантаре — 200 м, высота — 45 м), но и огромной силой художественного воздействия, достигнутой благодаря органической связи с ландшафтом, продуманному пропорциональному построению и замечательной по красоте кладке массивных квадров гранита.

Преемник Траяна Адриан (117-138) был вынужден отказаться от завоеваний и придерживался оборонительной политики. При Адриане на границах империи сооружались огромные по протяженности оборонительные валы, сохранившиеся кое-где (например, в Англии) и до нашего времени. В личности Адриана проявились качества, необычные для римского императора и чрезвычайно показательные для новой эпохи. Адриан получил широкое образование, он страстно любил искусство, особенно греческое, и сам выступал в качестве архитектора. Римские традиции ему были чужды; он не любил Италии и мало жил в Риме, проводя большую часть своего правления в путешествиях по римским провинциям. Он посетил Британию, Галлию, Германию, Испанию, Африку, Малую Азию, был на островах Эгейского моря и на берегах Евфрата. Его сопровождали художники, архитекторы, инженеры, землемеры. Он восстанавливал памятники старины, закладывал новые города. Особым его вниманием пользовалась Греция; в Афинах Адриан прожил несколько лет и отстроил новую часть города.

В эпоху Адриана был построен (на месте сгоревшего Пантеона Агриппы) Пантеон - храм всех богов (около 125 г.), один из замечательнейших памятников архитектуры.



Пантеон (разрез).



План Пантеона.



284. Пантеон в Риме. Около 118—125 гг.



285. Пантеон. Внутренний вид.

Пантеон представляет собой новый тип храмовой постройки. Само назначение его предопределило поиски особенно монументального архитектурного образа. В римском храмовом

зодчестве до того господствовали варианты периптеральных форм, главным образом типы псевдопериптера и моноптера (храм с круглой целлой, обнесенной по кругу же портиком). И в том и в другом случае наружный облик здания как составной элемент архитектурного образа имел (как и в греческих храмах) несравненно более важное значение, нежели интерьер здания. В Пантеоне впервые поставлена и решена новая задача — создание монументального храмового сооружения, в образной структуре которого главную роль должно играть обширное внутреннее пространство.

Пантеон представляет собой громадную ротонду, увенчанную грандиозным куполом. Наружный вид храма отличается подчеркнутой простотой. Большую часть окружности ротонды составляет глухая стена: только входная сторона, отмеченная мощным портиком, как бы предвещает всю значительность архитектурного образа храмового интерьера, воспринимаемого с особенной остротой по контрасту со сдержанностью архитектурных форм наружного облика здания.

Вошедший в храм зритель оказывается внутри грандиозного подкупольного пространства. Гигантские размеры сооружения (высота храма — 42,7 м, внутренний диаметр купола — 43,5 м) в соединении с гармоническими пропорциями и благородной красотой архитектурных форм создают впечатление исключительной силы. Воспринимаемый как своеобразное подобие небесного свода громадный купол, господствующий над обширным пространством ротонды, — такова образная и композиционная тема, призванная воплотить идею сооружения храма, посвященного не одному какому-либо божеству, а всем богам. Пространство в целлах периптеральных храмов обычно расчленялось рядами колонн; в Пантеоне же благодаря тому, что купол опирается непосредственно на стены, огромное по объему внутреннее пространство храма, не нарушаемое никакими дополнительными опорами, приобретает исключительное единство и целостность, а центрическая форма ротонды и полусферическое перекрытие придают ему черты гармонической завершенности. При этом внутреннее

пространство храма не изолировано от внешнего мира: сквозь большое (диаметром в 9 м) круглое отверстие в центре купола — единственный источник освещения храма — видно голубое небо; через это же отверстие в храм проникают солнечные лучи, образующие сноп света, перемещающийся в соответствии с движением солнца. Таким образом, грандиозное купольное сооружение, само по себе образно выражающее идею царящего над землей небесного свода, словно становится связанным с движением небесного светила.

Тектоническое построение храма отличается чрезвычайной ясностью. Снаружи огромный барабан ротонды расчленен тягами на три яруса; два нижних яруса соответствуют членениям стены в интерьере. Плоский купол опирается на верхнюю часть третьего яруса, которому внутри здания соответствуют два нижних ряда кассет, удлиняющих купол и придающих ему вид правильной полусферы (*Реставрационные работы, проводившиеся в Пантеоне в 30-х годах 20 в., показали, что господствовавшие в науке представления о конструкции его купола ошибочны. До тех пор предполагали жесткую каркасную конструкцию из кирпича и считали, что купол опирается на верх 2-го яруса, а 3-й ярус ротонды только сдерживает распор купола и скрывает от зрителя значительную часть его. Реально же кирпичного каркаса в куполе нет; купол имеет форму плоской скуфьи, покоящейся на 3-м ярусе.*). Внутри храма стена делится на два яруса. Нижний ярус в целях пространственного обогащения интерьера и выявления тектонической структуры опорной части здания симметрично расчленен шестью высокими нишами, фланкированными пилястрами и отделенными от подкупольного пространства коринфскими колоннами (седьмая, самая большая, ниша находится против входа и не отделена колоннами). В нишах и в эдикулах между ними помещались статуи. Колонны и пилястры поддерживают антаблемент, отделяющий нижний ярус стены от верхнего. Этот верхний ярус был расчленен мелкими пилястрами и небольшими нишами в форме глухих окон. Над антаблементом верхнего яруса возвышается купол, разделенный пятью кольцевыми рядами глубоких кассет, перспективно уменьшающихся по направлению к центру купола. Кассеты создают у зрителя ощущение массы и толщи купольного перекрытия, и вместе с тем кажется, что они облегчают его, хотя на самом деле это лишь декорация, не соответствующая

конструкции купола, но абсолютно оправданная идеей цельности оформления внутреннего пространства.

Пропорции Пантеона отличаются исключительным совершенством. Диаметр ротонды почти равен высоте храма, купол изнутри представляет собой точную полусферу. Пропорции интерьера рассчитаны на постепенное облегчение архитектурных форм в верхних частях здания. Благодаря такому решению достигнута особая гармония архитектурного образа. Внутреннее убранство храма — мраморные облицовки и стукковые украшения — было необычайно торжественно. Снаружи первый ярус ротонды был облицован мрамором, два верхних яруса оштукатурены. Здание дошло до нас, в общем, в хорошей сохранности, но наружная и внутренняя отделка не сохранилась, изменено было архитектурное решение второго яруса стены внутри храма, исчезли бронзовые скульптуры, украшавшие фронтоны портика.

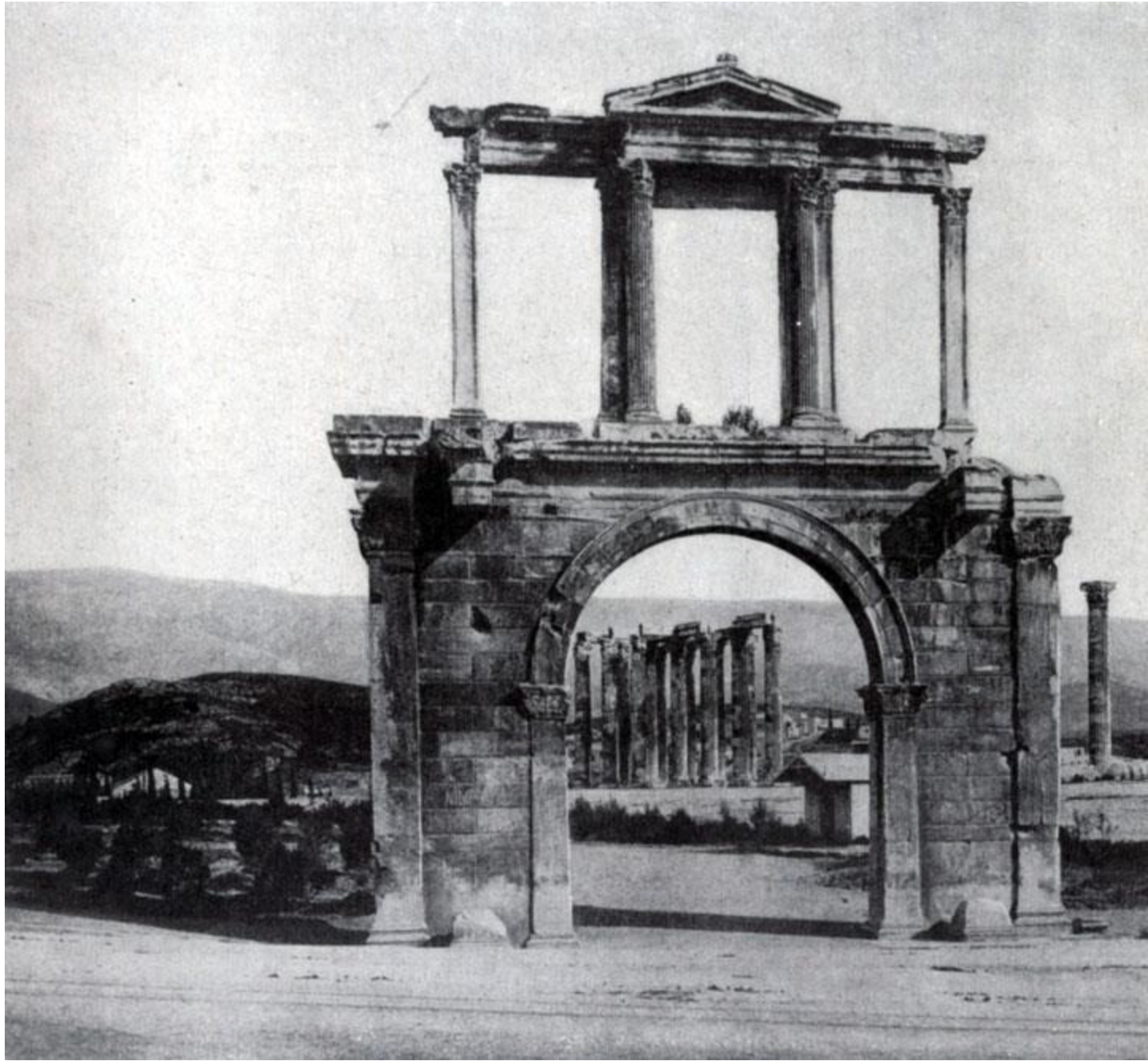
Пантеон построен из кирпича и бетона. Стены ротонды покоятся на бетонном фундаменте глубиной 4,5 м и толщиной 7,3 м. Толщина стен — 6,2 м. Внутри стен имеются пустоты для облегчения их веса. Для прочности стен и правильного распределения сил тяжести и распора применена строго продуманная система больших и малых кирпичных арок и поперечных перемычек, придающих жесткость стенам. Самый купол по конструкции подобен стене и сложен из горизонтальных слоев бетона, прослоенного большими двухфутовыми кирпичами. Опорная стена и нижняя часть купола пронизаны пустотами и снабжены кирпичными арками, которые образуют целую систему и позволяют равномерно загрузить опорные части.

Цельность архитектурного образа, совершенство пропорций и мастерство конструктивного решения храма позволяют предполагать, что строителем его мог быть Аполлодор Дамасский. Историко-художественное значение Пантеона исключительно велико. Для архитектуры последующих эпох Пантеон навсегда остался одним из самых совершенных образцов центрического здания, увенчанного куполом, и

одновременно — примером блестящего решения задачи создания сооружения с обширным внутренним пространством. Пантеон является примером замечательного единства глубокой образной идеи и архитектурных форм ее выражения и, наконец, одним из самых высоких достижений строительной техники античной эпохи.

Остальные постройки эпохи Адриана по стилю коренным образом отличаются от Пантеона — в них проявляются уже черты эклектизма.

Очень характерным памятником этой эпохи являлся храм Венеры и Ромула (121 - 135), построенный по проекту самого Адриана. Храм представлял собой большой периптер коринфского ордера (166 м в длину). Поперечной стеной храм был разделен на две ячейки с нишами для статуй — Венеры в одной и Ромула — в другой. В этом сооружении были механически соединены греческие и римские архитектурные формы. Здание имело двускатное перекрытие, при этом ячейки и пронаосы были перекрыты коробовыми сводами. Историк Дион Кассий передает, что, когда Адриан послал план храма Аполлодору Дамасскому, тот отметил, что статуи слишком велики по отношению к нишам: «Если богиня захочет встать, то не сможет Этого сделать». За смело высказанное суждение Аполлодор был казнен.



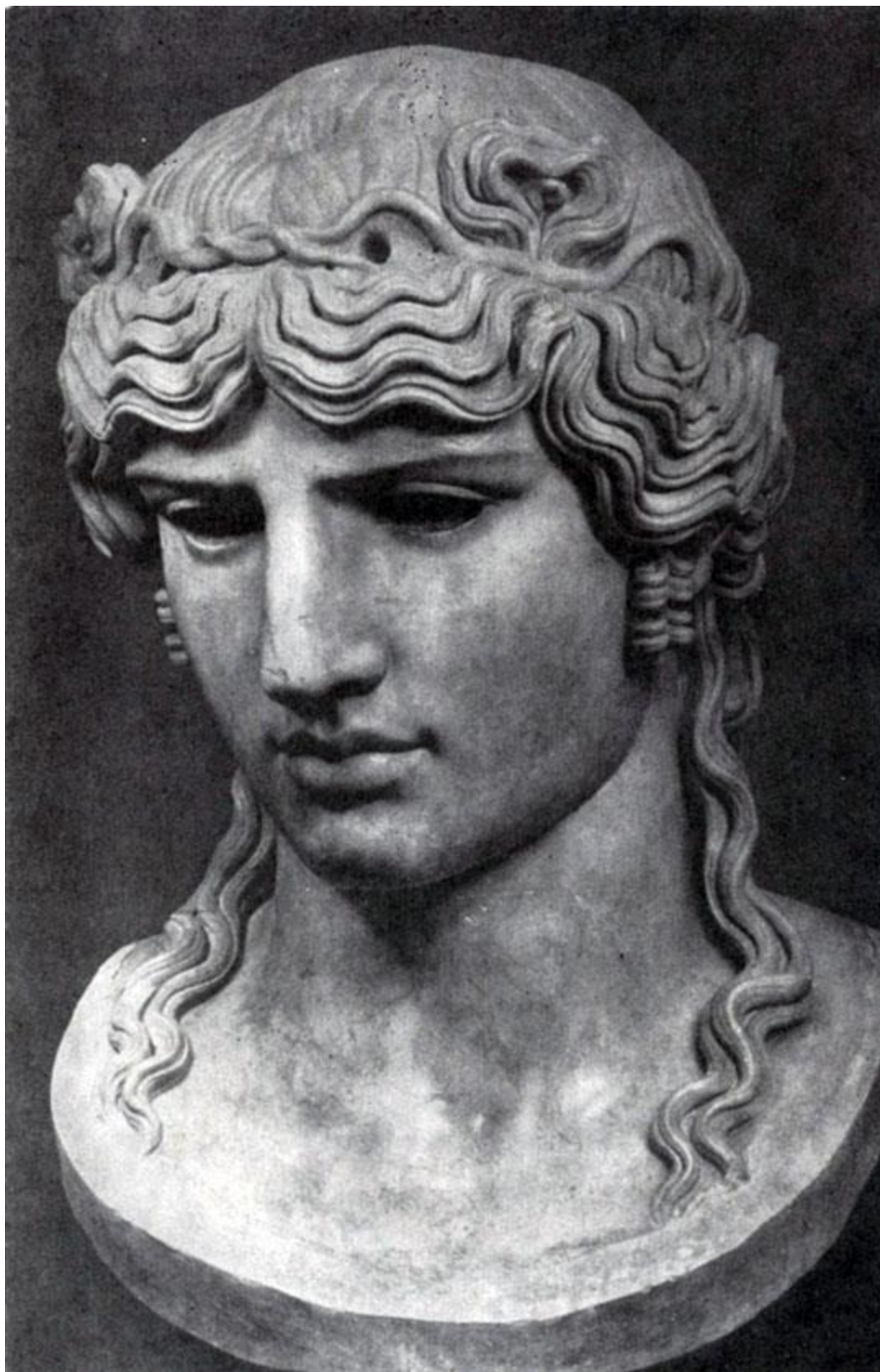
287. Арка Адриана в Афинах. Около 130 г.

В Афинах Адриан достроил громадный храм Зевса Олимпийского, начатый строительством еще в 6 в. до н.э.) воздвиг арку, отделяющую новую часть Афин от старого города. Это двухъярусное сооружение, в котором соединяются полуциркулярная римская арка в нижнем ярусе с помещенным вместо аттика легким сквозным греческим портиком. Такое

сочетание разнородных элементов типично для вкусов времени Адриана.

Явно эклектический характер имела архитектура виллы Адриана в Тибуре (Ти-воли). На большом пространстве были живописно разбросаны постройки, воспроизводившие знаменитые архитектурные памятники Греции и Египта, роскошные жилые помещения, термы, театр, картинная галерея, библиотеки. Наиболее интересны из построек так называемая «Пьяцца д'Оро» — большой перистиль и примыкающий к нему большой купольный зал, отличающийся сложным пространственным построением и новой, «зонтичной» формой купола.

В последние годы жизни Адриана была начата постройка грандиозного мавзолея, законченного уже после смерти императора. Круглое в плане, это сооружение по типу восходит к этрусским тумулусам. Оно представляло собой поднятый на массивный подиум и окруженный колоннадой низкий цилиндр диаметром 64 м с небольшой погребальной камерой внутри. Здание имело конусообразное завершение и было увенчано статуей Адриана на квадриге. В средние века мавзолей был перестроен в крепость и получил название замка св. Ангела.



292 6. Голова колоссальной статуи Антиноя в виде Диониса.

Мрамор. Первая половина 2 в. Рим. Ватикан.

Для римской скульптуры 2 в. чрезвычайно показательное увлечение греческим искусством. Особенно сильно греческое воздействие проявилось в придворном искусстве времени Адриана. К этому периоду относятся бесчисленные статуи любимца Адриана, прекрасного юноши Антиноя, утонувшего в Ниле и обожествленного после смерти. Антиной обычно изображался обнаженным, наподобие греческого атлета, однако попытки воплощения образа в духе греческого эстетического идеала неизбежно носили чисто внешний характер. Римский скульптор в данном случае не идет дальше поверхностной идеализации. В образе Антиноя нет ничего героического, напротив, подчеркнуты лирические черты - грусть, задумчивость. Тело его изнеженно, мускулатура лишена упругости. Несмотря на техническое мастерство, подобные произведения не могут скрыть бесплодности этого академического и Эклектического направления.

Интерес к греческому искусству выражался в большом спросе на греческие статуи или копии с них. Именно римской скульптуре 2 в. (главным образом времени Адриана и Антонинов), оставившей огромное количество копий с греческих оригиналов и тем самым сохранившей для нас исчезнувшие памятники, мы во многом обязаны нашим знанием искусства Древней Греции. Однако копии не были вполне точными, в них также сказались вкусы того времени: в измененных и переработанных деталях, в характере пластической моделировки, в фактуре. Моделировка в римских копиях обычно несравненно суше, нежели в греческих подлинниках; кроме того, во 2 в. римляне применяли в копиях полировку поверхности мрамора, что в значительной мере лишало скульптуру жизненности и свежести.

Во второй половине 2 в. кризис Римской империи становится все более явственным. Даже у представителей правящего класса уверенность в будущем сменяется разочарованием, чувством безысходности. Отражающая эти настроения

стоическая философия получает широкое распространение; интересно, что крупным философом стоического направления был император Марк Аврелий (161 - 180). Ноты пессимизма звучат в его сочинении «Наедине с собой». «Время человеческой жизни - миг; ее сущность — вечное течение; ощущение смутно, строение всего тела бrenно; душа неустойчива, судьба загадочна, слава недостоверна», — говорит он. «Ничтожна жизнь каждого, ничтожен тот уголок земли, где он живет, ничтожна и самая долгая слава — посмертная». Уход в свой внутренний мир, презрение к наслаждениям и страданиям, безропотное ожидание смерти — таков, по мнению стоиков, единственно верный для человека путь.

В искусстве периода Антонинов главное место занимает скульптурный портрет, представляющий важный этап в общем развитии римского портрета.

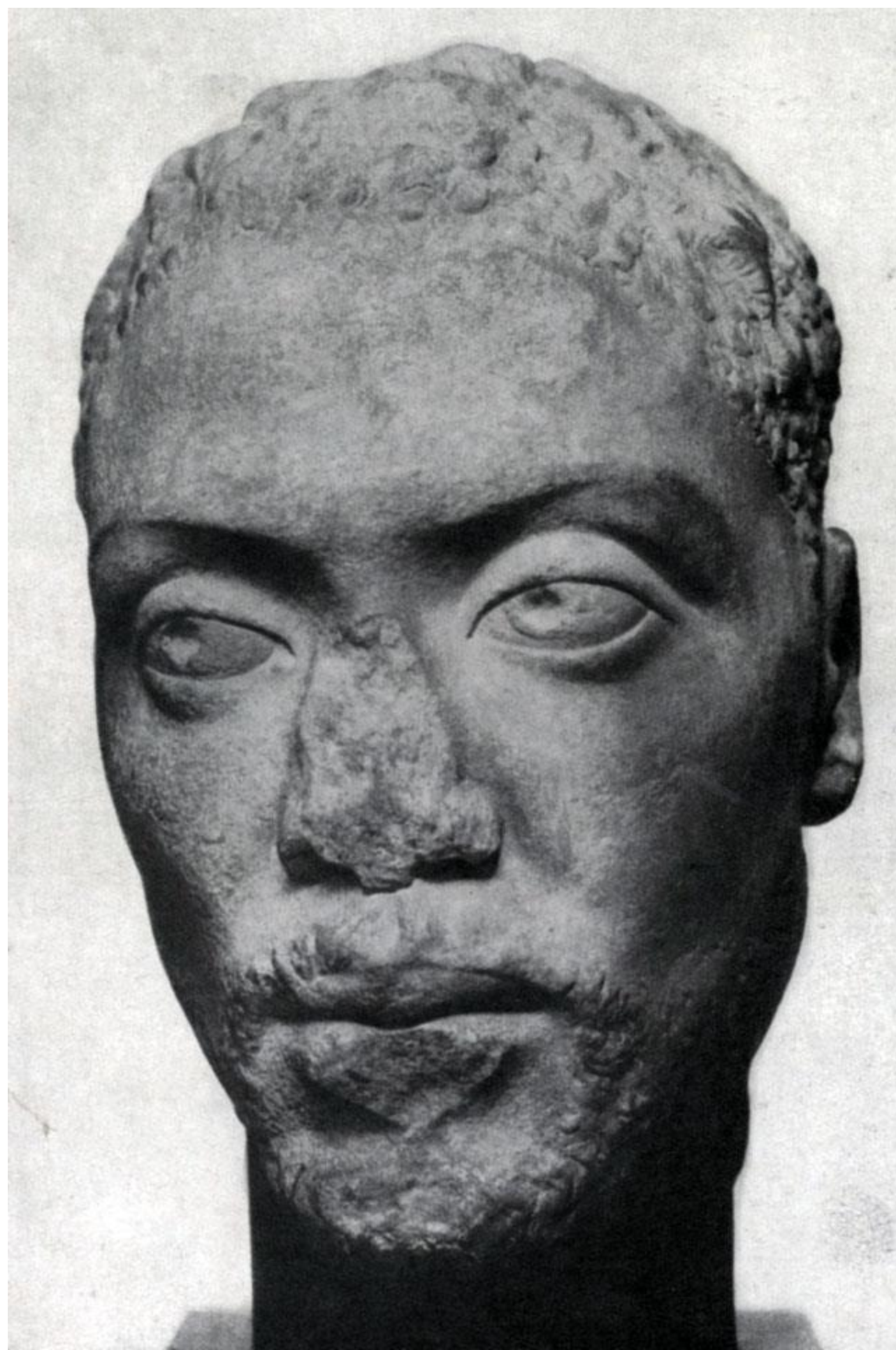
В портрете айтониновского времени прежде всего бросается в глаза изменение самого типа знатного римлянина. Прежние грубоватые, энергичные, волевые лица исчезают. Например, облик Марка Аврелия, изображения которого принадлежат к наиболее характерным образцам портрета этого периода, напоминает внешними чертами образы греческих философов (римляне в это время пытались подражать костюму и прическе древних греков). В портретной характеристике образа главный акцент перенесен на внутреннюю одухотворенность, на передачу состояния созерцательности. Впервые римские художники обратились к внутреннему миру человека, впервые они попытались выразить его чувства, его душевное состояние. В создании настроения созерцательности важную роль играет выражение глаз: для антонинов-ского портрета чрезвычайно характерны слегка опущенные тяжелые верхние веки, прикрывающие радужную оболочку и зрачок. С этого времени радужная оболочка и зрачок, не изображавшиеся ранее средствами скульптуры, начинают передаваться глубокими врезами. Слегка затуманенный взгляд создает впечатление погруженности в себя, утомления, разочарования. Столь же типично для портрета времени

Антонинов применение контрастного сопоставления фактуры лица и прически. Обрамляющие лицо прическа и борода, обработанные глубокими врезами бурава, образуют сложную живописную игру темных и светлых пятен, в то время как лицо, в обработке которого применена полировка, кажется светящимся изнутри, что усиливает впечатление одухотворенности.



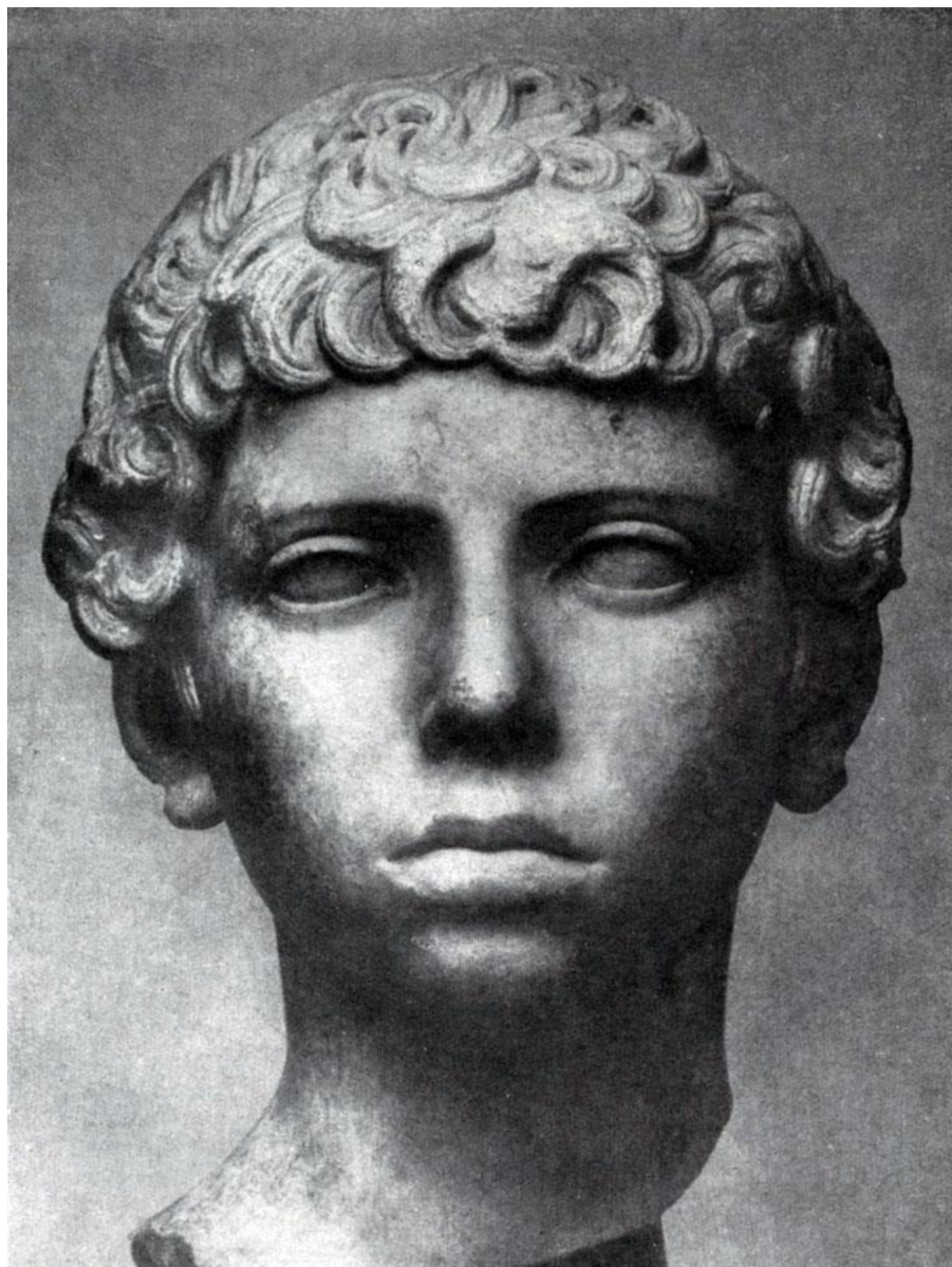
294. Портрет сириянки. Мрамор. Время Антонинов. Вторая половина 2 в. Ленинград. Эрмитаж.

В ленинградском Эрмитаже хранится относящийся к этому времени так называемый портрет сириянки, видимо, придворной дамы восточного происхождения. В этом прекрасном портрете правдивость в передаче внешних черт со всеми особенностями восточного этнического типа соединяется с глубокой внутренней характеристикой. Здесь создан обобщенный тип человека утонченной поздней античной культуры — образ, в котором изысканность и тонкая нервность соединяются с едва уловимым оттенком грусти; но этот едва уловимый оттенок чувства выражен художником так, что зритель воспринимает его не только как определенное качество модели, но как настроение, характеризующее целую эпоху.



297. Портрет негра. Мрамор. 2 — начало 3 в. Берлин.

Вершины одухотворенности искусство антониновского времени достигает в портрете бородатого варвара из Афинского музея, поразительном по благородству облика и духовной красоте. Это произведение несет в себе высокое этическое содержание. Обобщенность образной характеристики, тонкость художественного мастерства, сложность и богатство пластического решения позволяют предположить, что автором афинского портрета был греческий мастер. Близок к этому произведению по своеобразному подходу к модели замечательный портрет негра из Берлинского музея. Характерность этнического типа не заслоняет здесь внутреннего содержания образа; с большой художественной силой выражено чувство печали, которым полны широко раскрытые глаза негра. К лучшим произведениям относится также портрет мальчика-ливийца из Берлинского музея.



295. Портрет мальчика-ливийца. Мрамор. Время Антонинов. 2 в.
Берлин.



296. Портрет юноши. Мрамор. Время Антонинов. Вторая половина 2 в. Берлин.

К сожалению, портрет антониновского времени недолго удержался на таком высоком уровне. Установившиеся стилевые приемы, способствовавшие созданию образов определенного типа, начали применяться в портретах самых разных лип, без различия их индивидуальности, что в конечном счете привело к господству шаблонной схемы. Все сильнее нарастали в антониновском портрете черты болезненности, появились признаки манерности. К концу правления Антонинов относятся такие бессодержательные и антихудожественные произведения, как портрет императора Коммода в виде Геракла, в котором сделана попытка чисто внешне понятыми приемами антониновского искусства создать репрезентативный образ.



*292 а. Конная статуя Марка Аврелия. Бронза. Около 170 г. Рим.
Капитолийская площадь.*

От времени Антонинов до нас дошел бронзовый памятник Марку Аврелию, установленный в 16 в. на Капитолийской площади в Риме. Как единственный образец античного конного памятника, это произведение пользовалось в последующие столетия — вплоть до 19 в. — большой славой. Однако не следует забывать, что характерные для антониновского искусства черты пассивности, созерцательности образа имеются и в этом произведении и находятся в противоречии с героической идеей, воплощать которую призван конный памятник.

В рельефах второй половине 2 в. сравнительно с рельефами эпохи Адриана больше жизни, они разнообразнее по содержанию, интереснее по пластическому решению. Примером могут служить рельефы мраморного саркофага из бывшего собрания Уварова (Музей изобразительных искусств имени Пушкина) с изображением бога вина Вакха, его спутников — силенов, сатиров, менад и опьяневшего от вина Геркулеса. Хотя образ Вакха вносит в изображение известную торжественность, многие детали — поза и выражение лица Геракла, шалости маленьких сатиров, эпизод вынимания занозы одним сатиrom у другого — исполнены юмора. Рельеф высокий, широко применяется бурав, усиливающий игру светотени. Фигуры, выступающие на затененном фоне, связываются в общее декоративное целое.

Искусство римских провинций 2 - 3 вв. н.э.

В истории искусства Древнего Рима значительное место занимает искусство провинций, расцвет которого относится ко 2 - 3 вв. н.э.

Западные провинции — Испания, Галлия и другие — были сильно романизированы. Народы этих стран в полной мере ощутили огромную тяжесть римского завоевания. Вместе с тем эксплуатация римлянами естественных богатств этих стран,

строительство дорог, возникновение городов способствовали развитию торговли и ремесел, распаду родового строя и, в конечном результате, — экономическому и культурному подъему.

Наиболее романизированные галльские и германские племена достигли в области изобразительного искусства значительных успехов. Достойны внимания многочисленные солдатские надгробия, рельефы с изображением купцов, ремесленников, кузнецов и виноделов, а также с мифологическими и культовыми изображениями. На одном из монументальных надгробных памятников в Игле (близ Трира, 1 - 2 вв. н.э.) имеется ряд рельефов с изображением колонов, приносящих дары помещику, хлебопека у мучного ларя и у печи и др. Трактовка фигур очень обобщенная, контуры обведены темной краской.

Ко времени расцвета галло-германского искусства (3 в. н.э.) относится найденный близ Мозеля рельеф с изображением группы крестьян-виноделов, плывущих в лодке, нагруженной бочками с вином. Несмотря на то, что рельеф сильно пострадал от времени, выразительность, даже портретность лиц, грузность и сила фигур видны достаточно ясно.

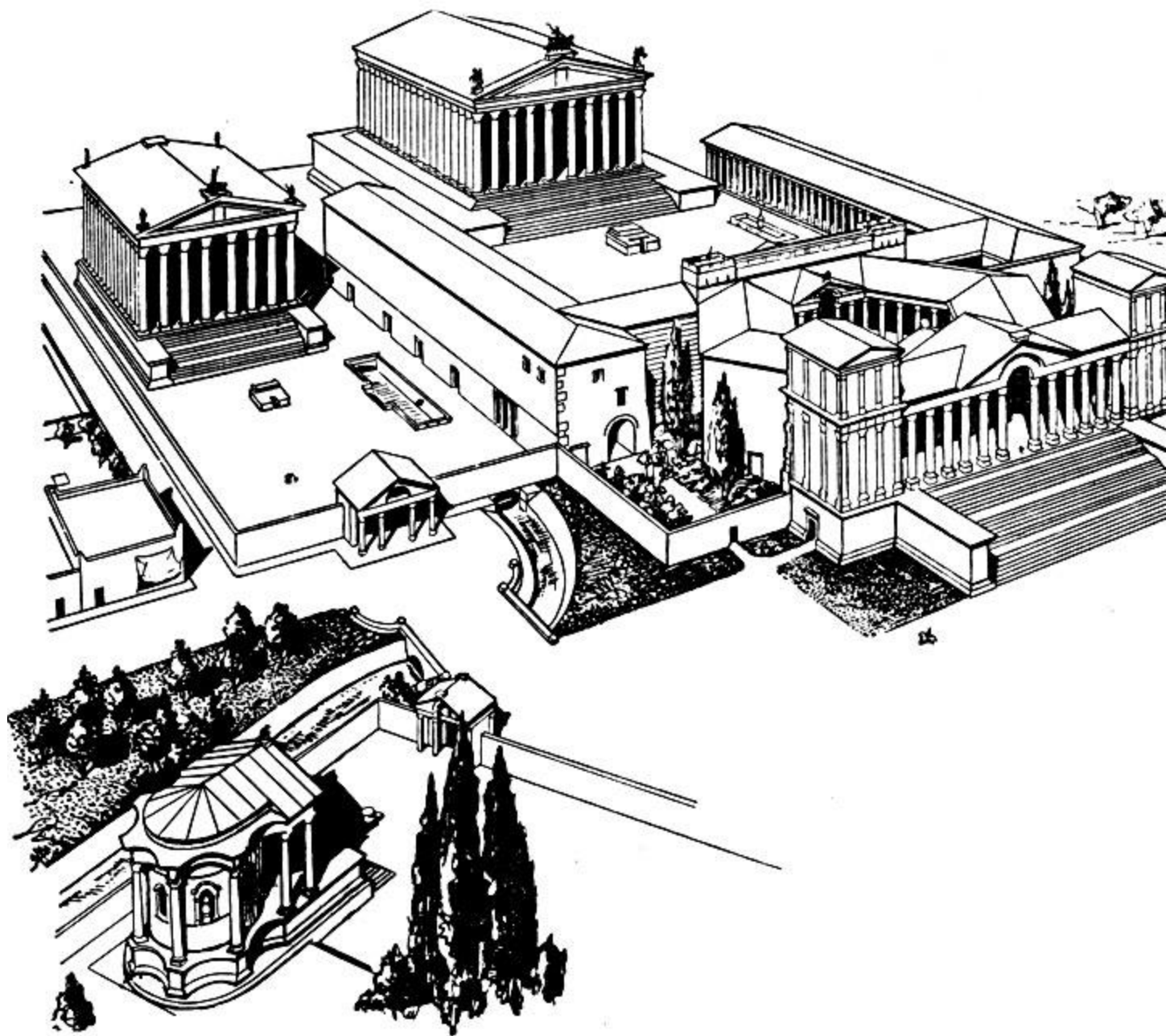
Художники западных провинций, уступая в техническом мастерстве римским художникам, достигали тем не менее большой выразительности образов. Новым сравнительно с римским искусством явилось внимательное отношение художника к простым людям, попытка передать их внутренний мир. Это новое качество проникает в позднеримское искусство.

Возрастание значения римских провинций нашло свое отражение и в архитектуре. В Сирии, Северной Африке, Галлии, Испании появились крупные сооружения и целые архитектурные комплексы, в которых особенности римского зодчества нередко соединялись с местными традициями, проявившимися как в принципах композиции и архитектурных формах, так и в строительной технике.

Римское завоевание стран эллинистического Востока имело большое прогрессивное значение, так как включение этих стран в состав римского государства было выходом из тупика, из кризиса, которым закончилось существование эллинистических государств. Это был последний экономический и культурный подъем на основе рабовладельческого способа производства. Правда, этот последний этап сопровождался ухудшением положения широких масс населения. Непрерывно росло богатство одной общественно-социальной группы и обнищание другой.

Мощный размах архитектурного строительства, отвечающий величию мировой римской державы, получил особенную внушительность в Сирии. Архитектурные комплексы Баальбека и Пальмиры возникли здесь в период экономического подъема в результате взаимодействия древневосточной, греческой и римской культур. Богатство форм, огромные размеры зданий, грандиозность ордеров, живописность решений, основанных на контрастах света и тени, чрезвычайно эмоциональный характер архитектуры — все это является новыми чертами, обогатившими архитектуру античности.

Одним из интереснейших архитектурных комплексов является архитектурный ансамбль Гелиополя в Сирии (ныне Баальбека в Ливане). В отличие от римской бетонно-кирпичной архитектуры архитектура Баальбека — каменная. Здания состоят из крупных тесаных блоков, сложенных насухо.



Ансамбль Баальбека. Реконструкция.

Ансамбль баальбекских храмов открывался портиком пропилеи, к которому вела высокая и очень широкая монументальная лестница. За пропилеями следовал шестиугольный двор, окруженный колоннадой и напоминавший гигантский перистиль, за ним открывался прямоугольный главный двор огромных размеров, окруженный с трех сторон колоннадой. Этот двор замыкался поставленным

на высоком искусственном основании Большим храмом, который доминировал над всем ансамблем. Рядом с главным двором помещался Малый храм, а несколько поодаль, вне общей композиции - Круглый храм. Весь комплекс был построен в 1 - 3 вв. н.э. Впоследствии сооружения сильно пострадали от землетрясения.



288 а. Малый храм (храм Вакха) в Баальбеке. Северная стена целлы. Середина 2 в.

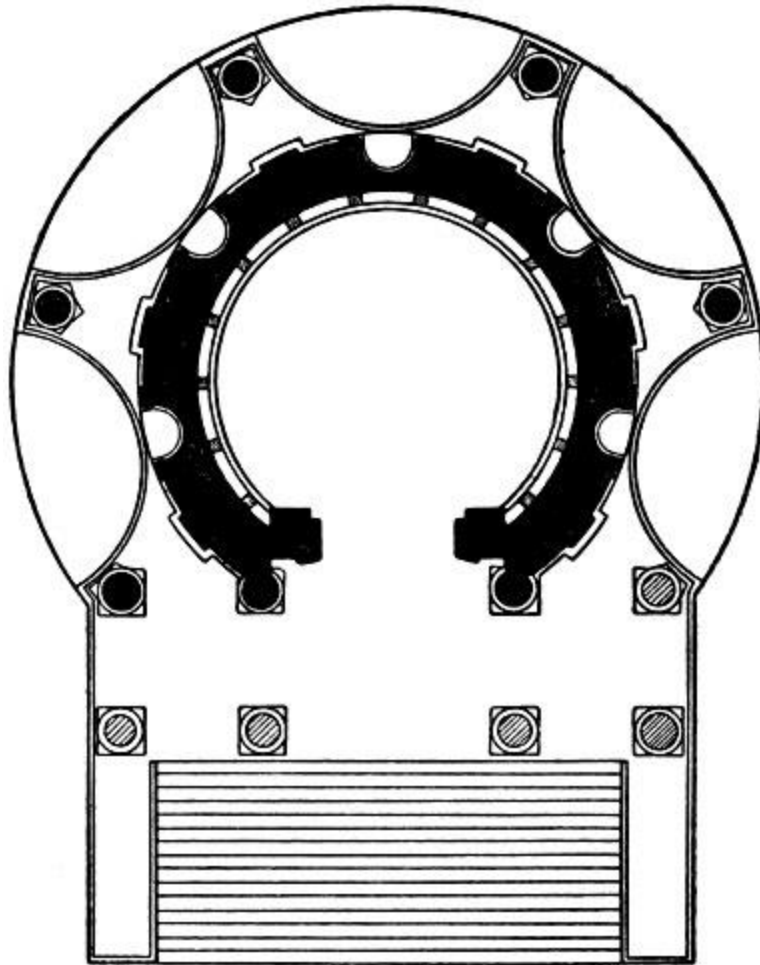


288 б. Круглый храм в Баальбеке. Середина 3 в.



289. Большой храм (храм Юпитера) в Баальбеке. Портал. 1 в.

Большой храм, или храм Юпитера — один из крупнейших храмов древности — был выстроен в форме псевдодиптера с 10 колоннами по фасаду и 19 колоннами по продольным сторонам. О его грандиозных размерах свидетельствуют шесть сохранившихся коринфских колонн — гранитных монолитов высотой около 19,6 м и диаметром около 2 м. Малый храм (храм Вакха) сохранился лучше; он представляет собой периптер коринфского ордера, равный по размерам Парфенону. Стены целлы Малого храма трактованы с повышенной пластичностью: выступающие из стен полуколонны большого ордера увенчаны богатейшим резным раскрепованным антаблементом, промежутки стены между колоннами обогащены располагающимися в два яруса арочными нишами и эдикулами, в которых стояли статуи. Подобное решение стены, дающее сильную игру светотени, в сочетании с чрезвычайно богатым декором производило впечатление исключительной живописности. Еще более пластически сложными формами обладает сохранившийся лучше других небольшой Круглый храм. Здесь тип круглого храма, характерный для римского зодчества, получает иное истолкование. Круглая целла окружена шестью колоннами, несущими сильно раскрепованный антаблемент криволинейных очертаний, причем колонны расставлены так редко, что портик перестает быть главной архитектурной темой; архитектурный эффект постройки основывается на взаимных контрастах портика и массива самой целлы, обогащенной нишами со статуями (ныне утраченными).



План Круглого храма в Баальбеке.

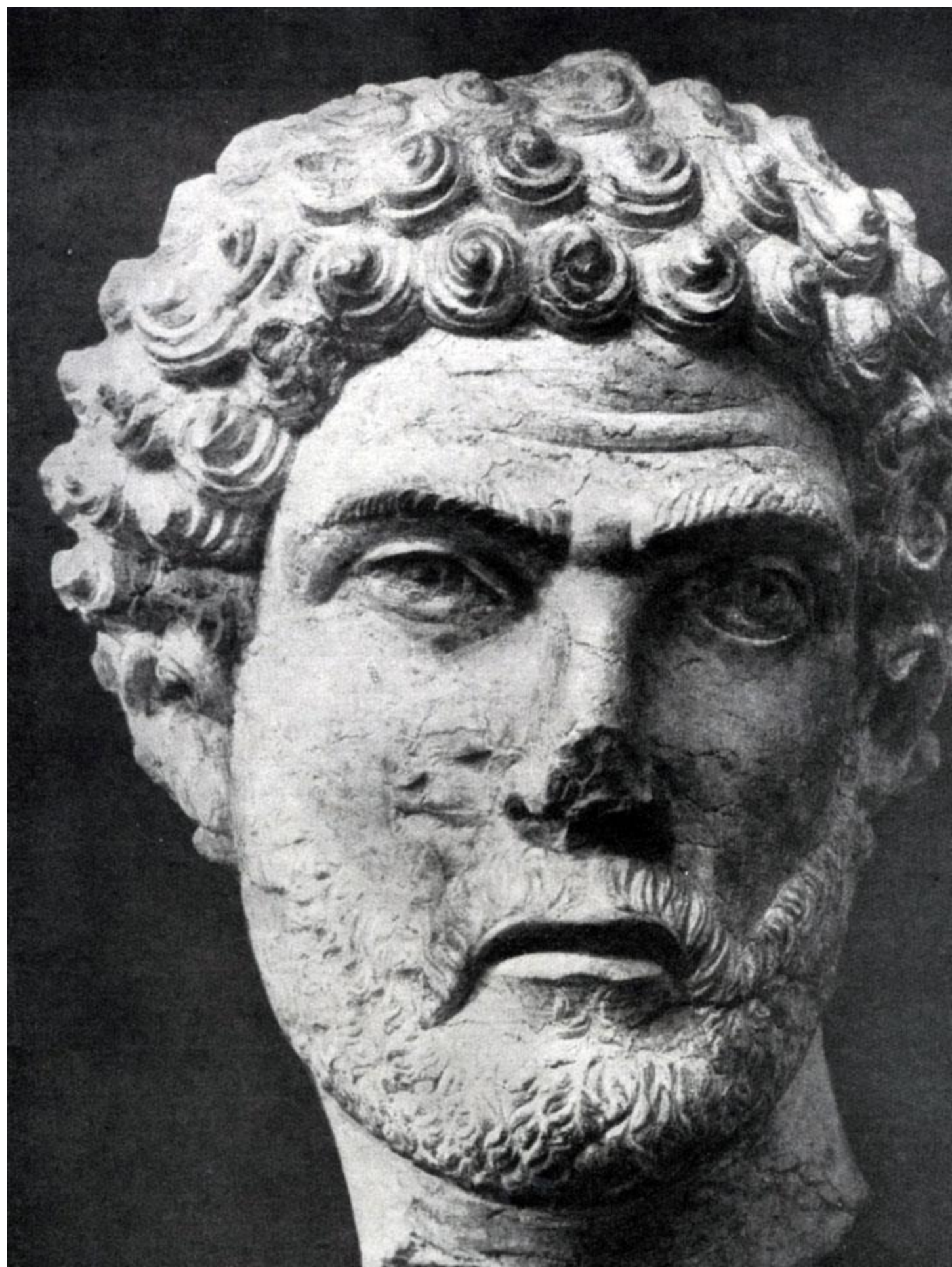
В комплексе храмов Баальбека наряду с принципами римской архитектуры нашли свое отражение и элементы восточной традиции. Принцип чередования храмовых дворов, окруженных колоннадами, так же как и техника тесаного камня, восходит к египетскому зодчеству; богатство архитектурного и скульптурного декора, узорная орнаментика тоже близки традициям архитектуры Востока. Отдельные архитектурные мотивы и элементы, применявшиеся в баальбекских храмах, — большой ордер, пластическая трактовка стены - нашли развитие в архитектуре нового времени.



290. Пальмира. Главная улица. 1—3 вв.

Грандиозным размахом отличаются постройки в Пальмире (Сирия). Развалины храма Баала, руины главной улицы с

колоннадами по обеим ее сторонам длиной в 1135 м, насчитывавшими сотни коринфских колонн десятиметровой высоты, монументальными арками и тетрапилонами (воротами, имеющими входы не на две, а на четыре стороны) производят величественное впечатление. Характерно, что в колоннаде главной улицы к середине ствола каждой колонны была прикреплена консоль со статуей. Подобное понимание ордера и общая перегрузка комплекса произведениями скульптуры - черты восточной архитектуры.



*304. Мужская голова из Пальмиры. Известняк. 3 в. Копенгаген.
Ню-Карлсбергская глиптотека.*

К рассматриваемой эпохе относятся надгробные портретные скульптуры Пальмиры(*В Эрмитаже имеется хорошее собрание пальмирских рельефов.*). Это обычно известняковые плиты с горельефным полуфигурным портретом умершего (примером их может служить женское надгробие из Пальмиры в Музее изобразительных искусств имени Пушкина или мужская голова). Изображения обычно строго фронтальны; очень большие, миндалевидные глаза широко раскрыты, брови, веки, зрачки вырезаны сухими линиями, поверхность лица не проработана, дана упрощенно; руки условно обобщены, складки одежды сухи и графичны. На плите обычно помещается надпись на греческом или, чаще, на арамейском языке - имя умершего и сожаление о нем: «увы, увy».

В старых малоазийских центрах в этот период также возникают интересные архитектурные памятники, как, например, библиотека в Эфесе, рынок в Милете, театр в Аспенде, колонные портики Антиохии и др.

Интенсивный характер приняло экономическое и культурное развитие и в южных провинциях, в Северной Африке.



291. Тимгад. Основан в 100 г. Общий вид города.

В Северной Африке (Алжир) сохранились руины целостного городского комплекса - Тимгада, заложенного Траяном на

скрещении торговых путей. В основу планировки Тимгада был положен план римского военного лагеря. Общие очертания города приближались к квадрату; улицы пересекались под прямым углом, образуя правильную сетку кварталов. Главные магистрали вели к расположенному в центре города форуму; на всем их протяжении тянулись крытые портики, в тени которых пешеходы находили спасение от жарких лучей африканского солнца. На форуме, представлявшем собой окруженную колоннадой прямоугольную площадь, помещались административные и торговые постройки и здание базилики. К югу от форума находились театр и термы, к северу — библиотека. Вскоре город вышел из старых границ; за городской чертой были построены Капитолий, большие термы, дома богачей. Из построек Тимгада лучше всего сохранилась арка Траяна. Заслуживает упоминания комплекс города Лептис Магна, а также ряд вилл.

Присоединение Египта к римскому государству не повлекло за собой для страны сколько-нибудь существенных изменений, только эксплуатация стала еще тяжелее и привела, в конце концов, Египет к полному упадку. В области искусства в первые века нашей эры продолжалось то же эклектическое направление, которое сложилось в эпоху эллинизма. Комплекс храмов на острове Филэ — образчик этого направления. Киоск Траяна (начало 2 в. н.э.) на острове Филэ может служить примером этого смешения египетских и античных форм уже римского времени.

Мировое значение имеют найденные в Египте фаюмские портреты, называемые так по месту находки большинства из них в оазисе Фаюм. Обычай, возникший в Египте, вероятно, среди эллинизированной верхушки египетского общества, — класть на мумию написанный красками портрет вместо обычной маски — способствовал сохранению этих портретов. Дошедшие до нашего времени портреты представляют большую ценность как редчайшие образцы античной станковой живописи. Развитие фаюмского портрета происходит в 1 - 3 вв. н.э. Портреты исполнялись на тонких деревянных дощечках в технике энкаустики (то есть восковых

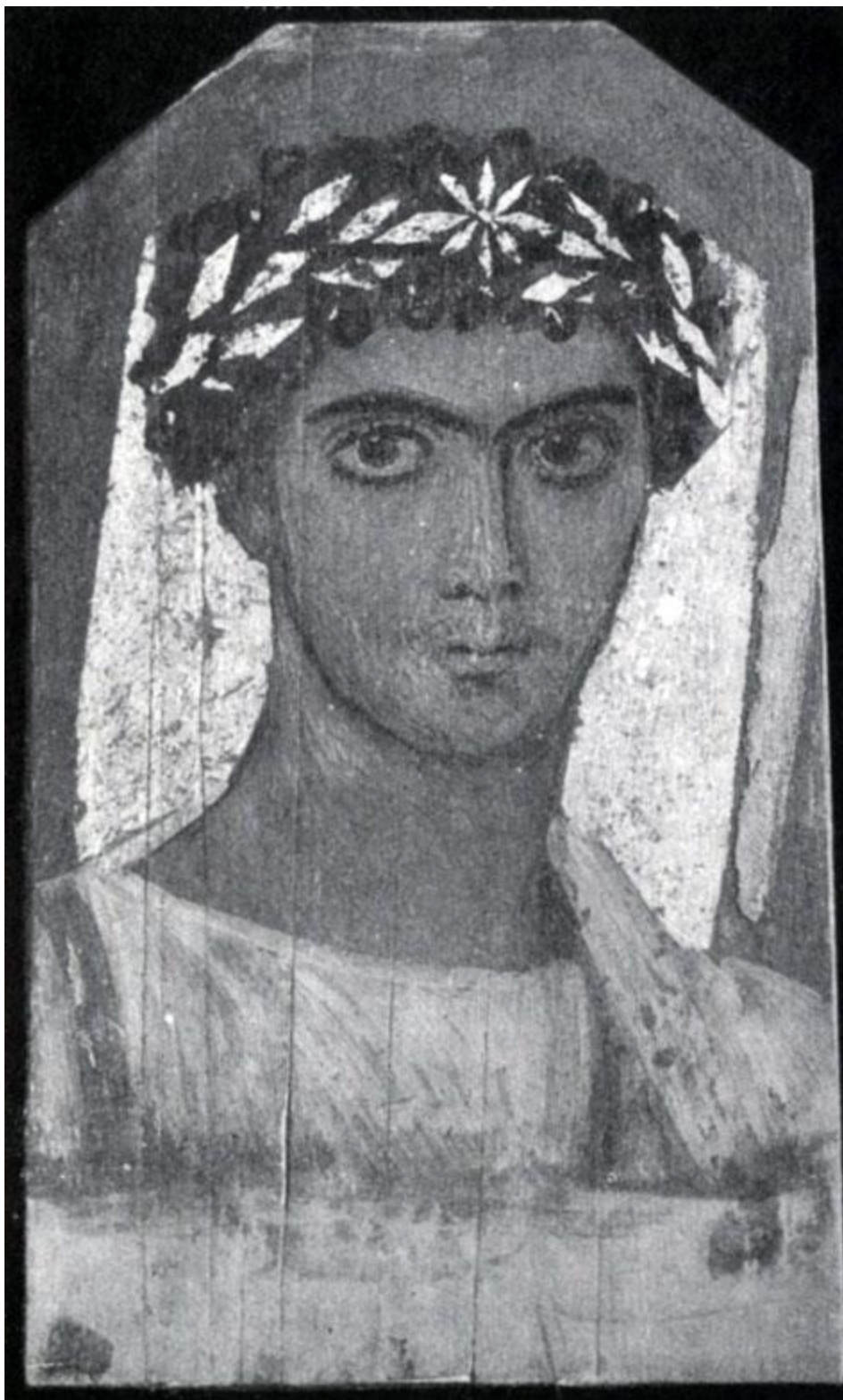
красок), в смешанной технике восковых красок с темперой и, наконец, одной темперой. В Музее изобразительных искусств имени Пушкина и в Эрмитаже имеются уникальные памятники этого рода.



298 а. Портрет пожилого римлянина из Фаюма. Вторая половина

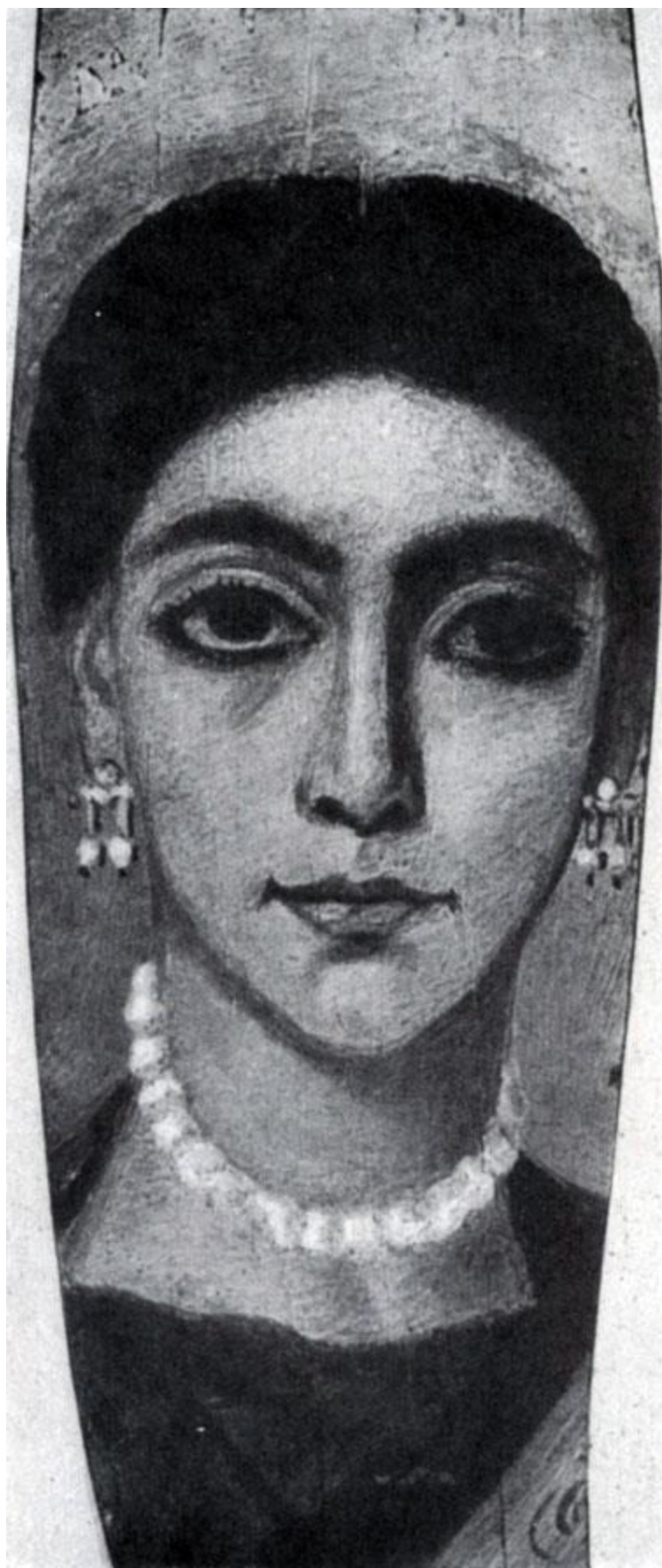
1 в. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Портрет пожилого римлянина из собрания Музея изобразительных искусств, выполненный в технике энкаустики на деревянной доске, представляет собой одно из наиболее выдающихся произведений второй половины 1 в. н.э. Лицо обращено к зрителю почти в фас, но плечи довольно резко повернуты влево; благодаря этому повороту усиливается впечатление пространственности. Худое лицо с морщинистым лбом, впалыми щеками, выступающими скулами и запавшим ртом вызывает в памяти республиканские портреты. Художник не остановился на внешнем сходстве, он сумел передать суровый характер римлянина, во взгляде холодных светлых глаз чувствуется твердая воля. Живописная манера отличается смелостью и свободой и свидетельствует о развитом чувстве цвета у художника, применяющего, например, цветные тени (голубой мазок на щеке).

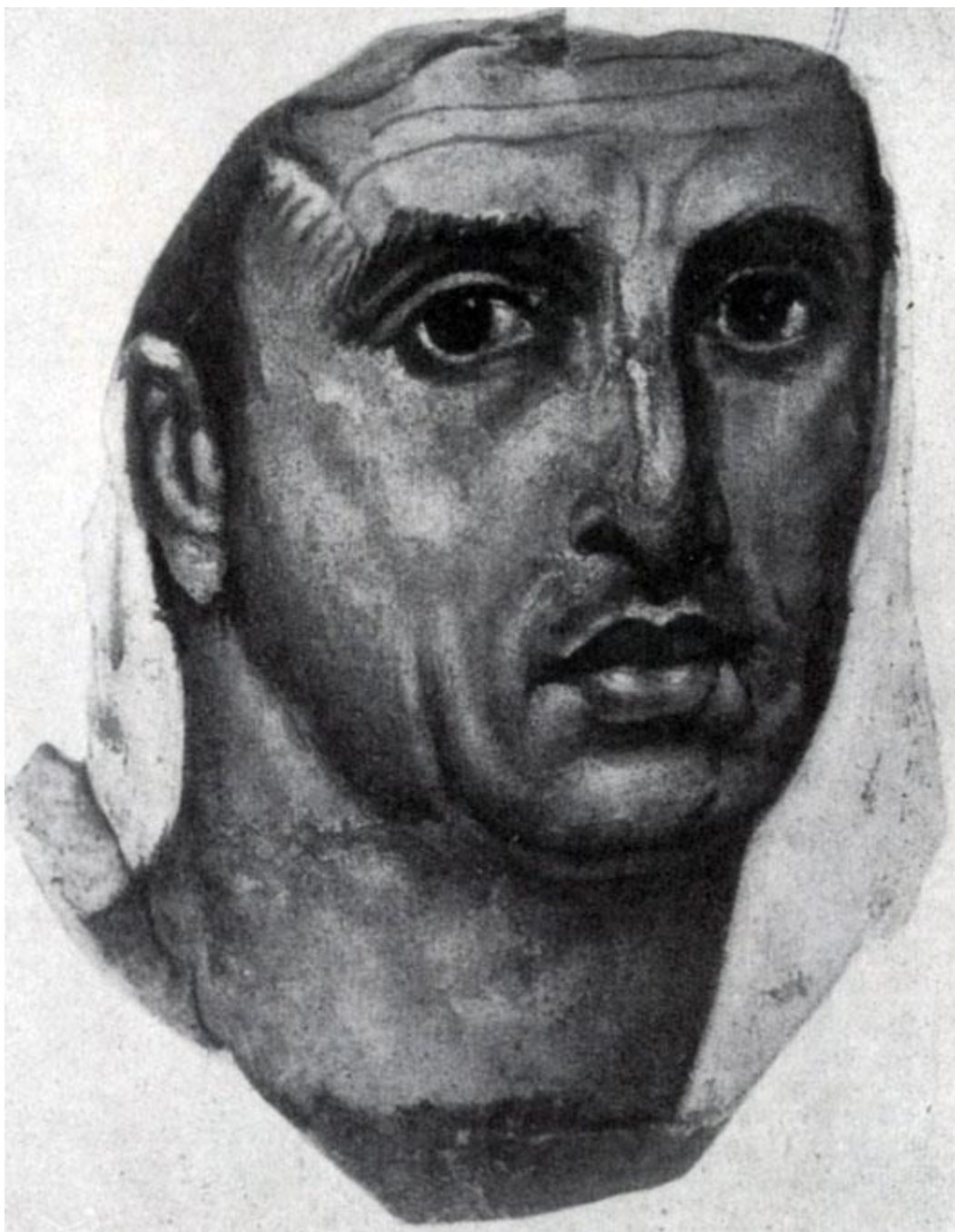


298 6. Портрет юноши в золотом венке из Фаюма. 2 в. Москва.
Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Ко 2 в. н.э. относится превосходный портрет юноши в золотом венке из собрания Музея изобразительных искусств. Облику красивого юноши приданы черты мягкого лиризма. По сравнению с портретом пожилого римлянина живопись здесь более мягкая, яркие цвета приглушены и объединены в общий тон.



299 а. Портрет молодой женщины из Фаюма. 1 в. Страсбург. Университет.



299 б. Мужской портрет из Фаюма.

Наряду с портретами этого направления существовало местное направление, в котором римско-эллинистические черты соединялись с местными, египетскими. К лучшим

образцам местного искусства принадлежит женский портрет в Страс-бургском университете, изображающий, видимо, одну из представительниц эллинизированной верхушки египетского общества. Фронтальное положение лица и фигуры и преувеличенно большие глаза — характерные черты местного портрета. С течением времени портреты этого направления все более схематизировались, в них нарастали черты условности, манера письма становилась сухой и графичной. Написаны эти портреты по большей части темперными красками. В 3 в. местное направление приходит в упадок.

Раскопки в Дура-Европос (на правом берегу Евфрата) открыли еще один центр культуры восточных провинций 3 в. н.э. Здесь были найдены крепость, хорошо сохранившийся дом-церковь с крещальной (баптистерием), синагога. Наибольшее значение имеет открытие стенных росписей, которые представляют в стилистическом отношении промежуточное звено между античной живописью и раннехристианской и византийской.

Стены церкви и синагоги были покрыты росписью, расположенной поясами. Оформление дверных проемов подражало кладке из мрамора. Фигуры росписей помещались на светлом фоне. Живопись носила условный, плоскостный характер. Фигуры слабо связаны друг с другом. Вместе с тем самая их условность подчеркивает необыденность образов и их символический характер.

Искусство Римской империи 3 - 4 вв

В 3 в. углубился кризис римского рабовладельческого общества. Уже в первой половине века, в правление династии Северов (193 - 235), обострился процесс разложения рабовладельческой системы, расширилась система колоната, появились элементы натурального хозяйства в латифундиях, усилился процесс варваризации армии, пополнявшейся германцами, галлами, сирийцами и др. Актом, свидетельствующим о слабости метрополии и о возросшем значении провинций, был эдикт Каракаллы 213 г. о

распространении прав римского гражданства на всех свободных жителей римских провинций.

Власть императора в этот период приобретала все более абсолютистский характер, однако сам императорский престол сделался игрушкой в руках армии. Увеличилось значение административно-бюрократической системы. Рост эксплуатации, увеличение налогового бремени, произвол властей были причинами многочисленных восстаний рабов и колонов; число восстаний увеличилось во второй половине 3 в. и в последующие века.

После династии Северов началось господство так называемых солдатских императоров. При Диоклетиане (284 - 305) произошло первое разделение Римской империи на части западную и восточную и установилась система домината — неограниченной власти императора — в отличие от существовавшей до того системы принципата. Разделение на Западную и Восточную империи закрепилось в 395 г., после смерти императора Феодосия I.

Наиболее выдающимися памятниками архитектуры времени Северов были арка Септимия Севера и термы Каракаллы.



300. Арка Септимия Севера в Риме. 203 г.

Арка Септимия Севера была воздвигнута в 203 г. на римском форуме в память победы над парфянами и аравитянами. Эта высокая (в 23 м) трех-пролетная арка, украшенная по обеим сторонам четырьмя колоннами с композитными капителями, несущими раскрепованный антаблемент, заканчивается гладким высоким аттиком. Цоколи колонн и вся поверхность стен сплошь покрыты рельефами, прославляющими победы Севера. Конструктивной особенностью арки являются небольшие сводчатые пролеты, соединяющие средний пролет арки с боковыми. В художественном отношении арка Септимия Севера из-за перегруженности украшениями, нарушающими тектоническую ясность, уступает аркам Августа и Тита.

Строительством терм римские императоры преследовали ту же цель, что и постройкой амфитеатров, — завоевание популярности у населения. Предназначались термы не только для купаний, но и для физических упражнений, плавания, для отдыха и развлечений.

Термы Каракаллы были в свое время наиболее грандиозной постройкой этого рода. Они расположены на площади, равной 12 га, почти квадратной в плане (353х335 м). Комплекс терм состоял из огромного прямоугольного главного здания (216х112 м), помещавшегося в парке, который со всех сторон был ограничен двухэтажными корпусами. Эти корпуса образовывали два полукружия (экседры). План всего комплекса терм, состоявших из большого количества чрезвычайно разнообразных помещений, подчинен строгой симметрии. В главном здании по единой оси последовательно расположены холодная баня (фригидарий) - большой зал с бассейном (58х28 м); роскошно декорированный главный зал (площадью 2700 м); зал со скругленными углами - теплая баня (тепидарий) и великолепная купольная ротонда горячей бани (кальда-рий), лишь немногим уступающая Пантеону по величине (диаметр ротонды — 35 л); восемь разных по форме, прекрасно украшенных залов для отдыха после бани

располагались по фасаду, противоположному главному входу; кроме того, там были две палестры, бассейны, площади для физических упражнений, раздевальни, аванзалы и другие помещения. С трех сторон снаружи главный корпус окружали сады-цветники, а на четвертой, наиболее отдаленной от входа, находился стадион (место для атлетических состязаний). В каждой из двух больших экседр, выходящих в парк, помещались палестра, глубокий бассейн и нимфей с фонтанами. В глубине парка находились два симметрично расположенных корпуса с библиотеками, залами для занятий музыкой и т. п. Термы вмещали одновременно до 1600 человек. Система входов строилась с учетом наиболее быстрого и удобного использования каждого из помещений.

Благодаря величине и разнообразию форм залов и перекрытий, а также различным приемам ограничения внутренних помещений (залы с четырьмя стенами, залы с тремя стенами и колоннадой вместо четвертой стены, залы, ограниченные только колоннами, и т. д.) создавались величественные пространственные построения. Термы были роскошно убраны скульптурой и другими памятниками искусства. В одном из залов была поставлена группа «Фарнезский бык», вывезенная с острова Родоса.

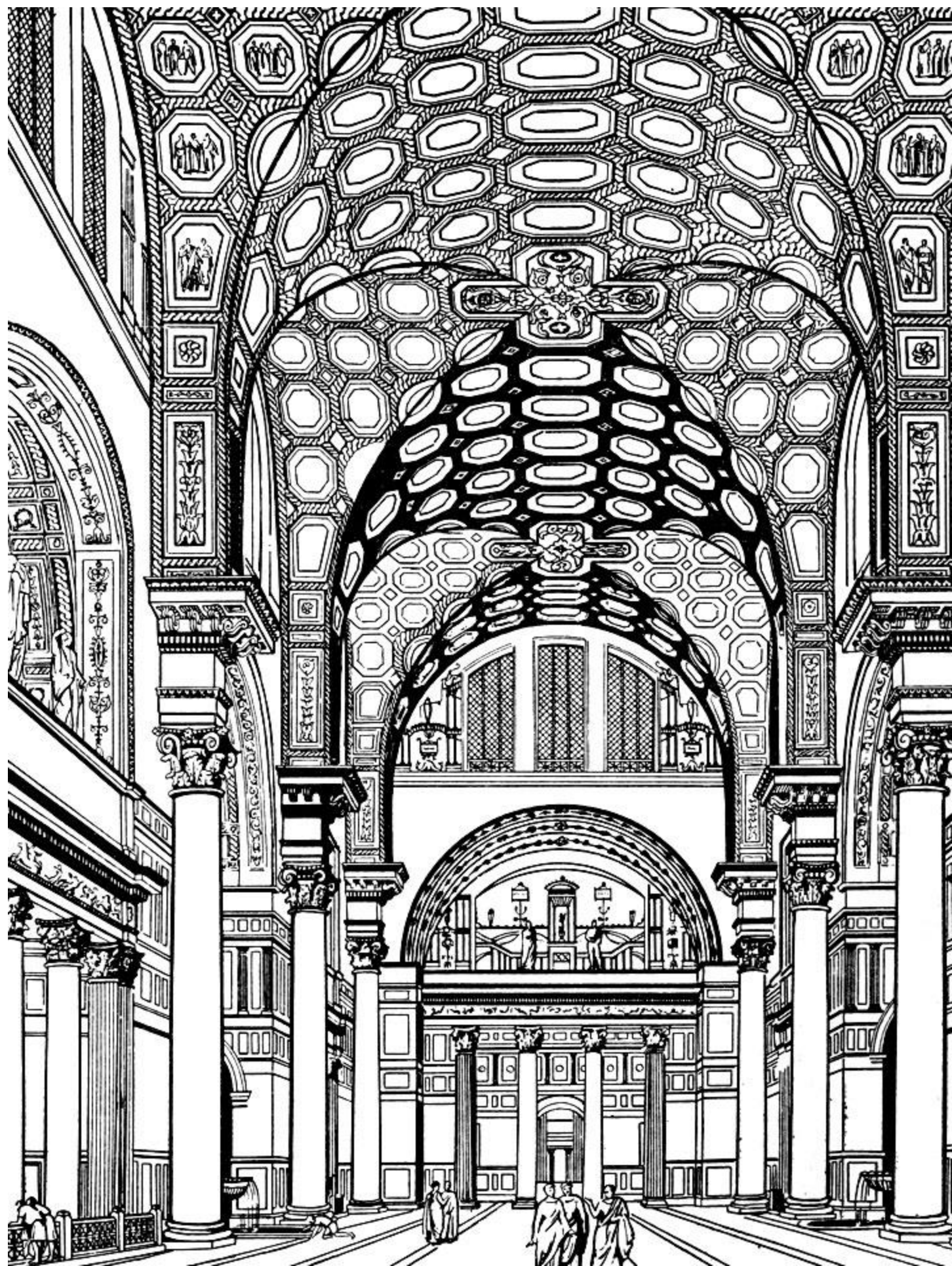
Новое понимание внутреннего архитектурного пространства как вместительности огромных масс людей и исключительно развитая разработка сооружений соответствующих типов — одно из важнейших достижений римского зодчества, имеющее большое значение для архитектуры последующих эпох.

Наружный фасад терм был прост; стены покрыты штукатуркой. Вероятно, более нарядны были фасады помещений, выходящих в парк. Под залами главного корпуса находились колоссальные субструкции, в которых располагались все подсобные помещения и, в частности, отопительная система и водопровод. Большое помещение в глубине двора занимала огромная цистерна-отстойник, в которой отстаивалась вода. Совершенство системы отопления,

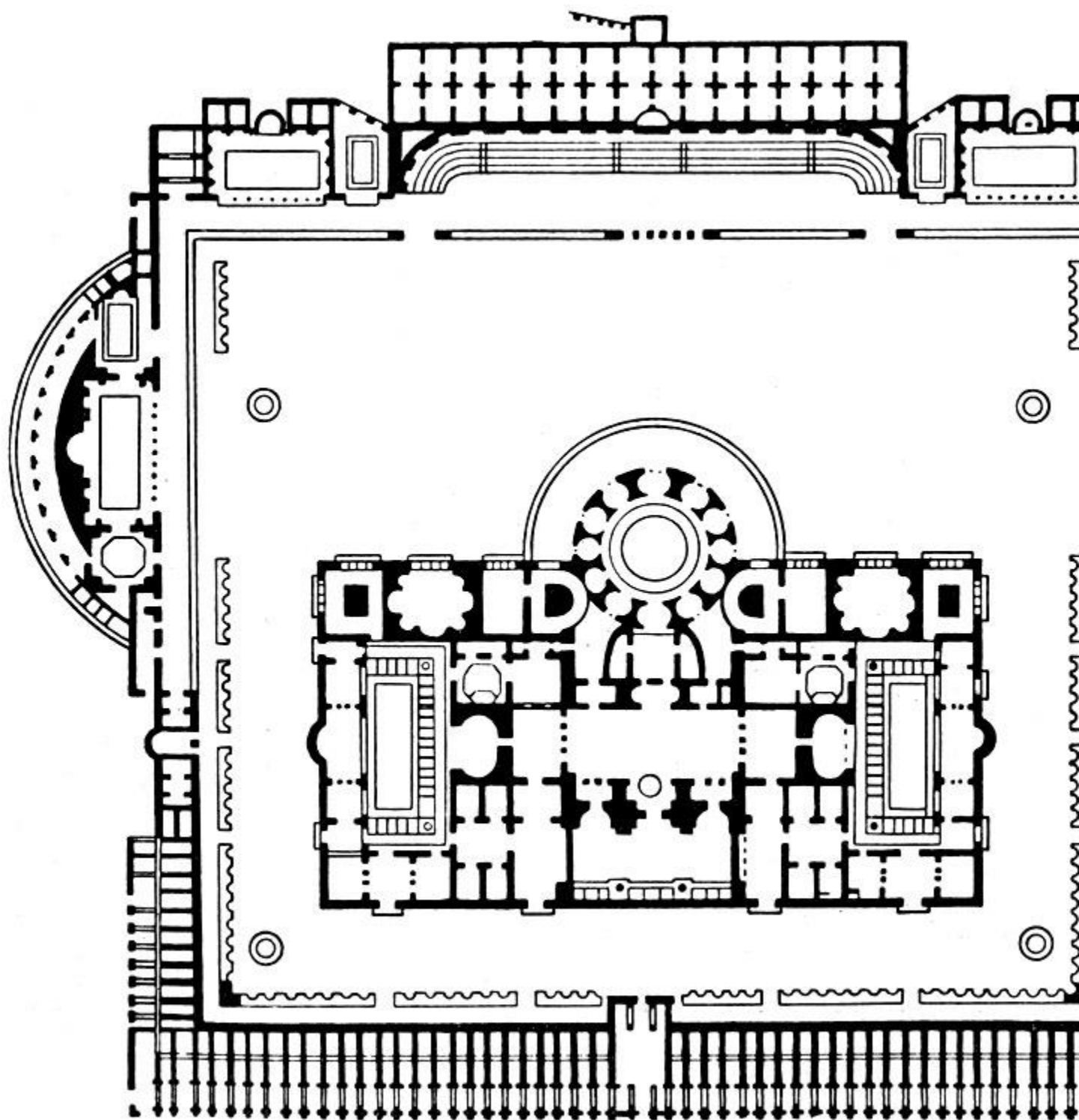
снабжения водой и канализации свидетельствует об очень высоком искусстве римских инженеров.

Широчайший размах строительства сочетался в то же время с экономией материала и рациональным использованием площади. Характерно применение ниш для облегчения стены и использование этих ниш для постановки статуй или устройства фонтанов.

Нимфей Лициниевых садов в Риме (так называемый храм Минервы Медики), вероятно, 3 в. н.э., представляет интерес новым решением центрально-купольного здания. Сохранившаяся центральная часть Нимфея представляет собой десятигранник с 10 нишами внутри, заканчивающийся сводом с примитивными парусами, несущими высокий цилиндрический барабан с 10 окнами, завершающийся большим куполом (25 м в диаметре). Постройка выполнена из кирпича и бетона. Постановка купола на высоком барабане имела большое значение для позднейшей архитектуры, особенно для византийских храмов.



Термы Каракаллы.Реконструкция.



План терм Каракаллы.

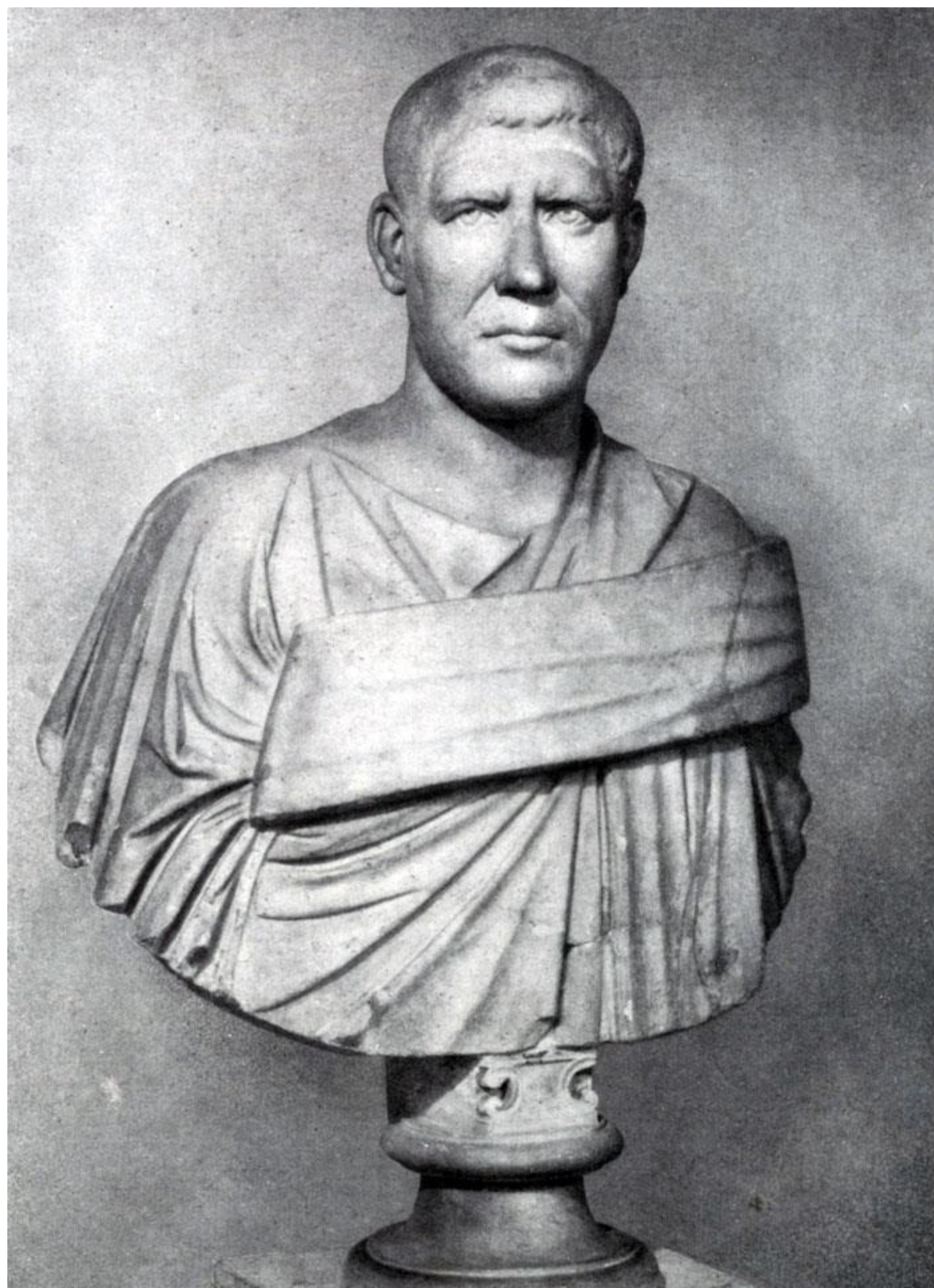
На время Северов приходится последний кратковременный подъем римского реалистического портрета. Бюст императора Каракаллы в неаполитанском Национальном музее — вершина римского портретного реализма. После высокой одухотворенности антониновских образов художник времени Северов возвращается к беспощадной правдивости портрета более ранних эпох, но возвращается обогащенный важнейшим качеством, выработанным в антониновском портрете, — способностью проникновения во внутренний мир человека. Новыми чертами художественного метода, примененного в портрете Каракаллы, являются сильная драматизация образа и психологический анализ. Исчезла былая статичность, образ полон большой внутренней динамики. Повышенная драматическая напряженность, сказывающаяся в резком движении плеч, во внезапном повороте головы, сдвинутых бровях, подозрительном взгляде исподлобья, способствует раскрытию характера жестокого, трусливого, мстительного Каракаллы, причем эти черты образа воспринимаются не как случайные качества личности одного из императоров, а как типичные черты римского властителя поздней эпохи. Это образ преступника и деспота, обладающего неограниченной властью, но неуверенного в ее прочности и окруженного постоянной опасностью. Сложности и глубине идейного замысла портрета соответствует его развитый пластический стиль, сложные приемы композиционного построения, энергия скульптурной моделировки в сочетании с применением тщательно разработанных эффектов светотени.



*303 г. Портрет Каракаллы. Мрамор. Начала 3 в. Неаполь.
Национальный музей.*

Период правления солдатских императоров, то есть императоров, опиравшихся исключительно на войско (и часто начинавших свою карьеру простыми солдатами), был временем непрерывных междоусобных войн, внутренних и внешних конфликтов, постоянной насильственной смены правителей, временем крайней неустойчивости политического и экономического положения империи. Для искусства этого периода характерен начавшийся и быстро нараставший распад

реалистического метода. Стиль римского портрета начинает круто меняться. Разрушение канонов античного портрета на первых порах открывало перед художником возможность непредвзятой передачи натуры, — так возникают образы, удивительные по своей характерности, по своеобразной свежести художественного видения. Перед зрителем проходит целая галерея разнообразных типов. На их лица — злобные, хитрые, порой грубые и тупые, порой свирепые — трагическая эпоха наложила свой отпечаток: эти люди утратили чувство уверенности и проникнуты тревогой. В портретах рассматриваемого времени постепенно развиваются две тенденции — внешнее огрубление образа и нарастание в нем повышенного духовного напряжения. Соединение этих тенденций в одном портретном образе нарушает его реалистическую целостность. Например, в портретах императора Филиппа Аравитянина (Эрмитаж и Ватиканский музей) преобладающая черта — пафос грубой силы; в то же время напряженный взгляд широко раскрытых глаз Филиппа свидетельствует о стремлении художника внести в образ черты повышенной одухотворенности, не свойственные в данном случае личности императора, но ставшие необходимым элементом нового художественного идеала.



*302. Портрет Филиппа Аравитянина. Мрамор. 244—249 гг.
Ленинград. Эрмитаж.*

Сходными особенностями обладают портреты императора Максимиана Фракса. В скульптурной форме появляются элементы упрощения, схематизации; моделировка становится более лаконичной, без прежних тонких нюансов; волосы, борода передаются насечками. На первых порах и этими средствами скульпторы добиваются жизненной убедительности образа, как об этом свидетельствует портрет императора Бальбина в Эрмитаже, но со временем черты схематизации усиливаются, одухотворенность образов приобретает отвлеченный характер, что приведет впоследствии к полной условности портретного образа.

Женские портреты 3 в. отличаются большей мягкостью, нежели мужские; в них еще нередко чувствуются традиции искусства 2 в., как об этом свидетельствуют портрет молодой римлянки из Копенгагенской глиптотеки или так называемый портрет Люциллы из Капитолийского музея в Риме. Но и в женском портрете появляются образы, в которых с поразительной обнаженностью раскрываются отрицательные качества модели. Таков портрет пожилой женщины (Капитолийский музей), облик которой говорит о грубости и жестокости. Черты упрощения пластического языка сказываются здесь в лаконичной, без тонких переходов, скульптурной моделировке, в трактовке волос жесткими линиями, в новом приеме изображения бровей короткими парными насечками.

В скульптурном рельефе 3 в. резче, чем в портрете, выявляются черты упадка. Рельефы саркофагов заполнены крупными изображениями с четкими контурами, складки одежд подчеркнуты глубокими врезами, производящими, однако, не живописное, а скорее графическое впечатление. Сложные многофигурные композиции занимают почти всю плоскость саркофага и, несмотря на довольно высокий рельеф, не производят впечатления объемности. Композиция

теряет четкость, допускаются разномасштабные фигуры. Наиболее часты изображения охоты на львов, мифологические сюжеты, например миф об Ипполите и Федре, сцены войны; нередко на саркофаге дается портрет умершего в медальоне или в раковине, фланкированный фигурами гениев с потухшими факелами (символ угасшей жизни), как, например, саркофаг в палаццо Роспильози. Несмотря на упрощение форм, многие изображения отличаются сильной экспрессией, большим эмоциональным напряжением; такова исполненная трагической патетики сцена битвы на саркофаге Людовизи.

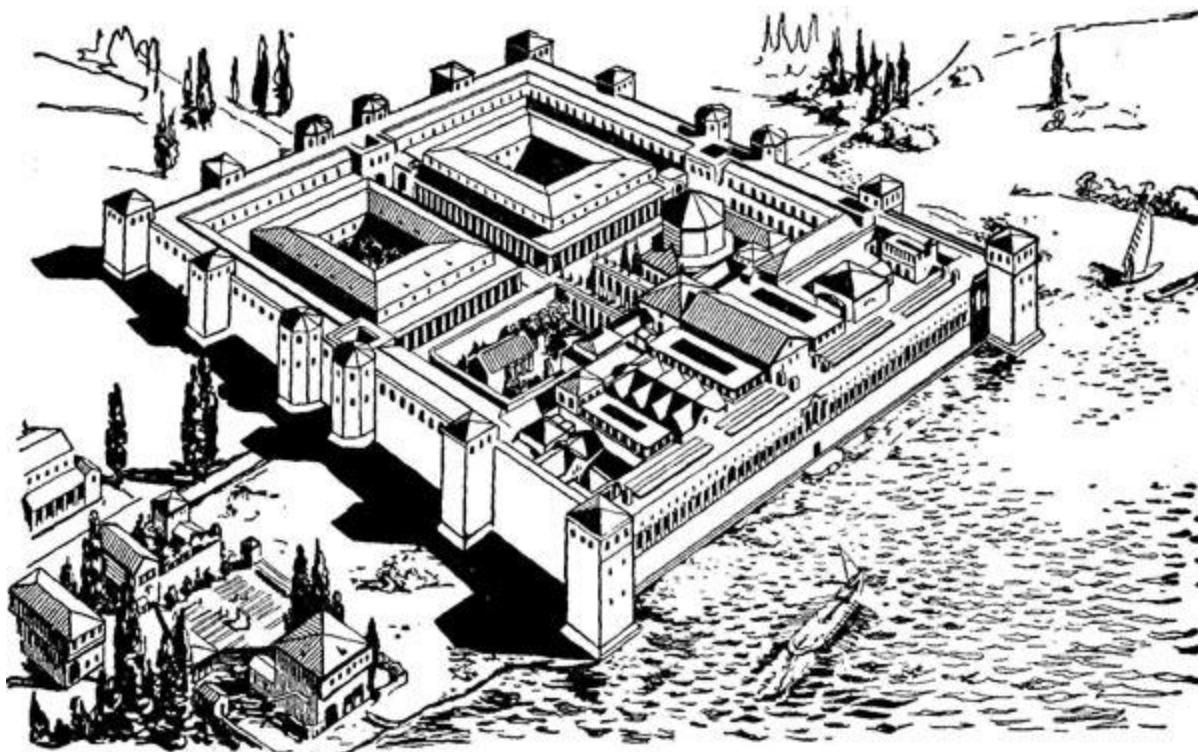


303 6. Саркофаг Людовизи. Мрамор. Первая половина 3 в. Рим. Музей Терм.

Саркофаг с изображением проповедующего философа из Латеранского музея (Рим) является следующим этапом

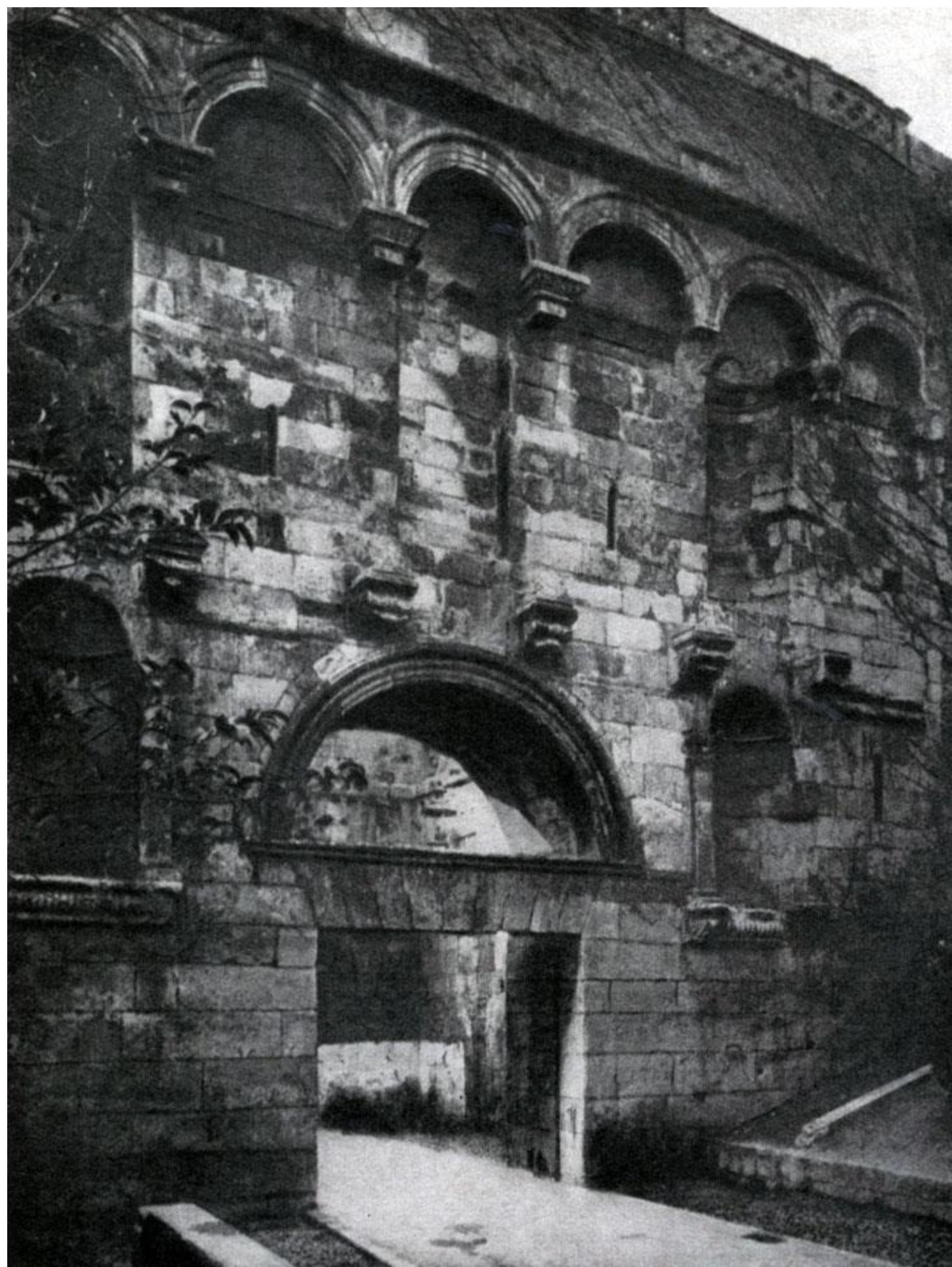
развития рельефа; композиция приобретает строго симметричный характер: в центре восседает философ в тоге, с развернутым свитком в руках, по сторонам — две женщины в широких одеждах и трое мужчин. Лица индивидуальны и, видимо, портретны, им уделено внимание, но связь между изображенными слабеет; появляется застылость в самих фигурах и в трактовке складок одежды.

Последний этап большого строительства в Риме относится к началу периода домината. Напряженное политическое положение, требования обороны привели к возникновению сооружений крепостного типа. Императором Аврелианом (270 - 275) были воздвигнуты из кирпича и бетона городские оборонительные стены Рима (длина 19 км, высота 10 - 5 м, толщина 1,2 м) с контрфорсами и башнями. К фортификационным сооружениям 3 в. относятся городские ворота в Трире (Порта Нигра). Два сводчатых пролета ворот фланкированы двумя большими, закругленными с фасада башнями в четыре яруса, соединенными двухъярусной галлереей, возвышающейся над пролетами. Ворота сложены из крупных блоков плотного серого известняка, положенных насухо. Массивные полуколонны и сильно выступающие карнизы подчеркивают прочность ворот.



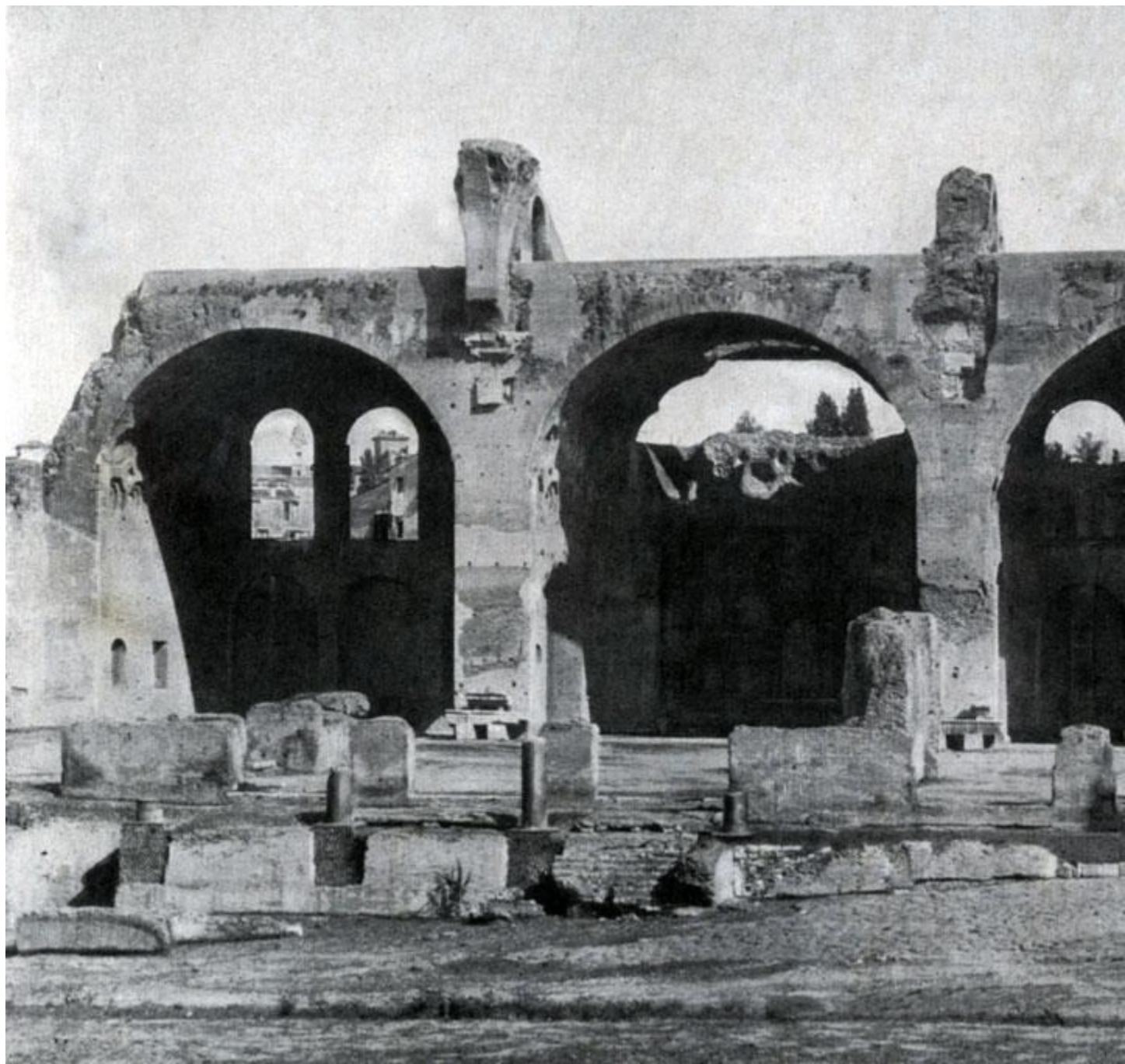
Дворец Диоклетиана в Сплите. Реконструкция.

Само жилище императора мало-помалу приобретает характер укрепленного замка. Знаменитый дворец Диоклетиана в Сплите в Далмации (305 г.) на берегу Адриатического моря воспринимается как дворец-крепость. Это огромный дворцовый комплекс (215x118 м), в основу которого положен принцип планировки римского военного лагеря. Внешние стены дворца являлись одновременно крепостными стенами с башнями и воротами. Во внутренней части комплекса были распланированы оформленные портиками улицы и располагались различные сооружения — корпуса для гвардии, провиантский склад, четырехколонный храм, мавзолей Диоклетиана, круглый внутри и восьмигранный снаружи. Новым архитектурным мотивом явилось применение во дворце Диоклетиана аркады на колоннах, а не на столбах, как это было раньше. Этот тип аркады был широко использован в архитектуре последующих эпох.



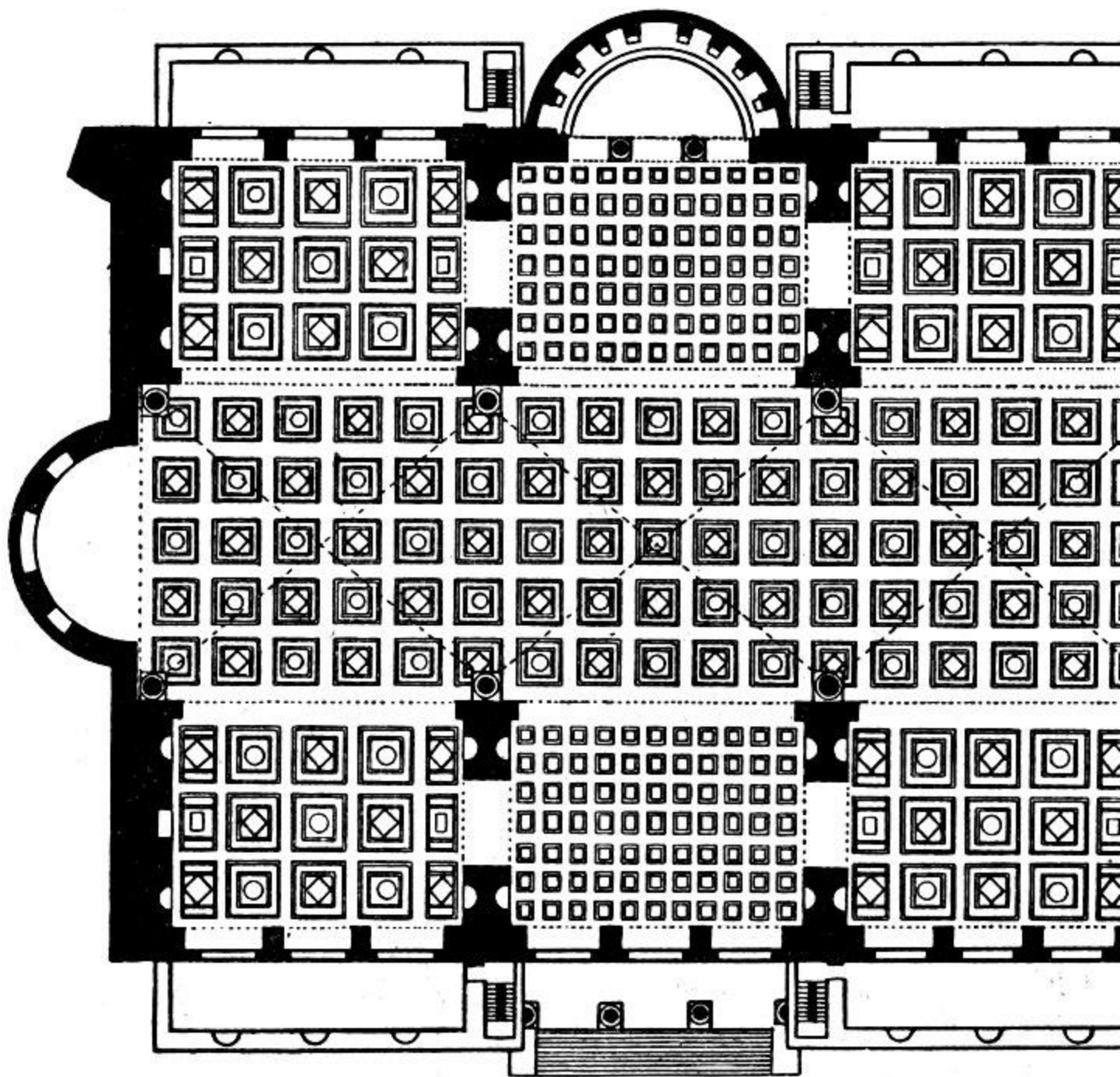
305. Дворец Диоклетиана в Сплите. Золотые ворота. Начало 4 в.

Диоклетианом были выстроены самые большие в Риме термы, вмещавшие 3000 человек.



306. Базилика Максенция в Риме. 306— 312 гг.

Последним монументальным произведением римской архитектуры является базилика Максенция (306 - 312 гг.). Базилика делилась на 3 нефа: широкий средний (35 м) и 2 более узких; в длину базилика имела 101м. Средний неф был перекрыт тремя крестовыми сводами, которые поддерживались контрфорсами и опирались на 8 могучих столбов. Средний неф значительно выше боковых; это дало возможность осветить его, поместив окна на продольных стенах, над крышей боковых нефов. При преемнике Максенция, Константине, базилика была переделана: главный вход поместили на продольной стене, а на противоположной была выведена апсида.



План базилики Максендия.

Базилика Максенция является прототипом позднейших христианских базилик, в ней уже имеются те решения сводчатых каркасных зданий, которые развиваются в Западной Европе в Средние века.

В начале 4 в., в 315 г., была сооружена арка Константина. Это трехпролетная арка, украшенная по обеим сторонам 4 коринфскими колоннами, несущими раскрепованный антаблемент; над колоннами поставлены статуи пленников. Арка завершается аттиком с надписью и рельефами. Все сооружение почти сплошь покрыто рельефами. Значительная часть их перенесена с более ранних памятников (фигуры пленников и ряд рельефов, вероятно, сняты с арки Траяна). Рельефы 4 в. свидетельствуют о крайнем огрублении техники и композиционного мастерства: в них применено условное разделение на зоны, заполнение всего пространства фигурами, что превращает рельефы в подобие ковра и разрушает тектонику постройки. В новейшей литературе высказано предположение, что арка Константина является переделкой более ранней арки, чем объясняются ее строгие пропорции.

Четвертый век — время все усиливавшегося разложения Римской империи. Рабовладельческий способ производства уже изживал себя. Торговля находилась в упадке, и вместе с ней падало экономическое значение городов. Ведущая роль в экономике перешла к крупным земельным поместьям. Колоны прикреплялись к земле и постепенно превращались в крепостных. Зарождались элементы феодального способа производства.

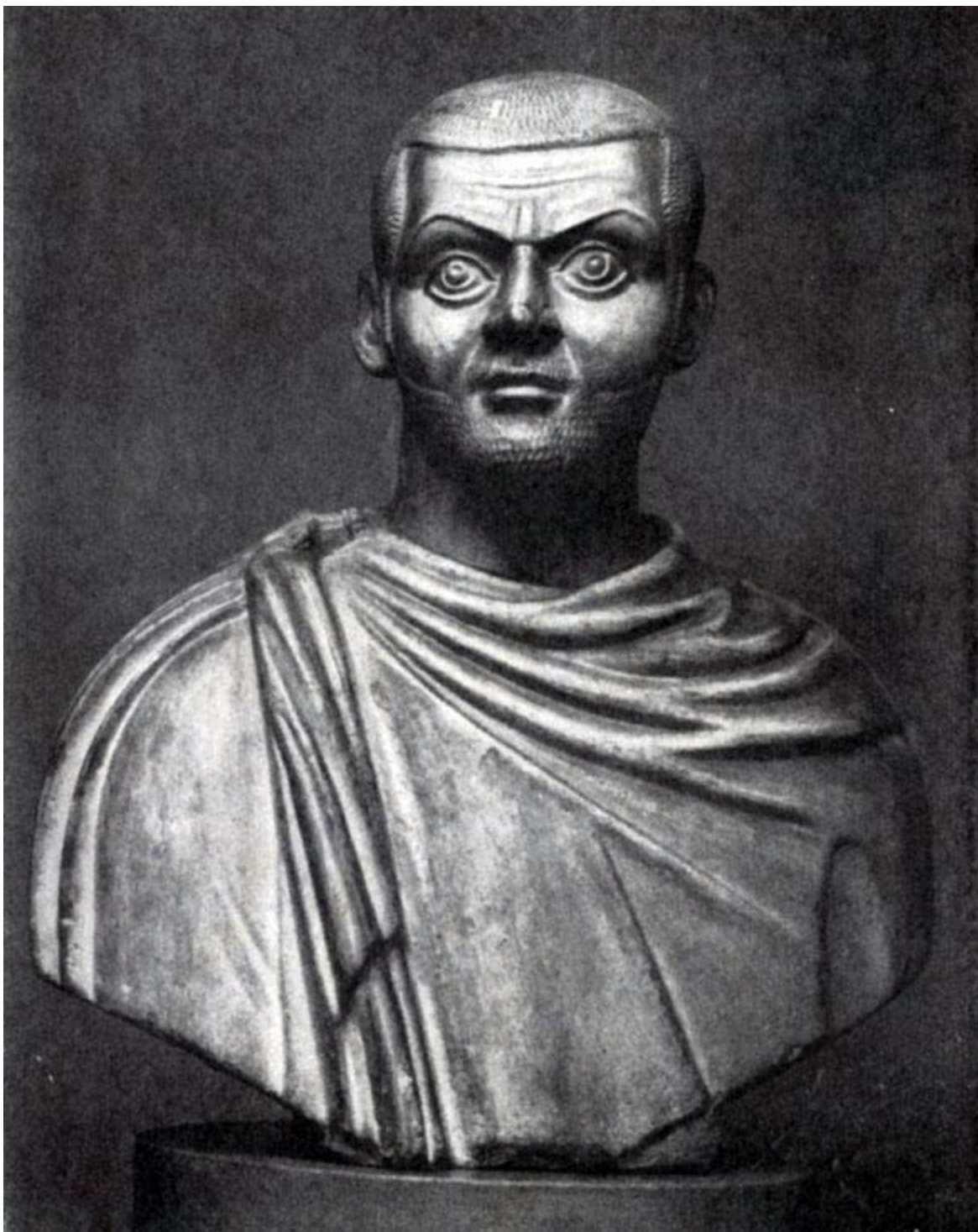
Особое значение в этот период имело для общественной жизни Рима, а также для искусства христианство.

Христианство, возникшее в 1 в. н.э. в результате того кризиса, который переживало античное рабовладельческое общество, первоначально было религией угнетенных — «рабов и вольноотпущенных, бедняков и неправых, покоренных или рассеянных Римом народов» (*К Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 409.*). При своем возникновении христианство впитало отдельные элементы религиозных культов стран Востока — иудаизма, культа Митры, а также идеи различных школ

поздней античной философии, главным образом неоплатонизма и стоицизма.

В основе христианства лежит учение о мифическом сыне божьем Иисусе Христе, сошедшем на землю, чтобы принять мученическую смерть во имя искупления «первородного греха». Христианство возвещало также вторичное пришествие Христа и наступление тысячелетнего царства праведников. Обещая бессмертие души, вечное блаженство в загробном мире, равенство людей перед богом, христианство в то же время призывало к смирению, безропотному повиновению. Социальной основой христианства был протест против угнетения, но протест пассивный, ибо выхода из угнетенного состояния искали не в реальном, а в потустороннем мире.

Христианство отрицало все другие религии, отвергало их обряды. Уравнительский характер раннего христианства, его обращение ко всем народам привели к нему приверженцев в различных областях Римской империи. Первоначально христианство подвергалось жестоким гонениям. Постепенно же, с победой в христианских общинах умеренных течений, проповедовавших покорность действительности, примирение с ней, к новому учению начинают примыкать также представители господствующих классов. Вместо разрозненных христианских общин возникают крупные церковные организации во главе с епископами, устанавливается понятие единой христианской церкви, складывается церковная иерархия, высшие круги которой начинают сближаться с правящей верхушкой рабовладельческого государства и поддерживают политику императора. После издания императором Константином эдикта о свободе исповедования христианства (313 г.) христианская церковь из гонимой превратилась в господствующую и освятила своим авторитетом императорскую власть. Христианская религия была признана единственной и обязательной для всего населения Римской империи. Церковь, защищавшая интересы господствующих классов, приобрела огромное политическое могущество.



307 б. Портрет Максимиана Дазы. Красный порфир. Начало 4 в. Каир. Музей.

Социальные изменения нашли свое отражение в культуре и искусстве. Особенно показательны памятники портретного искусства этого периода. Идея неограниченной власти

монарха воплощалась в колоссальных статуях и бюстах императоров, подавляющих зрителя своими размерами, преувеличенной монументальностью условно трактованных форм (статуи и бюсты императоров Константина, Валентиниана и др.). Условность и схематизация достигают своего предела в портрете Максимиана Дады, где лицо человека уподобляется орнаментально трактованной маске. Выбор материала (красного порфира) еще более усиливает абстрактность образа. Одухотворенность этих образов — чисто отвлеченная, она проявляется только в огромных широко раскрытых глазах — мотиве, который получит широкое распространение в образах средневекового искусства.

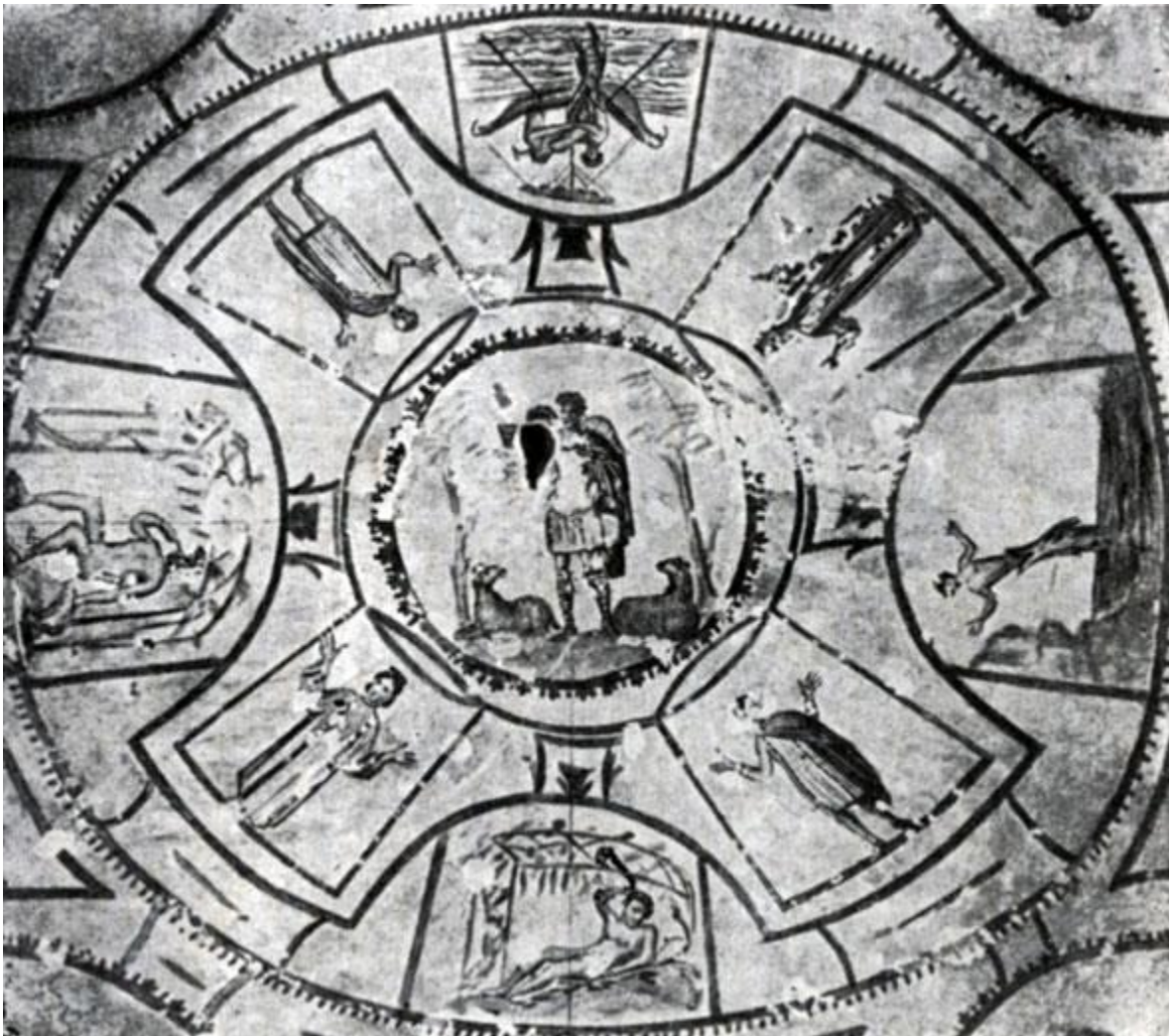
Римское искусство 4 - 5 вв. развивается уже в условиях господства христианской религии.

Первые памятники христианского искусства относятся ко 2 - 3 вв. В этот период христианство было гонимой религией и наиболее характерными памятниками его являются катакомбы — тайные подземные кладбища христиан. В катакомбах на стенах и плафонах отдельных помещений сохранились сюжетные и декоративные живописные изображения.

Самые ранние росписи носят довольно элементарный характер. Христианское искусство, еще не выработавшее в эту пору своего художественного языка, вынуждено новое содержание выражать в старых формах. Об этом свидетельствуют свободно набросанные кистью изображения рыбы, являющейся символом Христа, виноградной лозы с гроздьями — символа христианства; символом Христа является также так называемый «Добрый пастырь» — юноша-пастух с ягненком на плечах. Эти изображения, близкие по стилю и живописным приемам к памятникам римской «языческой» живописи, отличаются от последних только символической идеей, понятной лишь посвященному. Нередко привычный античный мотив получает новое символическое истолкование. Так, например, Эрот превращается в ангела, Психея, собирающая цветы, становится олицетворением души (фреска

в катакомбе Домициллы), Орфей — олицетворением Христа (в катакомбе Каликста).

Постепенно образы усложняются, появляются сюжетные повествовательные изображения, связанные с заупокойным культом; они призваны выражать идею спасения души. В соответствии с этим изображается сюжет, например чудесное спасение пророка Ионы, проглоченного морским чудовищем (катакомба Каликста). По живописной манере эта роспись также близка к памятникам поздней античной живописи.



307 а. Добрый пастырь, оранты, история Ионы. Роспись потолка катакомбы св. Петра и Марцеллина в Риме. 3 в.

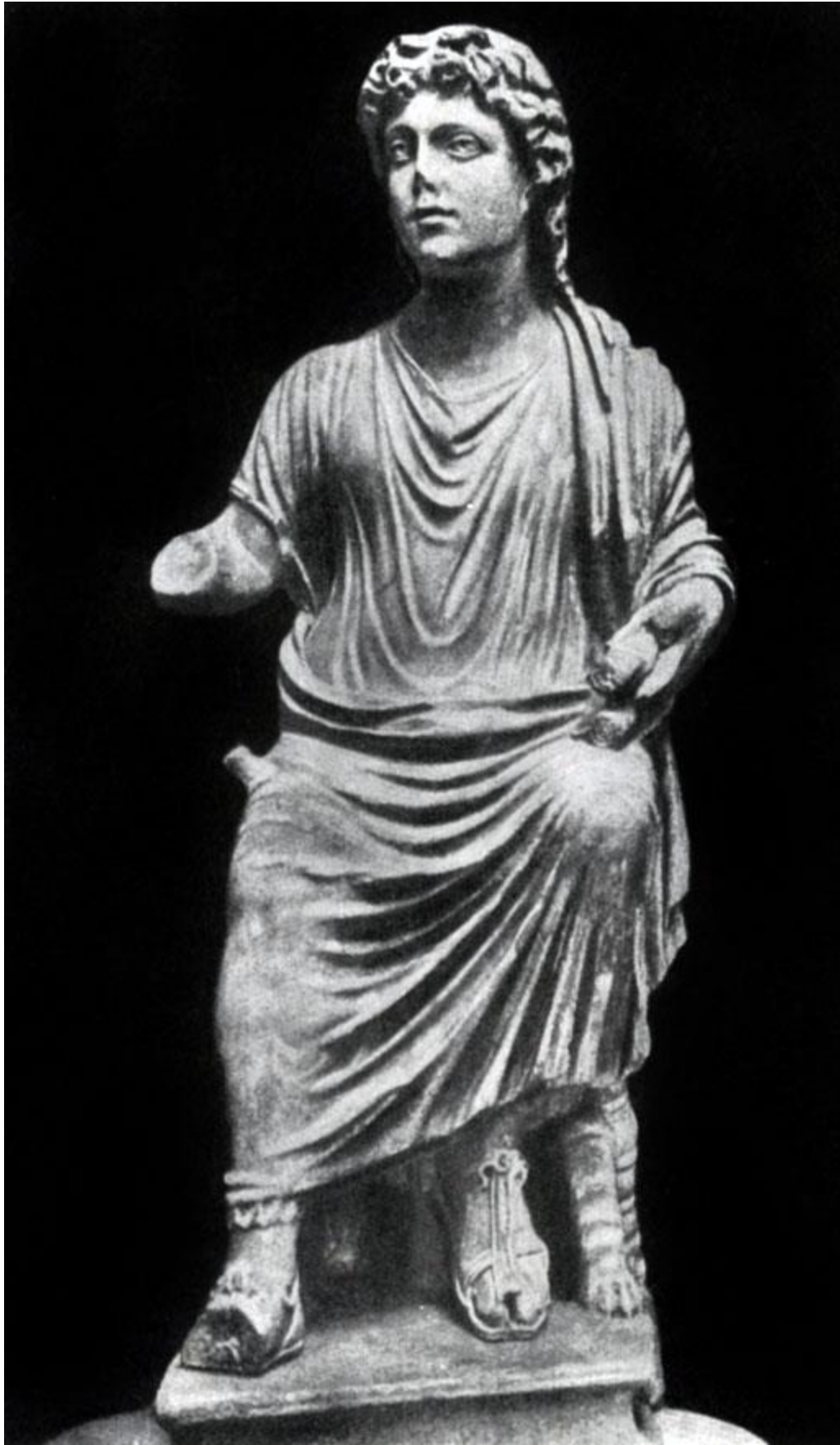
В дальнейшем в живописи наблюдается нарастание черт схематизма и условности, а также преувеличенной

одухотворенности образов. Если в первом из дошедших до нас изображений богоматери с младенцем (росписи катакомбы Присциллы) фигуры еще сохраняют некоторую объемность, а их движения — известную естественность, то в изображении оранты — молящейся женщины с поднятыми руками (катакомба Присциллы) — фигура совершенно бесплотна, жест имеет условно ритуальный характер, особенно же характерно повышенное духовное напряжение образа, передаваемое взглядом огромных обращенных к небу глаз молящейся. Относящиеся к этому же времени изображения эпизодов из Ветхого и Нового завета — Ной в ковчеге, Моисей, источающий воду из скалы, три отрока в печи огненной, Даниил во рву львином — очень условны и схематичны. Здесь нет рисунка и моделировки, все расплывчато, сама живописная манера очень темпераментная — росписи выполнены смелыми, крупными мазками. Цветовая гамма теплая, построенная чаще всего на красно-коричневых тонах.



293 а. Статуя Доброго пастыря. Мрамор. 3 в. Рим. Латеранский музей.

Памятники раннехристианской скульптуры используют достижения античной пластики. Черты римской скульптуры 2 в. ясно выражены в статуе «Доброго пастыря» из Латеранского музея в Риме. Мотив юноши-пастуха с ягненком на плечах встречался и в «языческой» античной скульптуре, здесь в этот мотив вложена христианская символическая идея. Хотя статуя отличается четким композиционным построением, правильными пропорциями, в несколько жесткой и графичной скульптурной моделировке уже заметны черты начинающейся условности. Такой же характер имеет и статуя Христа.



*293 6. Статуя проповедующего Христа. Мрамор. 3—4 вв. Рим.
Музей Терм.*

Строительство христианских храмов могло начаться только с первой половины 4 в. н.э., после эдикта Константина о свободном вероисповедании христианства. Тот факт, что уже в правление Константина были выработаны в своих основных чертах типы христианских культовых построек, объясняется тем, что зодчие этого времени в значительной мере использовали многие из принципов римской дохристианской архитектуры.

Основной тип раннехристианского культового здания — продольно вытянутый храм, так называемая базилика, восходит к эллинистическим и римским базиликам, зданиям светского характера. В соответствии с новым культовым назначением постройки тип базилики получает у зодчих 4 - 5 вв. совершенно иное образное истолкование.

Древнегреческий храм — периптер (как и римский псевдопериптер) считался прежде всего жилищем божества, статуя которого помещалась в целле. Торжественные многолюдные церемонии совершались обычно не внутри храма, а перед ним. В соответствии с этим главную роль в архитектурном образе храма играл его внешний облик, получивший особенно торжественное решение. Форма периптерального храма, окруженного со всех сторон колоннами, открывала наилучшие возможности для его целостного восприятия снаружи. Напротив, христианский храм — это прежде всего место собрания христианской общины, которая олицетворяла собой церковь; в образной скульптуре постройки поэтому основное значение приобретает интерьер. В связи с этим раннехристианские зодчие продолжают столь характерные для римской архитектуры искания в области создания развитого, художественно выразительного внутреннего пространства здания.

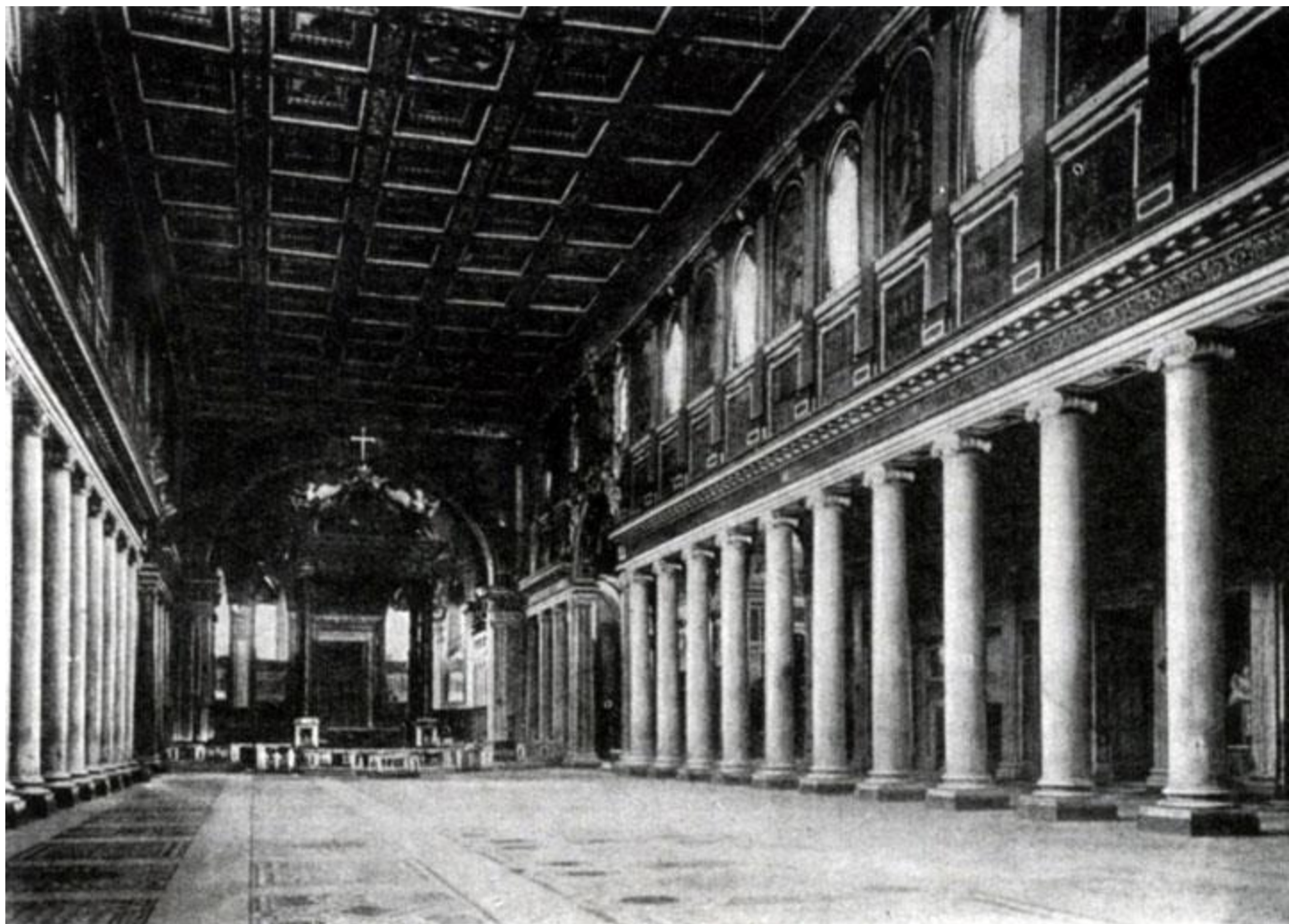
Раннехристианская базилика состояла из нескольких пространственных частей, расположенных по единой пространственной оси. Храм открывался окруженным

колоннадой прямоугольным двором (атрием), в центре которого помещался фонтан для омовения. За атрием следовал вытянутый в ширину притвор (нартекс) — закрытое помещение, своеобразное преддверие храма, предназначенное для готовых к посвящению и для кающихся. Из нартекса входы вели в главное помещение храма — вытянутый по основной оси огромный зал, разделенный в продольном направлении рядами колонн на несколько удлиненных частей — нефов. Средней неф был шире и выше боковых, верхняя часть его стен, возвышавшихся над перекрытиями боковых нефов, прорезалась окнами. Свет, поступавший через них, освещал главным образом средний неф, оставляя боковые в полумраке. В противоположной входу стороне, в полукруглой нише стены (апсиде), перекрытой полукуполом (конхой) были расположены места для священнослужителей и епископское место. Перед апсидой помещался, алтарь — стол для священной жертвы, над которым на четырех колоннах помещался балдахин (киворий). Для расширения алтарного помещения между апсидой и продольными нефами нередко размещался поперечный неф (трансепт). От продольных нефов он отделялся так называемой триумфальной аркой. Христианские храмы всегда ориентировались алтарной частью на восток; лучи восходящего солнца, проникавшие сквозь окна апсиды в алтарное пространство, создавали особый эффект во время утренних богослужений. Базилика перекрывалась плоским кассетированным потолком; нередко также потолок отсутствовал и стропила перекрытий оставались открытыми.

Восприятие зрителем раннехристианского храма основано на резком контрасте его внешнего и внутреннего вида. Снаружи зритель видел только архитектурно необработанные глухие кирпичные стены и двускатную кровлю над приподнятым средним нефом. Тем сильнее оказывался эффект, когда, миновав нартекс, посетитель попадал в богато украшенный цветными мраморами и мозаикой, разделенный убегающими вперед колоннами зал, вся композиция которого была рассчитана на движение зрителя вглубь, к алтарной части. Этой же цели служил не только характер освещения, в

частности свет, проникающий через окна апсиды и привлекавший внимание к алтарю, не только видимый издали киворий над алтарем, отмечавший как бы фокус этой динамической композиции, но и порядок размещения мозаик. Главные мозаичные композиции, украшавшие конху апсиды и триумфальную арку, сразу притягивали к себе взор вошедшего в храм; фигуры ангелов и святых на стенах среднего нефа своей мерной повторностью, так же как и ритмический бег колонн, содействовали общему движению к алтарю. Так прежнее равновесие внутреннего пространства в храмах и базиликах языческого Рима сменяется в раннехристианских базиликах подчеркнутой динамикой пространственного решения, передающей ощущение сильного душевного порыва.

Интерьеры раннехристианских храмов отличаются от памятников римского зодчества также особой легкостью, почти бестелесностью архитектурных форм. Этому способствуют пропорции колонн, хрупкость которых подчеркивается тем, что на них опирается чаще всего не горизонтальный антаблемент, а легкая арка. Аркада на колоннах, впервые появившаяся во дворце Диоклетиана в Сплите, находит здесь свое более последовательное применение. Прорезанные окнами и украшенные мозаиками стены среднего нефа также кажутся тонкими и невесомыми. Блеск полированного цветного мрамора — драгоценных колонн (обычно изымавшихся из языческих храмов), облицовки стен, выложенного плитками пола в сочетании с фосфоресцирующим мерцанием мозаик — все это создавало впечатление пышности и богатства и вместе с тем способствовало дематериализации архитектурной массы. Пластическая ощутимость архитектурных форм греческой и римской архитектуры уступила здесь место своеобразному чувству одухотворенности. Преобладающие в архитектурном образе раннехристианского храма черты репрезентативности и динамического порыва призваны выражать могущество новой государственной религии и ее мистический смысл.



*308 а. Базилика Санта Мариа Маджоре в Риме. Около 435 г.
Внутренний вид (с позднейшими добавлениями).*

К наиболее известным римским раннехристианским храмам принадлежит трехнефная базилика Санта Мариа Маджоре (святой Марии Великой) и огромные пятинефные базилики Сан Пьетро (не сохранилась) и Сан Паоло фуори ле муре (святого Павла за городскими стенами). Перестроенные в позднейшие века, эти храмы все же сохранили во многом свой первоначальный облик.

Значение выработанного в позднем римском зодчестве базиликального храма для последующей истории архитектуры было чрезвычайно велико. Распространившаяся по всей Римской империи римская базилика стала исходным пунктом

для формирования основного типа христианского храма уже на новом историческом этапе - в эпоху средневековья - на Ближнем Востоке, в Византии, в странах Центральной и Западной Европы.



*308 6. Церковь Санта Костанца в Риме. Первая половина 4 в.
Внутренний вид.*

Другой созданный в раннехристианском зодчестве тип центрических культовых построек, воздвигавшихся обычно над могилами мучеников или членов императорской семьи и потому имевший характер мавзолеев, в большей мере связан с

античной традицией, с выработанными в римской архитектуре принципами круглого храма. Уже сам центрический тип постройки означает ее более гармонический характер в сравнении с динамическим решением базиликальных церквей. В мавзолее Констанцы, дочери императора Константина (ныне — церковь Санта Констанца), круглая аркада, опирающаяся на сдвоенные колонны, несет купол, покоящийся на сравнительно высоком барабане. Вокруг аркады идет галлсрся (обход), свод которой нейтрализует боковой распор купола. Но и в этой постройке заметен контраст между нарочито невыразительной внешней архитектурой здания и изощренным композиционным решением интерьера. Что касается интерьера, то и здесь контраст сильно освещенного через окна барабана подкупольного пространства с остающимся в тени обходом, противопоставление толстых, прорезанных глубокими нишами стен обхода и хрупкой, круглой двойной колоннады, благодаря которой взлет купола кажется особенно легким, снова рождает — хотя и в смягченном виде — тот эффект дематериализации архитектурных форм, ощущение порыва, которые так характерна для базиликальных построек. Техника мозаики в наибольшей мере соответствовала задачам, стоявшим перед украшавшими раннехристианские храмы художниками. Своеобразная лучистость мозаики, светозарный характер ее красок способствовали дематериализации фигур, ослаблению их реальной осязаемости, усиливали одухотворенность образов. С другой стороны, мозаика создавала Эффект ослепительного богатства, придававшего мозаичным изображениям подчеркнуто репрезентативный характер.

Самой ранней из дошедших до нас храмовых мозаик является относящаяся к середине 4 в. мозаика обходной галлерей мавзолея Констанцы. Здесь на белом фоне раскинулись виноградные лозы, между которыми расположены сцены сбора винограда; в небольших круглых медальонах — амуры, овны, голуби; имеются также изображения цветов и плодов. Все эти изображения имеют иносказательный, отвечающий христианской символике смысл, но в

изобразительном плане они во многом сохраняют близость к античной реалистической традиции.



*309 а. Алтарная мозаика церкви Санта Пуденциана в Риме.
Около 400 г. Частично реставрирована.*



309 6. Церковь Санта Костанца в Риме. Мозаика свода. Середина 4 в.

Иной характер имеет апсидная мозаика в церкви Сайта Пуденциана (4 в.). Христос представлен здесь на троне в окружении апостолов на фоне сказочных строений небесного Иерусалима. В облаках изображены символы четырех евангелистов — крылатые полуфигуры ангела, льва, быка и орла; над головой Христа — огромный крест. В этой мозаике христианская догматика причудливо смешивается с античной традицией: Христос, представленный в качестве вседержителя, напоминает античные изображения Юпитера, образы ангелов индивидуализированы, фигуры их трактованы

с большой пластической выразительностью. Колористическое решение мозаики Сайта Пуденциана богатством и разнообразием сильных цветовых звучаний заставляет вспомнить мозаики эллинистической эпохи.

В мозаичных композициях позднейшего времени, например в церкви Сайта Мария Маджоре, выполненных в 5 в., все более нарастают черты схематизации и отвлеченности образов, все явственнее становятся принципы, характерные уже для искусства следующего исторического этапа, — эпохи средневековья.

Новые идеи и формы, выработанные в искусстве позднего Рима, после распада Западной римской империи и захвата Рима «варварами», нашли свое продолжение в искусстве Византии.

Искусство Северного Причерноморья

Н.Бритова

Северное Причерноморье — территория, простирающаяся от устья Дуная через Крым и берега Азовского моря до побережья Кавказа. Дореволюционная русская и советская археологическая наука достигла больших успехов в изучении культуры Северного Причерноморья. С каждым годом, приносящим все новые находки и открытия, история искусства Северного Причерноморья принимает все более конкретные черты. Одним из важнейших факторов в истории Северного Причерноморья было образование на побережье Черного моря греческих полисов -рабовладельческих торговых городов-государств: Ольвии, Херсонеса, Пантикапея, Феодосии и других. Среди них особая роль выпала на долю Пантикапея, ставшего столицей крупного рабовладельческого государства, Боспора, культура которого сочетала греческий и местный элементы.

Северное Причерноморье было обитаемо уже в эпоху палеолита. Литературные источники называют древнейшим

населением Северного Причерноморья киммерийцев. Киммерийцы господствовали там в конце 2 — начале I тысячелетия до н.э. В 7 в. до н.э. киммерийцев подчиняют скифы.

Скифская культура развивалась не изолированно, но в тесном взаимодействии с культурами других народов (Передней Азии и Кавказа). Большое значение в образовании Скифского государства имели греческие города, торговля с которыми ускорила сложение у скифов классового общества (начало 4 в. до н.э.).

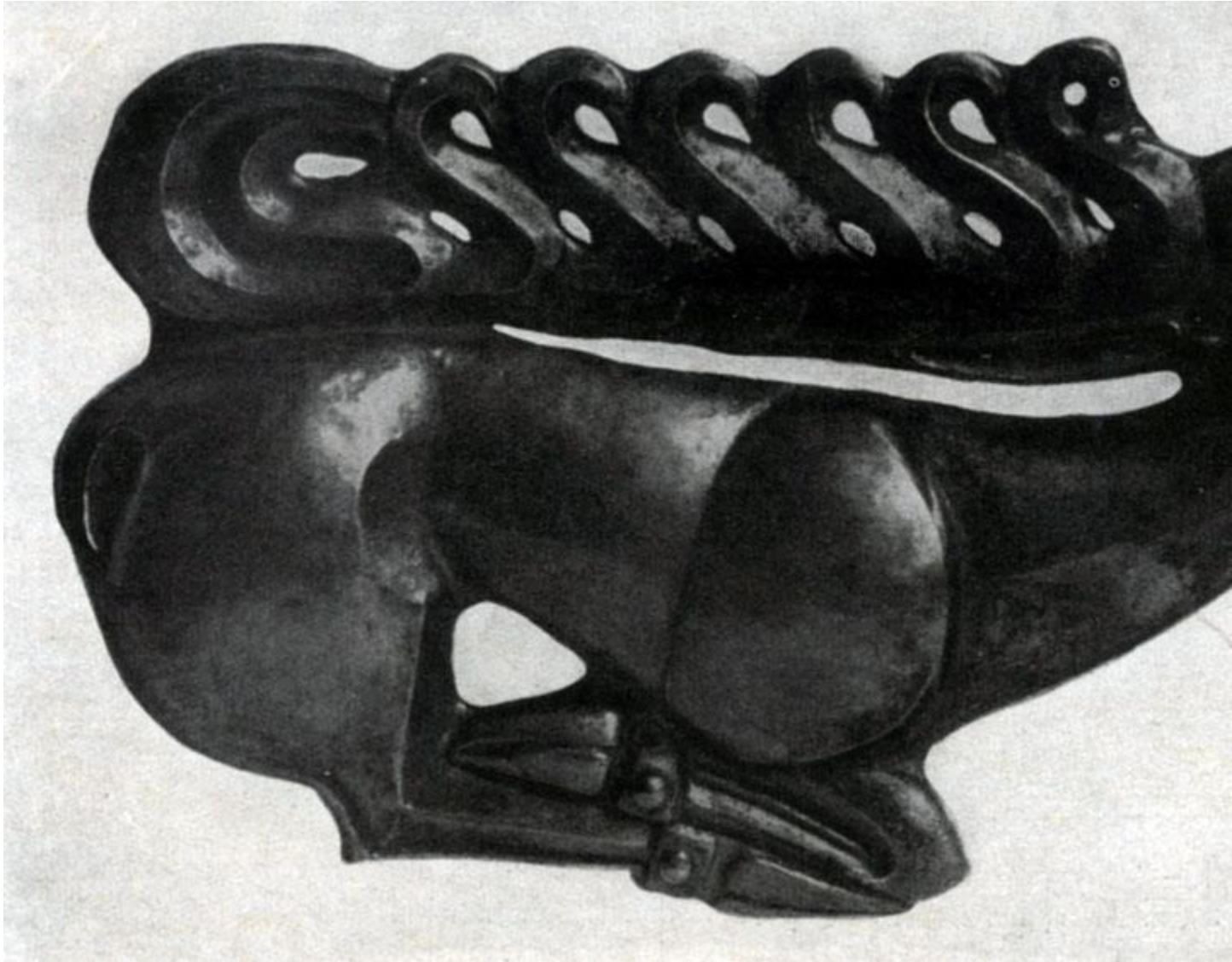
Расцвет греческих городов относится к 5 — 3 вв. до н.э. Период 2 в. до н.э. сопровождался крупными социальными потрясениями, связанными с восстанием рабов под водительством Савмака. Присоединение к Понтийскому царству и дальнейшая борьба с Римом характеризуют историю городов Северного Причерноморья до 1 в. н.э. С 1 в. н.э. Северное Причерноморье вошло в орбиту влияния Рима. В этот период особенно значительной была роль Боспора. С середины 1 в. н.э. усилился натиск сарматских племен, которые стремились завладеть богатыми приморскими городами.

К середине 4 в. н.э. города Северного Причерноморья хиреют, жизнь в них почти прекращается. Рабовладельческое Боспорское царство прекращает свое существование в результате внутреннего разложения и натиска кочевников (аланских и других племен).

Наибольший интерес в искусстве Северного Причерноморья представляет раннее искусство скифов (7 - 5 вв. до н. э) и искусство греческих городов, сложившееся в местных условиях, во взаимодействии с местным искусством.

Раннее скифское искусство представлено произведениями торевтики — украшениями вооружения, одежды, лошадиной сбруи, утвари. Эти украшения выполнены в зверином стиле, в чем нашло свое выражение мировоззрение скифских племен, но изживших еще представлений, которые сложились у них в

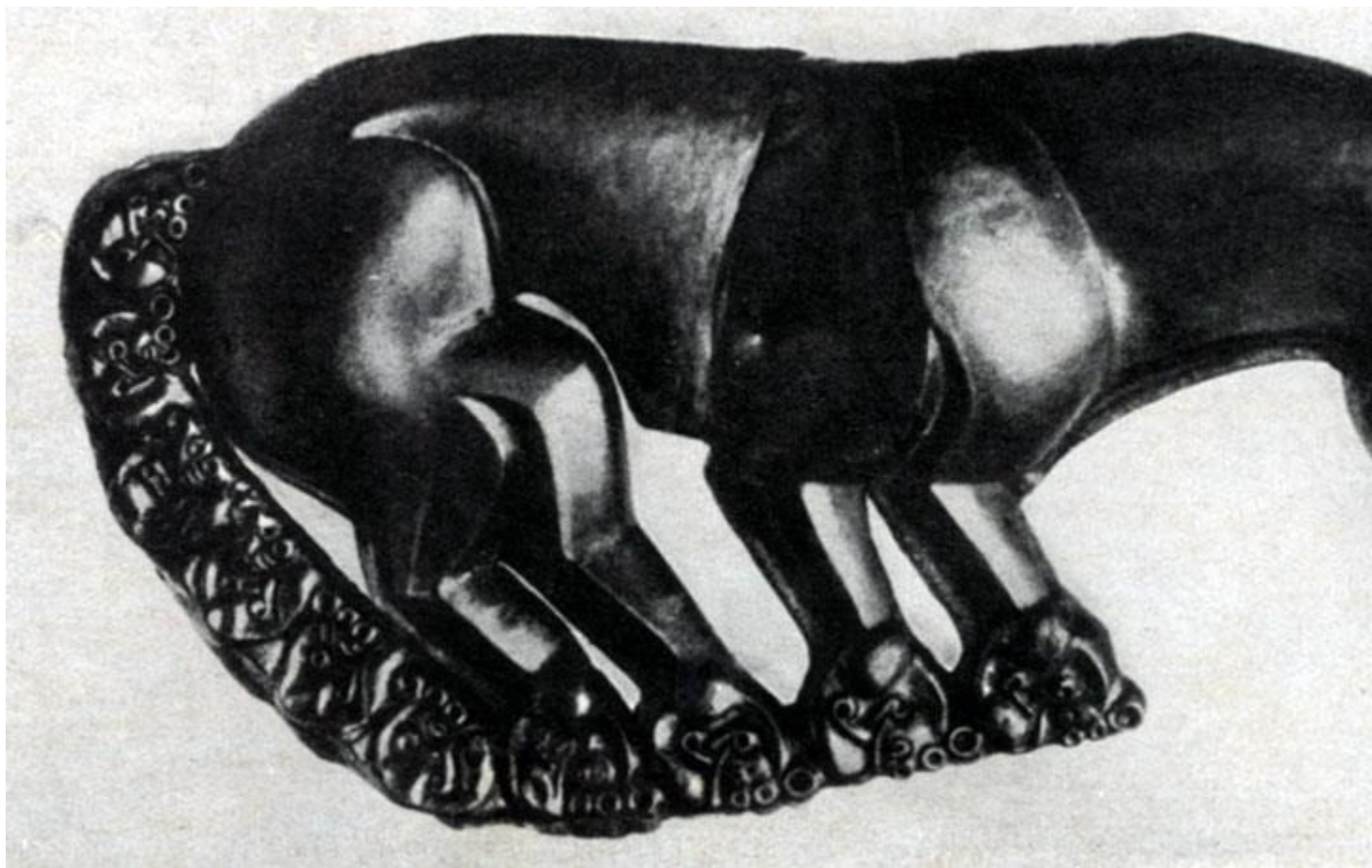
период родового строя. Эти изображения полны жизненной убедительности. Художественная форма предельно лаконична: отброшено все случайное, подчеркнуто наиболее характерное. По сравнению со звериный стилем Передней Азии и Кавказа скифский звериный стиль более динамичен.



*310 а. Золотой олень из станицы Костромской. Украшение щита.
6 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.*

Хранящийся в Эрмитаже олень из станицы Костромской (Краснодарский край), сделанный из массивного золота и служивший украшением щита, замечателен мастерской передачей сильного движения, бега, почти полета: его ноги не

касаются земли, мускулистая длинная шея и породистая голова устремлены вперед, большие ветвистые рога откинuty назад, что усиливает впечатление движения. Трактванное тремя большими плоскостями тело кажется очень напряженным. Внутренний ритм четок, прост и динамичен. Форма в целом очень компактна и лаконична, в ней нет ни одной случайной линии.



*310 6. Золотая пантера из Келермесского кургана. 6. в. до н. э.
Ленинград. Эрмитаж.*

Таковыми же очень простыми изобразительными приемами достигнута предельная выразительность в золотой пантере из Келермесского кургана 6 в. до н. э. (Эрмитаж). Это изображение разъяренного зверя, готовящегося к прыжку. Удлиненная шея усиливает впечатление гибкости и силы. Хвост и лапы пантеры покрыты изображениями зверя, свившегося в клубок. Глаз инкрустирован, в ухе находятся

перегородки со следами эмали. Эта техника инкрустации, а также самый мотив пантеры заимствованы скифами с Востока. Пантера из Келермеса — один из наиболее характерных памятников скифского искусства. Условность изображения в раннескифском искусстве не уничтожает силу и Экспрессию образа.

Произведения скифской торевтики из Келермеса и Литой могилы (Мельгуновский клад) занимают значительное место среди памятников скифского искусства 6 в. до н.э. На золотой обкладке ножен короткого скифского меча (так называемого «акинака»), на широкой пластине вверху помещено типично скифское изображение оленя, подобного оленю из станицы Костромской. Вдоль ножен проходит выполненная в рельефе вереница шествующих одно за другим фантастических животных, то с телом льва, то быка, с головой барана или льва, или с человеческой головой, с крыльями в виде больших рыб; каждое из чудовищ держит лук с натянутой тетивой.

Образы этих фантастических животных, а также мотив грифона явно привнесены в скифское искусство из круга древневосточных религиозно-мифологических логических представлений, связанных с религиозно-мифологическими представлениями Двуречья. Это подтверждается также фигурами крылатых гениев, стоящих по сторонам «древа жизни», изображения которых помещены в верхней части обкладки ножен из Мельгуновского клада. Повидимому, скифы придавали этим изображениям магическое значение, вкладывая в заимствованные образы свое понимание. Мельгуновский клад и находки из Келермеса указывают на глубокое знание скифскими мастерами искусства народов Передней Азии, его техники и содержания и умение творчески их переработать.

Очень своеобразны также бронзовые «навершия с головами животных и птиц. Повидимому, эти навершия помещались на колесницах и сбруе лошадей; многие из них играли роль колокольчиков. Это апотропеи (то есть талисманы), назначение которых заключалось в магическом действии —

отгонять злые силы. Лаконизм формы сочетается в них с большой выразительностью.

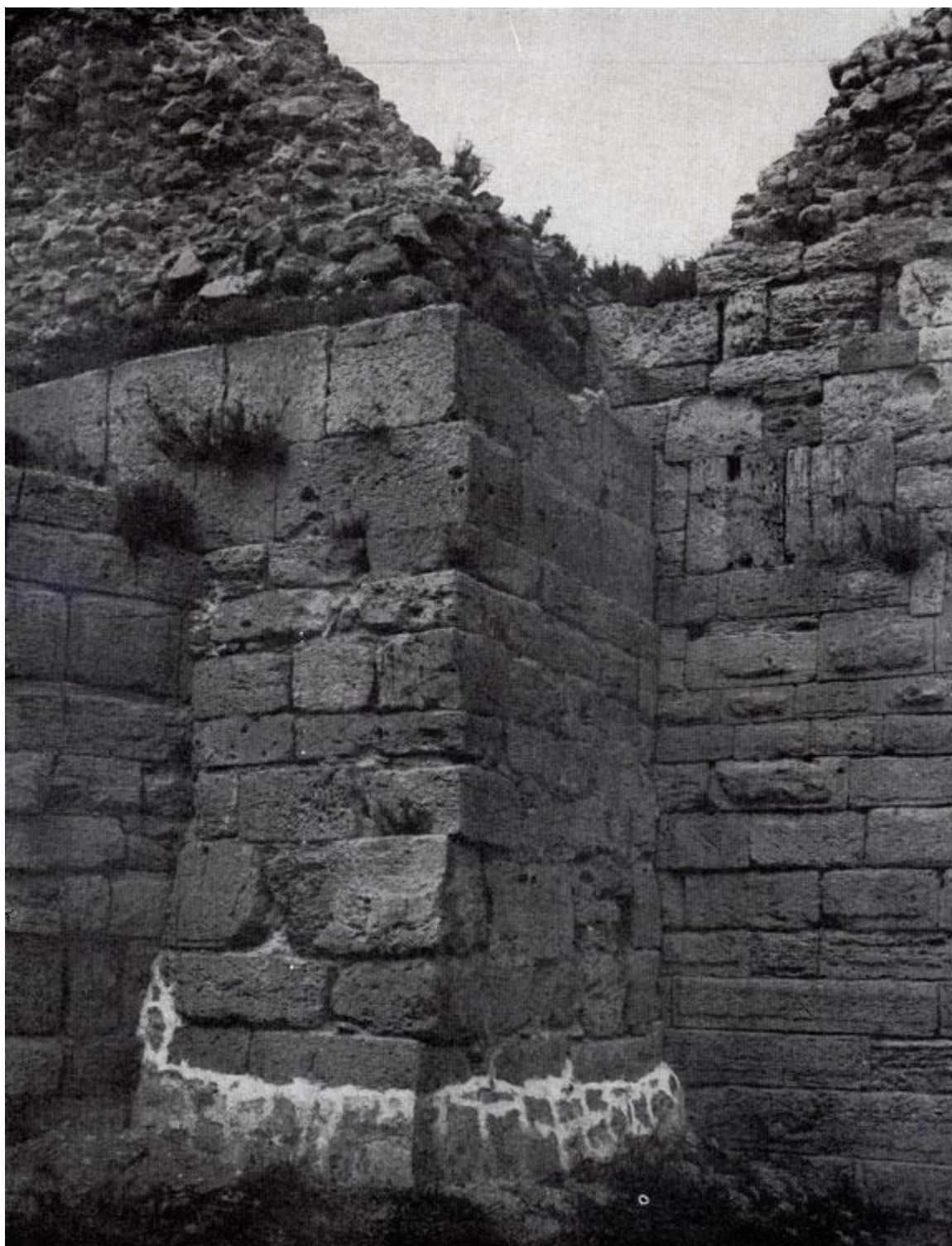
Дальнейшее развитие скифского общества в 5-3 вв. до н.э. привело к изживанию смысла звериного стиля, что повлекло за собой значительное усиление в нем орнаментально-декоративного элемента (находки из Семибратнго городища, из Александропольского кургана).



Северное Причерноморье.

Археологические исследования греческих городов Северного Причерноморья раскрывают сложную картину жизни этих городов с их разнородным населением. О ней свидетельствуют памятники искусства, жилища, храмы,

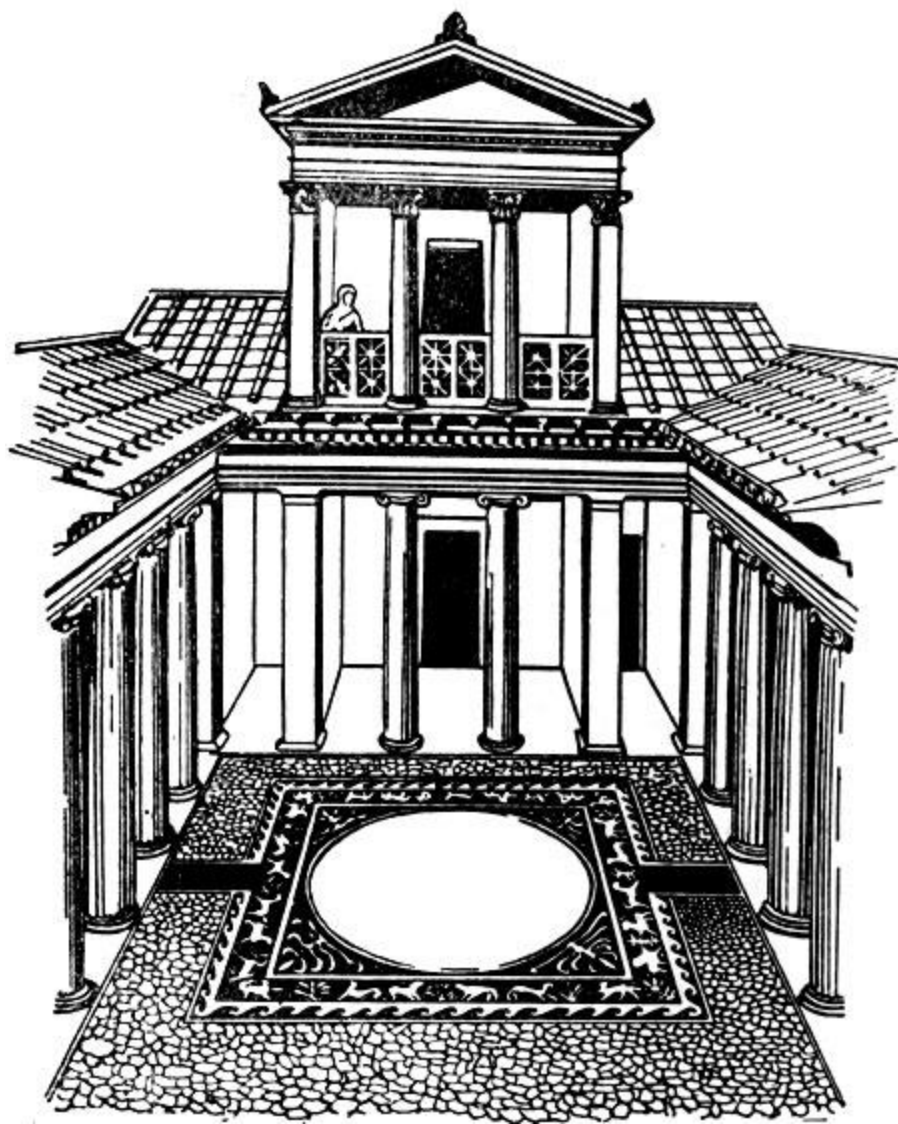
крепостные стены, множество предметов быта и вооружения, монеты и т. п.



311. Крепостные стены Херсонеса. 5 в. н.э.

Античная архитектура Северного Причерноморья имеет некоторые особенности, Лучшие других сохранились крепостные сооружения. Один из интересных памятников этого рода - крепостные стены Херсонеса. Мощные стены снабжены башнями, они выложены из крупных квадратов плотного известняка. Тщательность обработки камня, целесообразное расположение башен и ворот позволяют считать Этот памятник одним из выдающихся произведений античной крепостной архитектуры. Здания храмов, базилик, театров не сохранились, по об их былой значительности свидетельствуют находки отдельных частей их, в том числе развалины базилики (открытой Уваровым в 1853 г.), так называемый «Монетный двор» в Херсонесе и др.

Более полное представление можно составить о характере жилищ. Раскопки последних лет открыли остатки множества домов (главным образом их фундаменты); удалось установить расположение внутреннего двора, очага и комнат. Многие из них принадлежали к типу перистильных домов. Большой интерес представляет собой жилой дом, относящийся ко 2 в. до н.э., открытый Фармаковским в 1902 — 1903 гг. в Ольвии. Особенностью этого дома, было то, что его внутренний дворик являлся простадой, а не перистилем; сохранившийся фундамент, мозаичный пол и остатки колонн и расписной штукатурки позволяют довольно точно его реконструировать.



Дом в Ольвии. Реконструкция.

Улицы в городах располагались, вероятно, по Гипподамовой системе, в виде правильной сетки, как это установлено в Ольвии. Для Пантикапея характерна террасная планировка, обусловленная рельефом местности.

Наиболее значительная часть сохранившихся архитектурных памятников Северного Причерноморья — погребальные склепы. Архитектура их распадается на три группы. К первой относятся курганы с каменными склепами, крытые ложным сводом (система нависающих плит), а позднее, со второй половины 4 в. до н.э. - клинчатым, полуциркульным, с, ведущим к склепу узким коридором — дромосом. Ко второй

группе относятся курганы с земляными склепами, приближающимися к прямоугольной форме, также с дромосом. К третьей группе относятся курганы со склепами, выложенными из сырцового кирпича, с перекрытием, сложенным из толстых бревен (Кубанские курганы). Все три группы погребальных склепов сосуществовали.



312. Царский курган близ Керчи. Дромос. 4 в. до н. э.

К числу наиболее замечательных памятников первой группы относится «Царский курган». Он расположен в шести километрах от Керчи. Это величественная усыпальница одного из боспорских правителей 4 в. до н. р., — может быть, Левкона I или Перисада I. Его высота достигает 17 м., окружность — 260 м. Насыпь состоит из земли и камня. Нижняя часть кургана укреплена снаружи невысокой каменной стеной — крепидой, которая предохраняет насыпь от разрушения. В камеру ведет дромос длиной 36 м — узкий коридор, перекрытый крутым ступенчатым сводом; высота дромоса увеличивается по мере приближения к склепу (7 м в высоту). Склеп представляет собой прямоугольную в плане камеру (4,49 X 4,39) со стремительно уходящим вверх перекрытием (8,73 м в высоту). Свод ее состоит из 17 рядов нависающих плит, отвесных вначале (5 рядов) и образующих выше правильные концентрические круги. Впечатление устремленности ввысь, легкости и величия производит это решение внутреннего пространства. Поразителен эффект дромоса, когда зритель смотрит из погребальной камеры: он кажется бесконечно длинным, величественным и строгим. Склеп датируется 4 в. до н.э.

Мелек-Чесменский курган, близ Керчи, по конструкции подобен Царскому, но значительно уступает ему по величине и не производит такого сильного художественного впечатления. К той же группе курганов относился знаменитый Кульобский курган, в шести километрах от Керчи, открытый в 1830 г. Он представлял собой могилу одного из представителей скифской знати. Камера кургана, сложенная из известняковых плит, почти квадратная по форме, перед ней — короткий широкий дромос. Перекрытия — из ряда нависающих плит (*в настоящее время склеп не существует, так как его камера обрушилась сразу после раскопок и известна лишь по схематической зарисовке.*). Стены и потолок были, вероятно, увешаны тканями с нашитыми на них золотыми бляшками, которые во множестве лежали на полу склепа в момент его открытия, так как ткань совершенно истлела.

Неразрывно связаны с архитектурой многочисленные стенные росписи склепов Пантикапея и Тамани. Они имеют тем большее значение, что греческих росписей до нашего времени почти не дошло. Они выполнены фреской, технически совершенны, написаны живыми, насыщенными красками.

Наиболее ранний тип росписи (4 - 3 вв. до н.э.) представляет собой имитацию кладки степы из цветного мрамора (3 пояса — белого, черного и красного цветов), выше — фриз с изображением предметов обихода греческого атлета: сосуды для оливкового масла, венки, полотенца, победные повязки — тении (склеп, открытый в 1908 г., Керчь). Большой интерес представляет роспись склепа Васюриной горы (Таманский полуостров) конца 4 — начала 3 в. до н. э. Раскраска стен здесь подражала облицовке стен из цветного мрамора. Внизу шла узкая черная панель, над ней проходил ряд желтоватых плит, над ним ряды желтых и черных квадров, выше — широкая красная полоса, увенчанная ионическим карнизом, па нем — антефиксы, между ними птицы, па потолке написан синий ковер с пурпуровой каймой и четыремя красными кистями по углам, как бы натянутый над склепом. Роспись склепа воспроизводит внутренний вид героона (тип родовой усыпальницы) — культового здания без крыши, о невысокими стенами. Роспись и архитектура этого склепа (с полуциркульным сводом) находят аналогии на Балканах и в Малой Азии.

Помимо подражания кладке в росписи стен склепов встречаются и сюжетные изображения: мифологические сцены (склеп Пигмеев, склеп Алкима) или изображения умершего в бытовой обстановке, на копе или в бою (склеп 1852 г. и др.). Выполнение этих росписей имеет довольно ремесленный характер, хотя в них есть интересные композиционные построения, элементы перспективы, чувство цвета. В живописи преобладают светлые тона: розовый, голубой, бледнозеленый, желтый.

Культ Деметры, богини земледелия, богини-матери, связанной с загробным миром, был широко распространен в

Северном Причерноморье и сливался с образом местной великой богини. Образ этой богини встречается в стенных росписях. Одно из ее изображений, относящееся к периоду классики, было написано на замковой плите ступенчатого свода склепа Большой Близницы, открытого в 1864 г. Это — монументальная голова Деметры (*Роспись была сделана темперой прямо на камне, без грунта, и поэтому живопись оказалась непрочной и вскоре после извлечения ее из склепа краска осыпалась и изображение погибло.*). Облик Деметры, полный величия и возвышенного спокойствия, был мастерски исполнен художником. Голова расположена в фас. большие карие глаза широко открыты, и взгляд их спокоен, цветы, которые она держит в руках и которыми украшены ее темные густые волосы, смягчают образ, который без них мог бы показаться слишком суровым, и этом произведении выразилось то понимание божества, которое сложилось в искусстве классической Греции, — как возвышенного существа, воплощающего лучшие человеческие качества.



313. Голова Деметры. Роспись склепа Деметры в Пантикапее (Керчи). 1 в. н. э.

Другое изображение Деметры относится уже к 1 в. н.э. Оно написано в центре свода, высеченного в скале склепа в Керчи (Это один из немногих доступных обозрению склепов, так как другие засыпаны, многие не сохранились.). В образе Деметры из склепа в Керчи черты возвышенного спокойствия Деметры из Большой Близницы, соответствующие эпохе классики, уступают место скорби, глубокому трагизму. Суровые темные большие глаза и обрамленное черными волосами худое лицо с маленьким ртом создают впечатление большой внутренней сосредоточенности. Образ матери, оплакивающей похищенную дочь, мрачен и безутешен. Этот образ скорбящей Деметры был особенно близок зрителю, когда гармоническое мировоззрение классической эпохи ушло в прошлое и на смену ему пришли сомнения и противоречия, порожденные условиями рабовладельческого общества в период кризиса.

В люнете склепа Деметры, против входа, помещена сцена похищения Керы Плутоном на колеснице. В 1 в. н. э. миф о похищении богом подземного царства Керы, дочери Деметры, о страданиях последней в поисках дочери был весьма популярен. Плутон — сильный, крупный — одет в темный плащ, его правая рука и торс обнажены, у него густая недлинная борода и такие же темные и густые волосы. Он прижимает к себе маленькую куклоподобную Керу. В условной манере изображены несущиеся во весь опор кони, над конями — фигура парящего в воздухе мальчика, который держит вожжи и кнут. Над изображением надпись Плутон. Ниже карниза, на стене — небольшая ниша, по сторонам которой написаны две виноградные ветви. Но сторонам от входа расположены печальная нимфа Каллипсо в длинных одеждах и бегущий с кадуцеем Гермес. На потолке — растения, птицы и лепестки роз. Роспись носит ремесленный характер, пропорциональные отношения фигур не выдержаны, движения угловаты.

Повседневная жизнь также получила отражение в стенных росписях. В склепе Анфестерия (1 в. до н.э. - 1 к. н.э.) художник создал из мотивов обычных сцен, изображаемых на надгробных стелах, целую картину, рисующую быт богатого боспорца, выехавшего на лето в степь к своим табунам. Большой шатер-юрта, поставленный на высоких деревянных шестах, с отверстием для дыма и полукруглым входом, который, вероятно, затягивался ковром, служил жилищем. Рядом с юртой в большом кресле восседает хозяйка в очень широкой и длинной одежде; возле хозяйки - две девушки-служанки. Левее юрты - дерево с преувеличенно крупными листьями и висящим на ветке скифским горитом (футляром для лука и стрел) и луком. Справа — фигуры конных всадников: хозяина и слуги, едущего на коне и ведущего в поводу вторую лошадь, за которой бежит жеребенок. Фигуры свободно размещены на нейтральном фоне, слегка розовато-коричневом (от примеси толченого кирпича в штукатурке). Характерно помещение одной лошади за другой, с учетом перспективы. Употребление красок довольно условно: одна из лошадей этого склепа зеленого цвета.

В росписях римского времени (1 - 2 вв. н.э.) батальные сцены, отдельные изображения воинов, сцены охоты находят широкое применение (склеп, открытый в 1872 г., и др.). Сцены религиозные, связанные с мистериями, представлены в керченском склепе, открытом в 1891 г., и др. Стенные росписи 1 - 2 вв. н.э. отражают те изменения в быту жителей Пантикапея, которые возникли в результате натиска сарматских племен. «Сарматизация одежды, вооружения, военизация всего жизненного уклада характерны для первых веков нашей эры на Боспоре. Самый стиль живописи меняется — она приобретает большую экспрессивность, но становится более грубой.

В курганах и некрополях Северного Причерноморья сохранилось большое количество предметов из золота и серебра. Наибольший интерес представляют вещи с изображением скифов, сделанные пантикапейскими греческими мастерами по Заказу скифской знати. В этих

памятниках, справедливо пользующихся мировой известностью за их высокое художественное качество, изображена жизнь, скифов так, как это отвечало желаниям заказчиков. Такие произведения, для выполнения которых были приложены все знания и весь опыт греческих мастеров эпохи расцвета, находились в быту скифов и отвечали художественным вкусам верхушки скифского общества. Глубокое восприятие греческого искусства оказалось возможным только в результате длительного пути развития, пройденного к тому времени скифской культурой.



*314 Б. Электровый сосуд из кургана Куль-Оба. 4. в. до н. э.
Ленинград. Эрмитаж.*

К таким произведениям относится знаменитый электровый сосуд (сделанный из сплава золота и серебра) из кургана

Куль-оба. Его форма - не греческая; скал; может быть, это форма скифских культовых сосудов. На круглом тулове, вверху, проходит фриз из семи фигур скифов. Один из них натягивает тетиву лука, двое других, вооруженных копьями, сидят друг против друга — это военачальник внимательно выслушивает донесение воина; один из скифов перевязывает ногу раненого товарища, наконец, еще один из них ощупывает пальцами больную челюсть или зуб сидящего со страдальческим выражением скифа. Необычайно характерен жест скифа с больным зубом: он хватается товарищи за руку, которой тот исследует его рот. Группировка фигур свидетельствует о большом композиционном мастерстве художника, сумевшего разместить фигуры па узкой полоске так, что сидячее или согнутое положение не кажется условным. Одежда — кафтаны с длинными узкими рукавами, узкие штаны, мягкая обувь, остроконечные войлочные башлыки; прическа -длинные волосы; вооружение — гориты, лук, копья; все это выполнено с необычайной точностью в отличие от условного изображения «варваров» в греческой вазописи. Степь как место действия охарактеризована неровностями почвы и травкой, намеченной тонкой гравировкой.

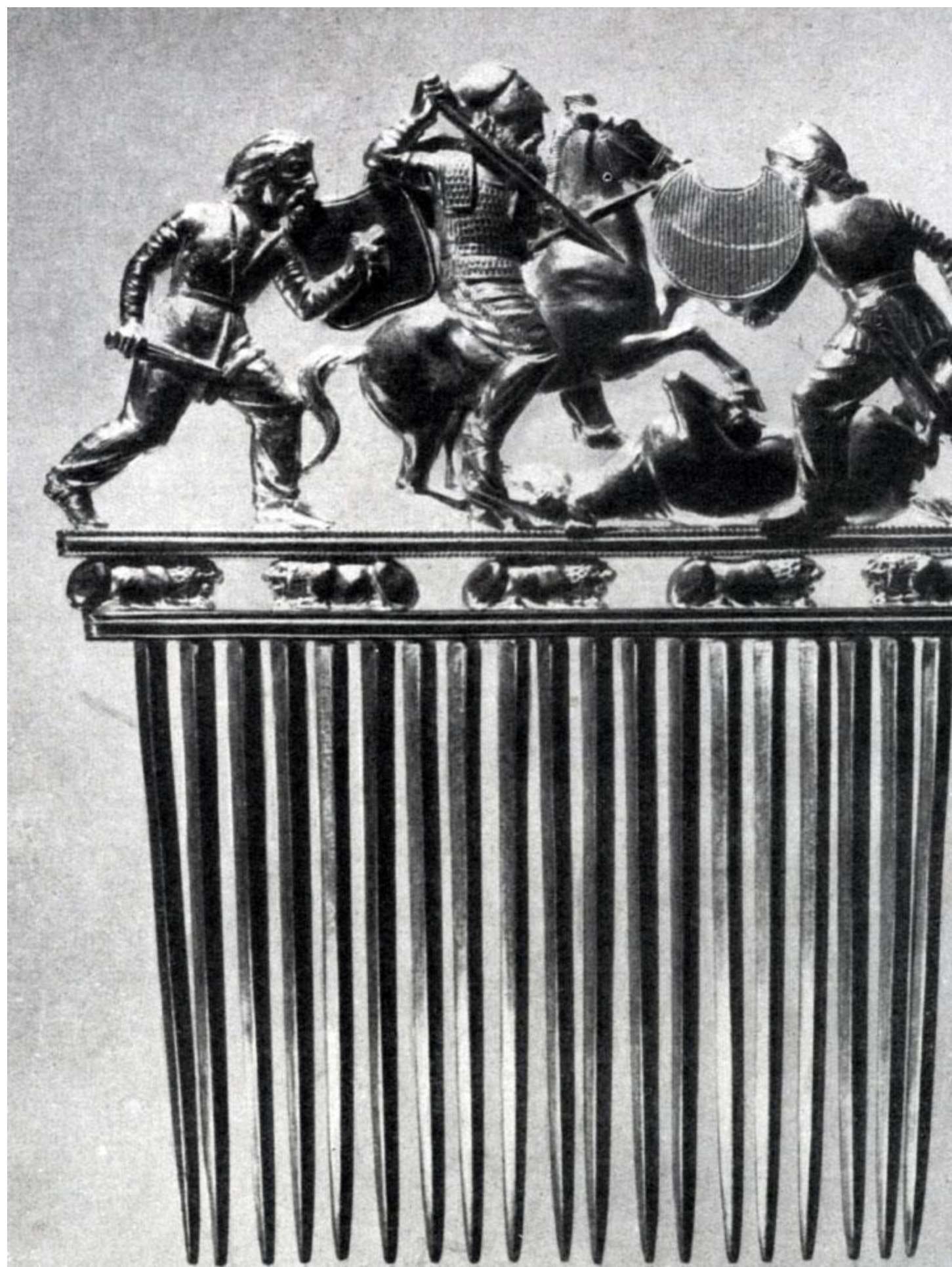


*314 а. Скифы. Рельеф на амфоре из Чертомлыцкого кургана.
Серебро. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.*



315. Серебряная амфора из Чертомлыцкого кургана близ Никополя. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Открытая в Чертомлыцком кургане (близ Никополя) в 1862 г. знаменитая чертомлыцкая серебряная амфора, выполненная в Пантикапее, представляет собой одно из наиболее прекрасных произведений античной торевтики. Очень характерна удлиненная, изящная форма вазы и тончайший рельефный растительный орнамент из побегов, листьев, цветов и птиц. Особый интерес представляет рельефный фриз с изображением скифов в степи среди конского табуна: скифы, треножащие коней, набрасывающие аркан, дрессирующие лошадей. Композиция фриза, производящая впечатление свободного размещения фигур в пространстве, строго продумана и связана с формой и декорацией вазы: по центральной оси лицевой стороны расстановка фигур более свободная, под ручками — более плотная. Несомненно, художник видел в жизни сцены, которые он изобразил, — старых и молодых скифов, их одежды, движения, их большеголовых коренастых коней, чувствовал вольный воздух и простор бескрайных степей, поэтому только мог он создать такое прекрасное, живое и убедительное произведение. На плечиках вазы, выше фриза со скифами, помещена полоса с грифонами, терзающими оленя, — дань скифской «звериной» тематике.



316. Золотой гребень из кургана Солоха близ Никополя. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Мировой известностью пользуется золотой гребень из кургана Солоха близ Никополя. Он украшен ажурным изображением битвы трех воинов. В центре — всадник, нападающий на спешенного воина. Слев - пеший дружинник с мечом. Все фигуры поглощены борьбой, их движения необычайно решительны. Лежащая на спине убитая лошадь подчеркивает реальность сцены. Бурные движения фигур подчинены законченной, уравновешенной композиции, приближающейся к треугольнику. Ритмическим переходом между рельефной композицией и зубцами служит узкая ажурная полоска с пятью фигурами лежащих львов. Соотношение частей гребня, его пропорции также свидетельствуют о тонкости художественного вкуса мастера.

Ряд вещей из курганных находок, столь же уникальных по качеству, вероятно, привозные. Таковы ушные подвески из Кульобского кургана с изображением головы Афины Парфенос. Еще более тонкой работой отличаются серьги из Куль-обы и из Феодосии; на последних - изображение воина и Ники, крылатой богини победы. Тонкость работы этих ювелирных произведений поразительна, некоторые детали можно рассмотреть только в лупу. Даже для лучших ювелиров 19 в. оказалась непосильной задача скопировать эти серьги.



317 а. Золотая гривна со сфинксами из кургана Куль-Оба. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



317 6. Золотая серьга из Феодосии с изображением воина и Ники. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Образцом самого высокого мастерства аттической торевтики 4 в. до н.э. является найденный в Куль-обе золотой витой браслет с полуфигурами двух крылатых сфинксов.

В эпоху эллинизма и в первые века нашей эры на Боспоре складывается полихромный стиль в торевтике, характеризующийся сочетанием золота с цветными камнями. Этот стиль соответствовал появившемуся вкусу к тяжелой, пышной роскоши.

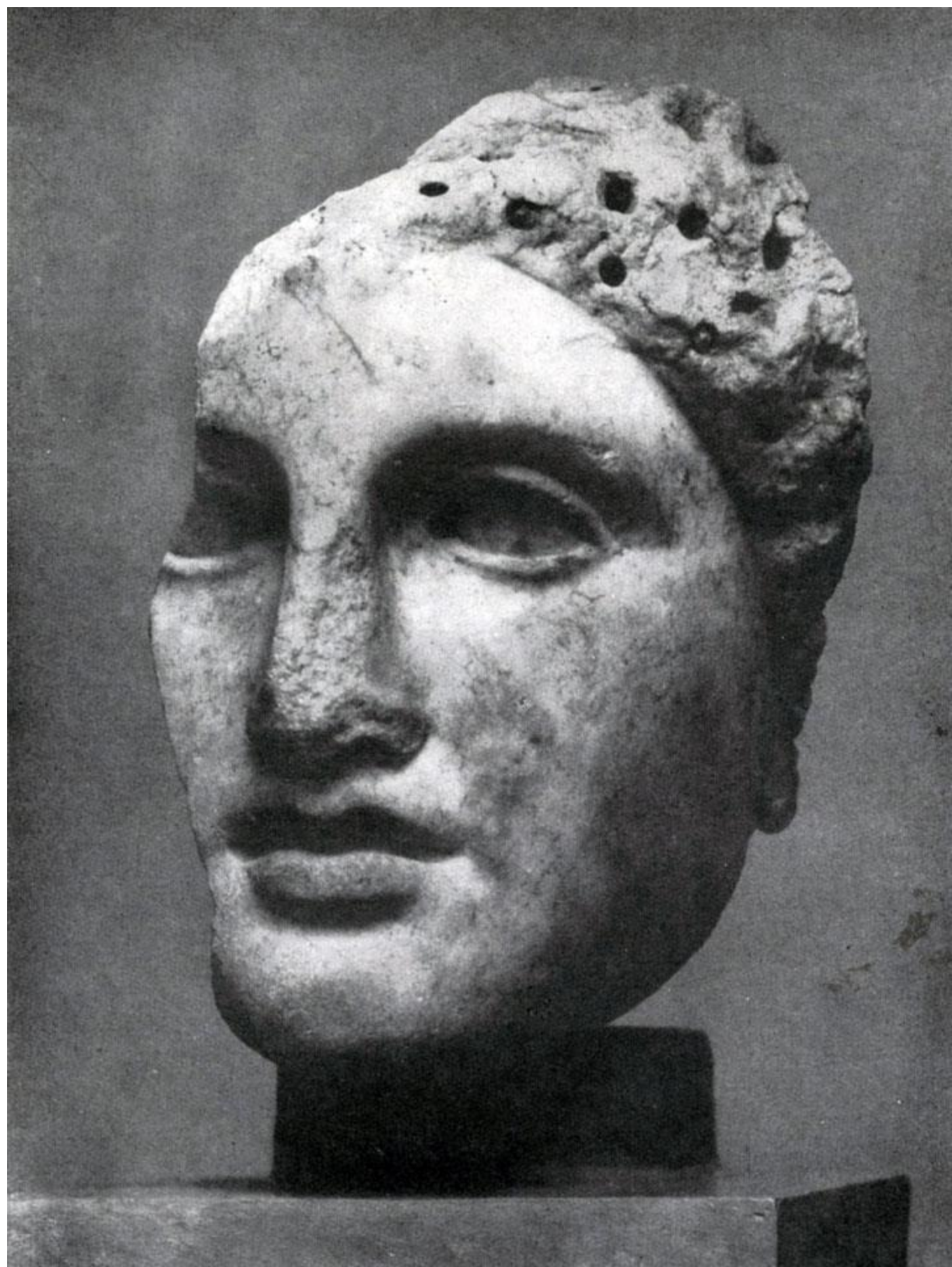


*321. Статуя поэта из Харакса. Мрамор. 1 в. до н. э. - 1 в. н. э.
Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*

В античном искусстве значение монументальной скульптуры очень велико, в искусстве Северного Причерноморья ее роль гораздо скромнее. Она развивается сравнительно поздно, уже в эллинистическую эпоху и преимущественно в рельефе. Скульптурные памятники, украшавшие Ольвию, Херсонес, Пантикапей и другие города, были привозные, главным образом из Аттики и Малой Азии. Как пример можно привести найденную близ Харакса (Крым) мраморную статую мужчины в тоге (тип тогатуса) с цистой у ног. Наличие цисты, служившей для хранения свитков, указывает на то, что изображенный занимался умственным трудом. Это мог быть поэт, философ, ученый или магистрат. Статуя датируется 1 в. до н.э.- 1 в.н.э. Из открытий последнего времени особенно значительны в художественном отношении — найденный в 1948 г. в Фанагории большой мраморный ажурный акротерий аттической работы 4 в. до н.э., служивший увенчанием надгробия, и голова Афродиты из Пантикапея (раскопки 1949 г.), представляющая часть большой статуи. Она была создана, вероятно, мало-азийским мастером 1 в. н.э., тип ее восходит к греческим статуям конца 5 в. до н.э.

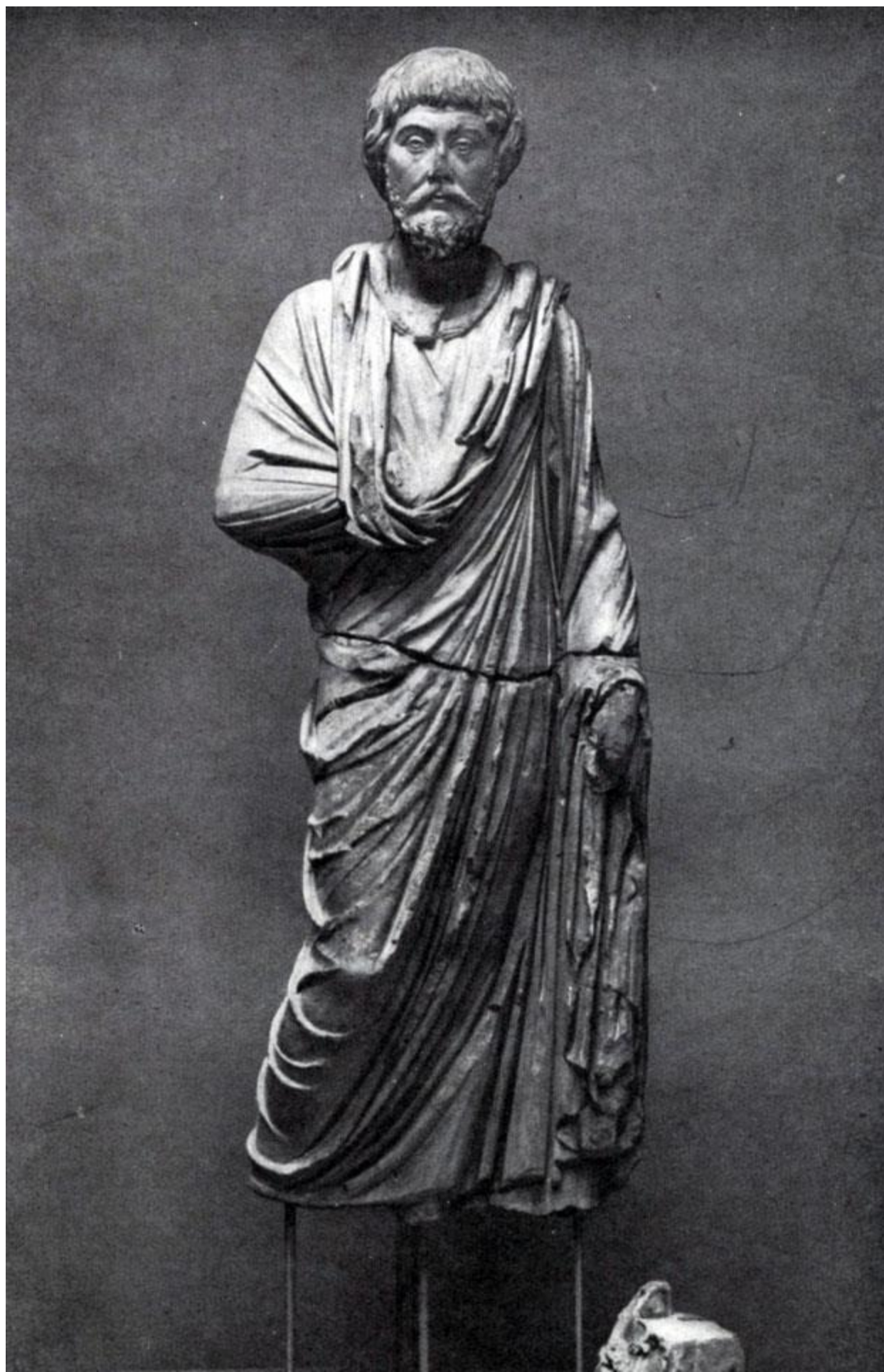


*318. Акротерий из Фанагории. Мрамор. 4 в. до н. э. Москва.
Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.*



319. Голова Афродиты из Пантикапея. Мрамор. 1 в. н. э. (тип богини восходит к греческим образцам 5 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Дошедшая до нашего времени привозная скульптура не очень многочисленна, она представляет значительный научный интерес, пополняя наши представления об античной пластике и указывая на глубокое проникновение ее в жизнь и искусство Северного Причерноморья. Большее значение имеет местная скульптура, главным образом портретная, а также многочисленные надгробия.



320. Статуя Неокла, правителя Горгииппии, из Анапы. Мрамор. 187 г. н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Очень своеобразна портретная статуя правителя Горгииппии Неокла, 187 г. н.э., найденная в Анапе. Она передает облик одного из представителей грекосиндской знати (Синды — оседлый, сильно эллинизированный народ, населявший в античную эпоху южную часть Таманского полуострова, прилегающее к ней Черноморское побережье и низовье Кубани. Главные города: Фанагория, Гермонасса, Горгииппия и Корокондама. Синдика входила в состав Боспорского царства.). В его эллинизированной внешности подчеркнута местная особенность: массивная гривна на шее, концы которой соединяются замком в виде бычьей головы. Узкие плечи и несколько плоская фигура необычны для римских портретных статуй, в которых всегда прибегали к нарочитой монументальности. Его широкое лицо обрамлено шайкой густых волос и короткой вьющейся бородой. Выражение лица печально; большие выпуклые глаза полузакрыты. Художник, видимо, не останавливался на внешнем сходстве и стремился к передаче характера и настроения Неокла. Он знал, повидимому, современные ему работы первоклассных римских мастеров и владел всей суммой технического умения римских скульпторов 2 в. н.э.

Наиболее широкое применение скульптура получает в надгробных стелах. Большинство сюжетов боспорских стел встречается в кругу греческого и всего восточного Средиземноморья. Это изображения умерших, показанных в бытовой обстановке: женщины, сидящей в кресле, со служанкой, стоящей перед ней с традиционным ларцом в руках, женщин и мужчин в кругу семьи, сцены так называемой «заупокойной трапезы», где умерший изображен возлежащим на ложе с чашей в руке. Перед ним стоит столик с яствами, а в ногах в высоком кресле сидит печальная женская фигура. Надгробные стелы с рельефными изображениями в подавляющем большинстве относятся ко времени [конца эллинизма и первых веков нашей эры (2 в. до н.э. — 2 в. н.э.).

Лучшим, наиболее самобытным и художественным мотивом надгробных рельефов является выезд воина: вооруженный

всадник верхом на коне, ведущий в поводу запасную лошадь. Превосходная передача лошадей с их большими головами, чутко поднятыми ушами, своеобразно стриженной гривой и крепкими поджарыми телами. Тесное пространство прямоугольника рельефа как бы раздвигается, художник в 2 - 3 фигурах даст почувствовать степные просторы.

Проникновение местных черт в жизнь боспорцев распространилось и на стелы. Они все дальше отходят от реального, объемного изображения и приобретают плоскостный характер. Примером такой трактовки можно назвать стелу из Керчи (130 г. н.э.) хранящуюся в Московском Историческом музее. Это высокая плита, увенчанная довольно примитивной пальметтой, под которой два яруса изображений: всадник, перед ним мальчик с сосудом в руке, а внизу — сидящая в кресле женщина, маленькая служанка и стоящий мужчина; еще ниже расположена надпись. Мотивы остались традиционными, но фигуры так плоски и неподвижны, что смысловая и ритмическая связь между ними утрачена.

Большой исторический интерес представляют многочисленные монеты Северного Причерноморья. В художественном отношении выделяются медные литые ассы из Ольвии с изображением головы Дсистры в фас и с изображением орла на обороте, относящиеся к началу 5 в. до н.э. пантикапейские монеты 4 - 3 вв. до н.э., -например, золотые статеры с головой сатира и на обороте — грифона, идущего по колосу, или серебряные тетрадрахмы с профильным изображением Аполлона и на обороте — коня, а также многие другие.

С ранних пор на Боспоро появились и крупные вазописцы, среди них - Ксенофант Афинянин, автор двух подписных ваз со сценами охоты «варваров». К числу находок в Северном Причерноморье имеется очень много греческих ваз. Замечательные фигурные вазы, найденные в Фанагории (в том числе знаменитый «таманский сфинкс»), упоминались в разделе греческого искусства. Особенно популярны были краснофигурные пелики с изображениями амазонок, грифонов

и коней. Наряду с этим производилась и посуда на месте. В художественном отношении интересны так называемые акварельные пелики. Они употреблялись как погребальные сосуды (так как роспись их была очень непрочна).

Резьба по дереву составляет одну из наиболее совершенных отраслей искусства Северного Причерноморья; ценность сохранившихся памятников тем более значительна, что греческая деревянная резьба почти полностью утрачена. До нашего времени дошло несколько деревянных саркофагов, повидимому, выполненных греческими мастерами на месте. Они имеют форму прямоугольных сооружений с двускатной крышей. Некоторые из них украшены инкрустацией, резными или лепными раскрашенными украшениями, позолотой. Наиболее интересен найденный в Анапе саркофаг 3 в. до н.э., украшенный резными фигурками nereid, едущих по морю на тритонах, гиппокампах и др., везущих вооружение Ахиллу. Удлиненные пропорции фигур, сложный линейный ритм, напоминающий о волнующейся поверхности моря, изящный и легкий характер всего фриза вполне соответствуют нашему представлению о стиле декоративного искусства эллинистического времени. Резьбой по дереву занимались также и местные мастера, создавшие своеобразный стиль, сочетающий условность и плоскостность с ярко выраженными реалистическими устремлениями, как мы это видим на ажурных рельефах керченского деревянного саркофага 2 в. н.э. (Эрмитаж).

Заслуживает упоминания выдающийся по своим художественным качествам мраморный саркофаг, найденный в 1917 г. в кургане «Лысая гора» на Таманском полуострове. Прямоугольный, простых и строгих очертаний (длина 2,45 м, ширина 1,03 м, высота с крышкой 1,05 м), саркофаг производит впечатление архитектурного произведения. Двускатная крышка саркофага, украшенная акротериями и антефиксами, напоминает крышу храма. Особым изяществом отличается проходящая посередине каждой стенки углубленная полоса, украшенная розеттами. Первоначально

фон розетт был бледнорозового цвета, а розетты были позолочены. Саркофаг этот - греческой работы 4 - 3 вв. до н.э.

Особый интерес представляют памятники позднескифского искусства 1 - 2 вв. н.э. Это - рельеф с изображением скифского царя Скилура и его сына Палака. Скилур имеет благородный облик, спокойное лицо, длинную бороду, на голове остроконечная скифская шапка. Рельеф с изображением паря Палака на коне более условен: фигура непропорционально велика сравнительно с конем, посадка неправильна, верхняя часть фигуры распластана по плоскости. Характерно преобладание местных черт как в понимании образа, так и в художественных приемах.

В 1946 г. в Неаполе Скифском, столице Скифского государства в Крыму, близ Симферополя, П. Шульц открыл расписной склеп, относящийся к началу нашей эры. Внутренность склепа воспроизводит жилище (дом или шатер). Вырубленные в стенах тяги, расписанные квадратами, изображают, видимо, столбы, поддерживающие перекрытие дома или навес шатра. На стене против входа нарисован ковер с шашечным узором, рядом с ковром помещена сцена из жизни умершего: он едет верхом на лошади, его собаки нападают на кабана, поодаль — человек в местной одежде с лирой в руках. По верху стен проходит широкий фриз с зигзагообразным орнаментом. Эта роспись выполнена под сильным греческим воздействием, но в то же время она очень своеобразна и по композиции со свободным расположением фигур на плоскости, и по беглости манеры письма, и по облику обеих мужских фигур.

Более поздние росписи скифских склепов характеризуются крайней схематизацией изображений, как, например, в склепе в Неаполе Скифском с фигурами коней в виде восьмерок.

В целом изучение искусства Северного Причерноморья показывает, что оно представляет собой одну из ветвей античного искусства, имеющую свои специфические особенности: сочетание греческой и местной культуры, самостоятельность архитектурных конструкций, наличие в

живописи сюжетов, отражающих явления местной жизни (выезд воина, жизнь боспорца в степи и др.), большое декоративное мастерство, выработку своеобразных художественных приемов, сочетающих обобщенность трактовки предметов с подчеркиванием метко наблюденных реалистических деталей.

Искусство Древнего Закавказья

В.Шлеев

Сложение культуры племен и пародов Закавказья, живших в горных районах и долинах рек Риона, Куры и Аракса к югу от Большого Кавказского хребта, относится к древнейшим временам 3 тысячелетия до н.э. Археологические исследования, особенно широко развернувшиеся в советские годы, показали, что первые следы человеческой культуры на территории Закавказья относятся к эпохе нижнего палеолита. Памятники последующего времени дают возможность выяснить глубокие местные корни искусства каждого из народов Закавказья и установить наличие тесных взаимосвязей в культуре и искусстве этих племен и пародов. Важное значение для понимания развития искусства народов Закавказья имеют также его связи с передовыми культурами Передней Азии и Средиземноморья.

Первые известные нам памятники изобразительных искусств и архитектуры в Закавказье относятся к тому времени, когда человеческое общество от собирательства и охоты перешло к земледелию и скотоводству, когда появились орудия из меди и бронзы (3 - 2 тысячелетия до н.э.). Примером самых ранних архитектурных сооружений являются жилища древнего Шенгавитского поселения близ Еревана, датируемые серединой 3 тысячелетия до н.э. Круглые в плане постройки диаметром 0 - 7 м сооружались из кирпича-сырца на каменном основании, пол был вымощен галькой, уложенной концентрическими кругами, и сверху промазан глиной. В центре находился культовый керамический очаг, украшенный рельефным орнаментом, и стоял столб, поддерживавший

коническую крышу из тростника. К центральному помещению примыкали прямоугольные пристройки.

Древнейшими скульптурными изображениями были широко распространенные глиняные очажные подставки в форме быков. В поселении Кюль - тапа в Армении найдены также небольшие фигурки быков, барана, собаки, птицы, сделанные из глины и сохранившие следы красной краски, которой намечены глаза и другие детали. В поселениях Тетрамица (Грузия) и Кюль-тапа найдены также и глиняные человеческие статуэтки, схематические и плоские; они преимущественно изображают женщин, что характерно для периода матриархата. Тогда же получила развитие рельефная орнаментация сосудов крупными спиралями и концентрическими кругами, а иногда и геометризованными изображениями птиц.

Постепенное развитие хозяйства первобытных племен Закавказья, усиление роли скотоводства, расширение обмена между местными племенами и с рабовладельческими государствами Передней Азии приводят к появлению имущественного неравенства.

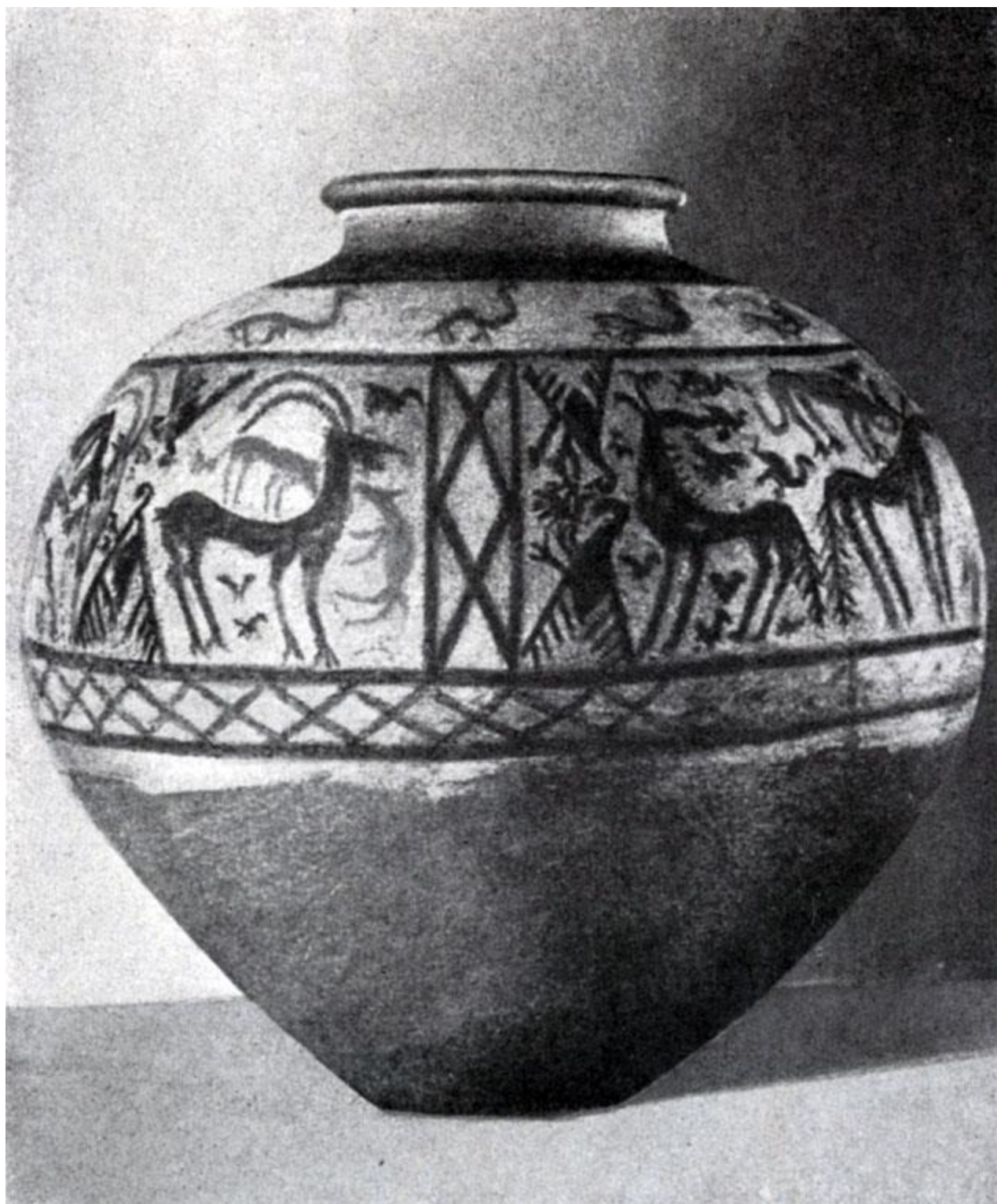
Памятниками архитектуры этого времени (2 — начало 1 тысячелетия до н.э.) являются циклопические крепости, в большом количестве сохранившиеся в Армении, Грузии и Азербайджане. Первоначально крепости были лишь временным убежищем для людей и скота, селения же располагались вне крепостных стен. В более поздние времена стеной обносилось все поселение, а внутри него специальной оградой выделялась цитадель, ставшая местом обитания племенной знати.

В Закавказье сохранились менгиры (Хошун-даш в Армении), дольмены (в Абхазии) и кромлехи. Дольмены обычно прямоугольные в плане, изредка круглые.

С выделением внутри племен родовой и племенной знати могилы вождей устраиваются с большой пышностью. В них встречается большое количество художественных изделий.

Особенно интересны в этом отношении раскопанные Б. Куфтиным курганы Триалети (Грузия) середины 2 тысячелетия до н.э. Среди триалетских погребений вождей часто встречаются большие вырытые в земле камеры; наряду с подземными камерами строились и наземные погребальные сооружения.

В это время в Закавказье была распространена расписная керамика, хорошие образцы которой найдены в Триалети (Грузия) и Кызыл-Ванке (Азербайджан). Наиболее древняя крашеная керамика Закавказья — красная, лощеная, с черной росписью, постепенно вытесняемая желтоватой с бурой росписью. Среди мотивов росписи встречаются геометрические орнаменты, схематические изображения зверей, птиц и изредка человеческих фигур. Во второй половине 2 тысячелетия до н.э. получила распространение полихромная керамика. В селении Шахтахты (Азербайджан) найден один из наиболее интересных ее образцов - расписной сосуд, окрашенный в красный цвет и покрытый тремя поясами рисунков. В среднем поясе строго ритмически размещены схематизированные сцены охоты волков (или собак) и хищных птиц на диких коз, осла и быка.



322 а. Глиняный расписной сосуд из селения Шахтахты
(Азербайджанская ССР). Конец 2 тысячелетия до н. э. Баку.
Музей Низами.



323 а. Серебряное ведро с золотой оправой из Триалети (Грузинская ССР). Середина 2 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.

Разнообразны памятники торектики и ювелирного искусства из триалотских курганов, относящиеся к середине 2 тысячелетия до н.э. На найденном в Триалети серебряном ведре в золотой оправе изображены горные козы, серны, косули, кабаны, различные породы оленей среди кустов и деревьев; по стрелам, вонзившимся в некоторых животных, можно предположить, что представлена сцена охоты. Фигуры животных, свободно размещенные по поверхности сосуда, переданы довольно упрощенно. Несколько иной характер носит изображение на большом серебряном кубке из Триалети с двумя выгравированными фризобразными композициями, представляющими на одном — процессию одетых в маски людей, выполняющих какую-то культовую церемонию, а на другом — следующих друг за другом оленей. Эти изображения в какой-то мере уже утрачивают черты живой непосредственности.



Закавказье в древности.

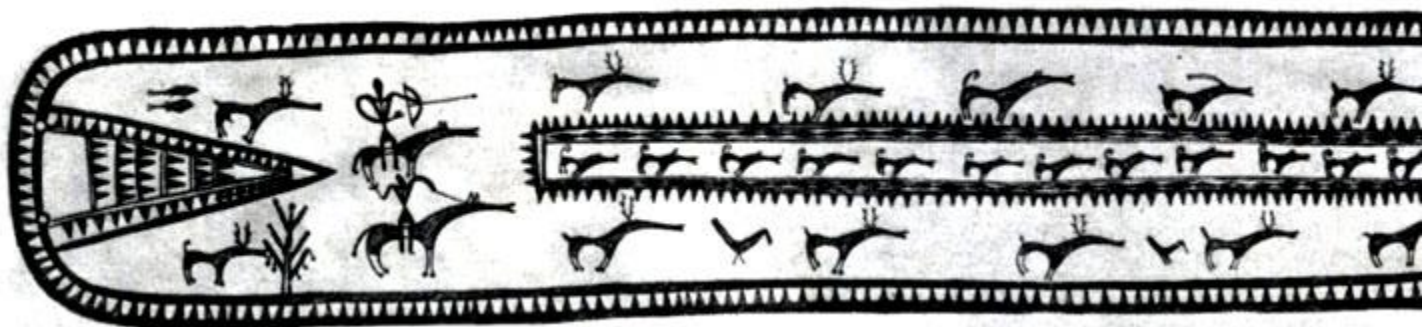
Среди художественных ювелирных предметов из Триалети особенно интересен кубок из червонного золота, украшенный цветными камнями (бирюзой и сердоликом) и филигранью. Спиральные волюты, покрывающие поверхность кубка, близки к узорам на расписном сосуде из того же кургана.



322 6. Кубок из Триалети (Грузинская ССР). Червонное золото, бирюза, сердолик. Середина 2 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.



323 б. Бронзовая пряжка из Иберии, 1 тысячелетие до н. э. Тбилиси. Музей изобразительных искусств Грузинской ССР.

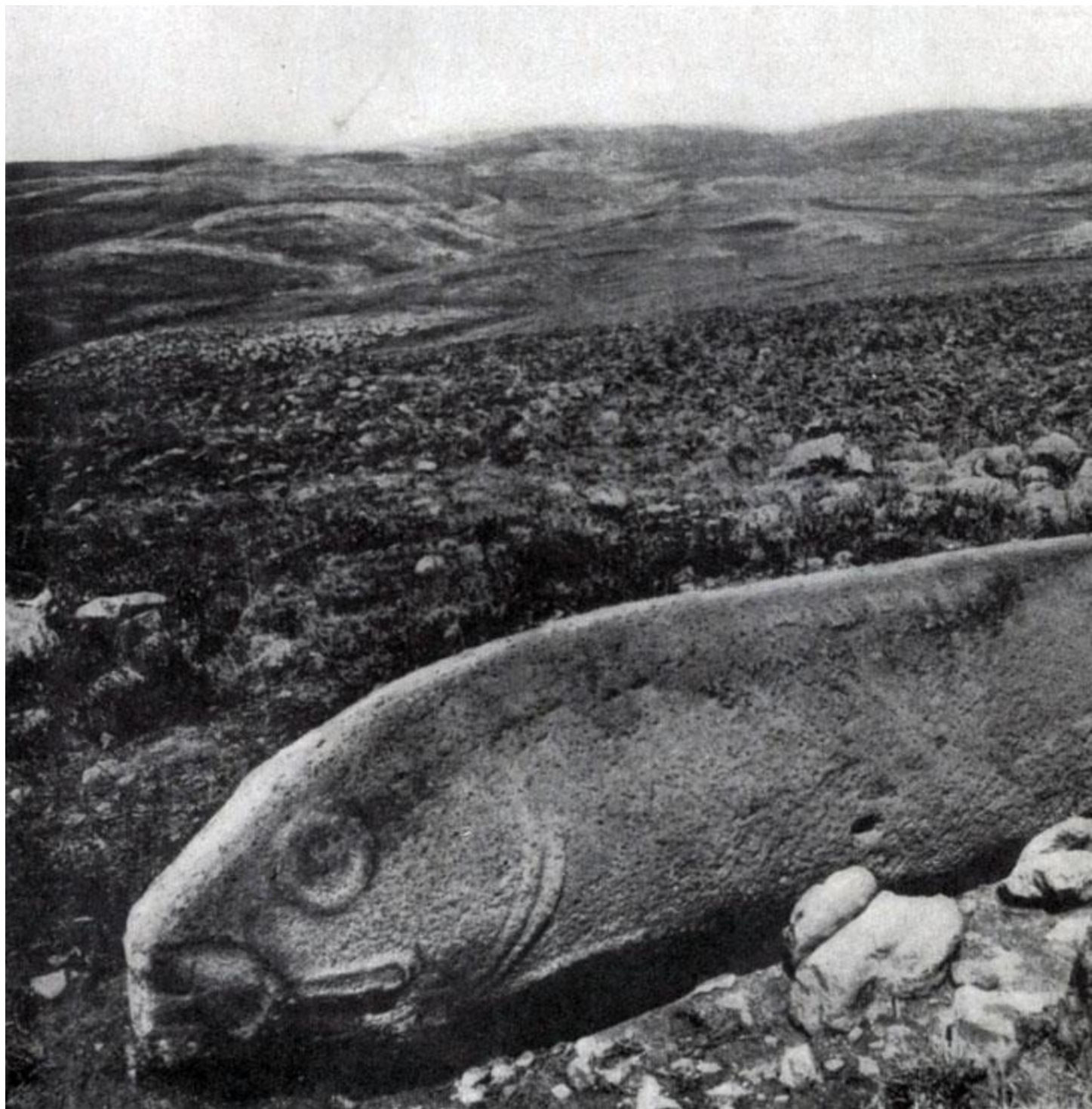


324 а. Бронзовый пояс с гравированными изображениями из Самтавро (Грузинская ССР). Первая половина 1 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.



324 6. Бронзовый пояс с гравированными изображениями из Триалети (Грузинская ССР). Первая половина 1 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.

В памятниках искусства Закавказья конца 2 и начала 1 тысячелетия до н.э. получил отражение культ неба и солнца. С ним тесно связаны изображения различных фантастических животных, гравированные на бронзовых поясах, найденных в Триалети и других местах. Сложные, ритмически построенные композиции охоты на фантастических животных, а также космические символы и знаки заключены в широкую орнаментальную рамку.



325. Вишап (каменное изваяние в форме рыбы) в Имирзеке (Армянская ССР). 2—1 тысячелетия до н. э.

Своеобразным типом древнейших памятников монументальной скульптуры Закавказья являются гигантские

каменные изваяния рыб, так называемые вишапы. По мнению ряда исследователей, эти изваяния олицетворяли божества плодородия и ставились для охраны истоков древних каналов. На некоторых вишапах встречаются изображения быка и струй текущей воды.

Большое значение для дальнейшего развития искусства племен Закавказья имели их связи с рабовладельческими государствами Передней Азии и в особенности включение части Закавказья в состав государства Урарту (9 - 7 вв. до н.э.). Урарту, или Ванское царство, объединило в своем составе разнообразные племена, населявшие Армянское нагорье — обширную область, через которую Закавказье было связано с Малой Азией, Двуречьем и Ираном. Центром государства Урарту была область Биайнили у озера Ван со столицей Тушпа (современный город Ван).

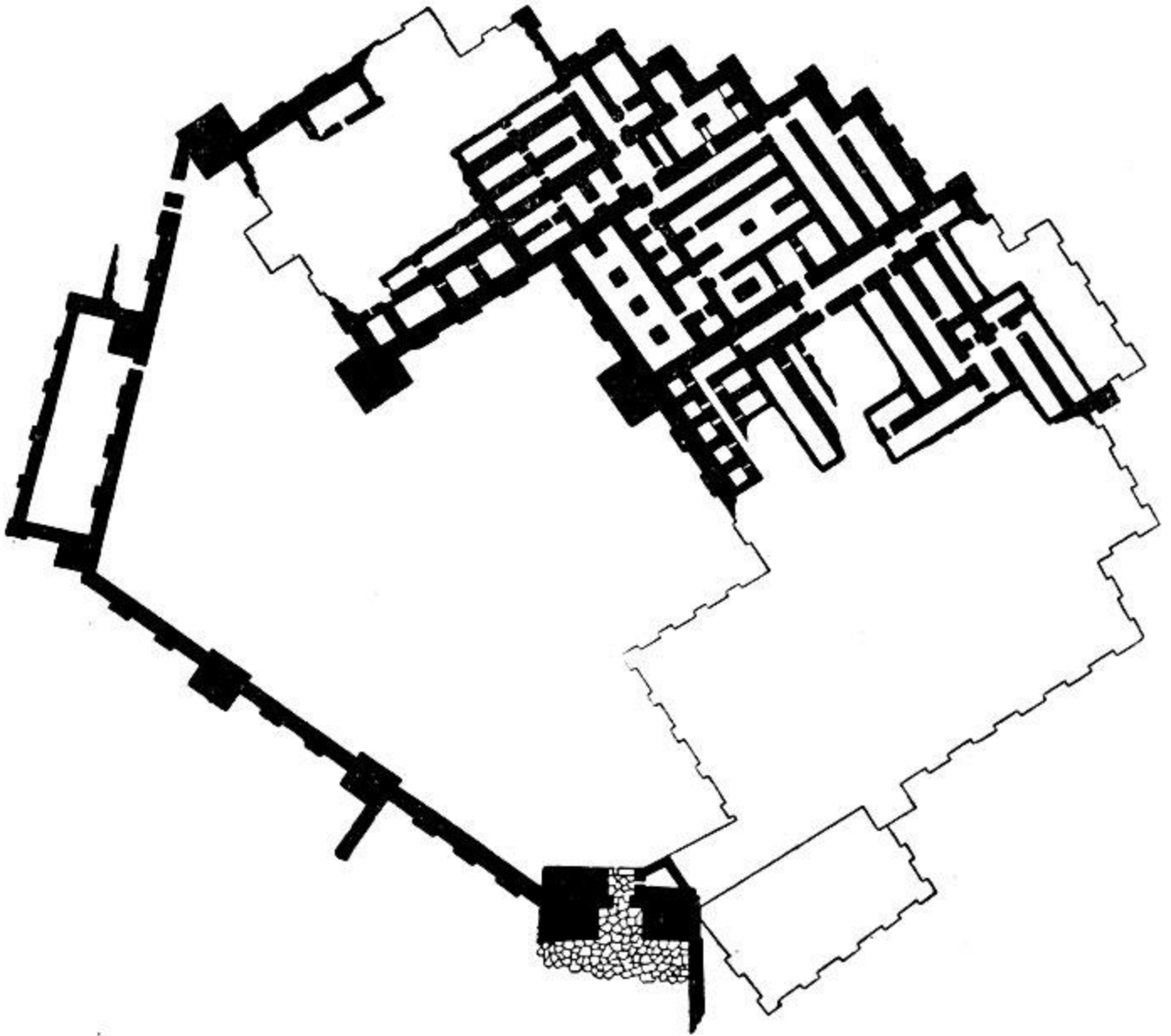
Население Урарту занималось земледелием и скотоводством. Широко была распространена обработка металлов. Земледельческие орудия и оружие изготовлялись главным образом из железа; высоким качеством отличались изделия из бронзы.

Господствующей в государстве была культура военно-рабовладельческой верхушки племен Биайнили, созданная на основе местных традиций и использования достижений древних культур Двуречья и Малой Азии. Рядом с этой господствующей культурой у отдельных племен, силой оружия включенных в состав Урарту, сохранялись и свои особенности, проявлявшиеся в типах архитектуры жилищ, в характере погребальных обрядов, в облике культовых памятников, в формах и орнаментации керамики и т. д.

В настоящее время наиболее изучена культура племен Биайнили с ее системой клинописи, заимствованной из Ассирии и несколько видоизмененной, с монументальной каменной и сырцово-глиняной архитектурой, с широко развитой традицией строительства скальных сооружений, с

многообразными художественно выполненными бронзовыми изделиями. Эту культуру, во многом близкую к господствующей культуре Ассирии, Митании и Хеттского государства, обычно и называют «урартской».

Крепости, сооружавшиеся в центре и на окраинах Урартского государства, в частности и в Закавказье, имели цитадели, возводившиеся, как правило, на холмах или на высоких утесах. Мощные крепостные стены были сложены из сырца на каменном основании, изредка целиком из камня, и имели в толщину более 3 м. Планы крепостей зависели от условий местности, однако чаще всего стены строились по прямым линиям. Крепостные ворота обычно помещались между двумя массивными башнями, напоминающими по плану башни крепостей Двуречья и Малой Азии. Судя по изображениям на ассирийских рельефах, ворота урартских крепостей перекрывались не только плоскими балками, но иногда и сводом. Громадные гладкие поверхности стен монументальных крепостных сооружений, вздымавшихся на высоту более 10 м, покрытых светлокоричневой глиняной обмазкой, расчлененных лишь башнями и контрфорсами, производят величественное впечатление.



План Тейшебаини.

Древнейшие памятники урартской архитектуры, известные в настоящее время, относятся ко второй половине 9 в. до н.э. У подножия большой скалы, расположенной неподалеку от юго-восточной оконечности озера Ван, и на самой этой скале сохранились остатки сооружений столицы Урарту — города Тушны: крепостные стены, несколько комплексов скальных помещений, вырубленные в скале лестницы, террасы,

площадки, культовые ниши, большой канал, подводивший питьевую воду, и т. д.

Примером сооружения, воздвигавшихся в завоёванных урартамн областях Закавказья, являются находящиеся вблизи Еревана постройки урартского города Тейшебаини, раскапывающегося в настоящее время Б. Пиотровским.

Цитадель, города, располагавшаяся на вершине Кармир-блур (Красного холма), с севера и востока была надежно защищена не только крепостными стенами, но и рекой Раздан. С юга и запада к цитадели примыкал большой город. Длинные прямые улицы, пересекаемые поперечными переулками, расходились от цитадели. На улицы, как и в городах Двуречья, выходили глухие гладкие стены жилищ.

Большую часть цитадели занимало здание площадью около 4000 кв. м, состоявшее из многих помещений. Его стены, расчлененные башнями и контрфорсами, сложены из крупных сырцовых кирпичей на цоколе из грубо обработанных камней. Цоколь и стены были покрыты снаружи глиняной обмазкой. Здание спускалось уступами по склону холма; окна комнат, поднятые под самое перекрытие, выходили на крышу ниже расположенных помещений. Стены двухэтажной центральной части были увенчаны башенками, сложенными из прекрасно отесанных базальтовых блоков. О подобном здании с башенным завершением, но трехэтажном, можно судить по бронзовой модели, найденной па Топрах-кала (в районе озера Ван). Здание цитадели Тейшебаини имело парадные комнаты, кладовые, мастерские и пр. Характерны длинные и узкие комнаты, достигающие 24 м в длину при ширине в 4 м, вероятно, хозяйственного назначения. Встречаются и более широкие помещения с массивными сырцовыми столбами, на которые опиралось перекрытие.

Недавние раскопки цитадели урартского города Ирпуни (8 в. до н.э.) на холме Арин-берд, на окраине Еревана, обнаружили там здание дворцового типа с большим колонным залом, вокруг которого были сгруппированы отдельные комнаты.

Черты своеобразия урартской архитектуры наглядно выступают в храмовых постройках. Урартские зодчие стремились подчеркнуть основные части постройки, связанные с ее конструкцией, архитектоникой, что не было характерно для архитектуры Передней Азии. Представление о внешнем виде храма главного урартского божества Халда, находившегося в городе Мусасире, можно получить по его изображению на ассирийском рельефе. Полагают, что этот храм был сооружен еще в конце 9 в. до н.э.

Мусасирский храм, как и дошедший в развалинах храм на холме Топрах-кала, был сравнительно небольших размеров и помещался на высокой платформе, иови-димому, сложенной из больших глыб камня. От современных ему построек Двуречья мусасирский храм отличался двускатной крышей и фронтоном, увенчанным копьем. По фасаду храма находились шесть столбов или колонн без капителей и баз, но с горизонтальными валиками.

При раскопках храма на Топрах-кала были обнаружены части ступ, сооруженных из блоков светлосерого и почти черного камня, чередовавшихся в шахматном порядке. Возможно, что этот прием использовался и при сооружении других урартских построек.

На колоннах, как и на стенах мусасирского храма, висели бронзовые декоративные щиты. Фасад храма украшался также копьями и бронзовыми статуями воинов, стоявшими по сторонам прямоугольного пролета двери. Эти фигуры, повидимому, были поставлены для защиты и устрашения, подобно ассирийским «шеду». Перед фасадом этого храма находилась и большая, выполненная из бронзы скульптурная группа — корова, кормящая теленка.

Ассирийский текст о победе царя Саргона II над Урарту (так называемая «Луврская табличка») содержит сведения о наличии в Мусасире наряду с бронзовыми статуями «великих привратников» и священных животных, стоявших у храма, а также и других скульптурных изображений божеств, царей и вельмож, выполненных в виде рельефных стел и скульптурных

групп. Так, в храме бога Халда находилась «статуя Аргишти, царя Урарту, в звездной тиаре богов».

На одном из рельефов дворца Саргона с изображением сцены взвешивания захваченной в Мусасире добычи видим мы и судьбу подобных статуй, разбиваемых ассирийскими воинами на куски.

Среди памятников мелкой пластики следует отметить статуэтки из бронзы и из слоновой кости, найденные в Ване, и глиняные раскрашенные статуэтки божеств с Кармир-блуре.

Была распространена в Урарту также и скульптура из камня, характерным примером которой является хранящаяся в Государственном музее Грузии базальтовая статуя урартского царя или бога конца 9 - первой половины 8 в. до н.э., найденная в районе цитадели Тушпы близ Ванской скалы. Нерасчлененность каменного монолита, передача отдельных частей тела, одежды и вооружения невысоким рельефом, общая застылость и неподвижность позы с руками, сложенными на груди, широкая недетализированная одежда, ниспадающая с плеч, густые пряди волос с завитками на концах (частично сохранившиеся на спине), сближают эту статую с монументальными произведениями ранней ассирийской скульптуры.

Исследования советских археологов последних лет дают возможность составить представление и об урартской монументальной живописи. Остатки стенных росписей, выполненных по белому фону яркими минеральными красками (красной, синей и черной), были обнаружены на Кармир-блуре и на Арин-берде (древний Ирпуни). В композициях этих росписей, сохранившихся в весьма фрагментарном виде, встречаются не только орнаментальные мотивы розеток, пальметок, декоративных башенок, но и изображения животных, сцены поклонения священному дереву, фигуры божеств, стоящие на животных. Расположение фигур и орнаментов — фризообразное; контуры обведены толстыми, обычно темными линиями. Общий облик этих росписей весьма близок по иконографическим мотивам и по стилю выполнения

к росписям ассирийских дворцов, что свидетельствует о связях между художественной культурой правящей верхушки Урартского и Ассирийского государств. В центральной части Урарту, на Топрах-кала, найдены обломки красной мраморной облицовки стен с резными изображениями священных быков, деревьев и разнообразных орнаментов. Резное изображение быка, возможно также служившее для украшения здания, найдено на северном побережье озера Ван.

Стены некоторых помещений, как показывают археологические раскопки, были украшены также и разнообразными изделиями декоративного искусства. Они либо представляли собой элементы наружного оформления зданий, либо служили для украшения интерьера. Изображения на декоративных бронзовых щитах и колчанах отличаются линейной четкостью контуров, симметрией, повторением одинаковых мотивов.



326 а. Изображение львов на бронзовом щите с надписью урартского царя Аргишти I. Из раскопок Тейшебаини (Кармир-Блур). Первая половина 8 в. до н. э. Ереван. Исторический музей.

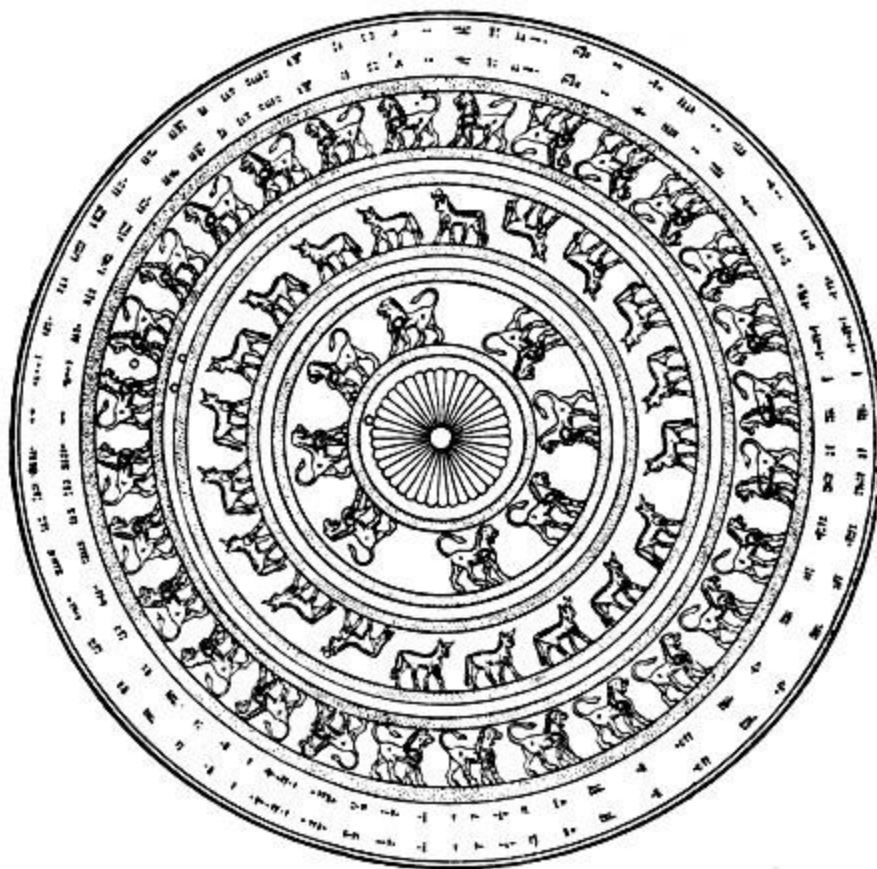


326 6. Изображение быков на бронзовом щите с надписью урартского царя Аргишти I. Из раскопок Тейшебаини (Кармир-Блур). Первая половина 8 в. до н. э. Ереван. Исторический музей.



327. Бронзовый шлем с надписью урартского царя Аргишти I из раскопок Тейшебаини (Кармир-Блур). Первая половина 8 в. до н. э. Ереван. Исторический музей.

Примером могут служить бронзовые декоративные щиты с Топрах-кала и Кармир-Блура, украшенные несколькими концентрическими полосами с изображениями львов и быков, подобные щитам фасада храма в Мусасире, а также декоративные бронзовые колчаны с Кармир-блура, покрытые тонко выполненными чеканными и гравированными изображениями всадников и боевых колесниц, расположенными в несколько рядов. Эти памятники урартского декоративного искусства свидетельствуют о высоком мастерстве художественной обработки бронзовых изделий. Это подтверждают также и обнаруженные на Кармир-блуре бронзовые шлемы с тонкими чеканными изображениями и посвятельными надписями урартских царей Аргишти I и Сардури II(8 в. до н.э.). На лобной части шлемов помещены три ряда крылатых и бескрылых божеств ассирийского типа, стоящих перед стелами с изображением священных деревьев. Эти композиции обрамлены фигурами змееобразных драконов с львиными головами. Затылочная и височные части украшены двумя рядами изображений всадников и боевых колесниц. Мастера, изготавливавшие и украшавшие эти шлемы, стремились точно изобразить одежды воинов, тщательно передать характер конской упряжки, детали различных предметов. Однако в трактовке изображении художники были скованы сложившейся традицией, отойти от которой они не могли, Поэтому в неизменно повторяющихся позах показаны и стоящие божества, и скачущие всадники, и мчащиеся колесницы, а сами шлемы, выполненные в разное время и разными мастерами, так похожи один на другой.



Щит из Кармир-Блура. Реконструкция.

Характерной группой памятников урартского искусства являются выполненные путем отливки по восковой модели бронзовые статуэтки крылатых быков и львов с человеческими головами, фигурки божеств, стоящих на животных, статуэтка грифонообразного фантастического существа. Все эти вещи, найденные в Топрах-кала, датируются 7 в. до н.э. и, повидимому, украшали трон урартских царей.

Изображал человеческие лица и фигуры, урартские художники стремились передать особенности этнического типа населения центральной части Урарту, отличавшегося и от малоазийских хеттов и от ассирийцев.

В искусстве Урарту использовались приемы инкрустации различными материалами. Бронзовые статуэтки обтягивались тонким листовым золотом, хорошо передававшим все детали орнамента, лица статуэток изготовлялись из белого камня,

глаза и брови — из черного. Ячейки на крыльях фантастических животных в ряде случаев заполнялись цветной стекловидной массой. Судя по письменным источникам, применялось также украшение предметов драгоценными камнями, отделка слоновой костью и черным деревом.

Достижения урартских мастеров декоративного искусства, основанные на древних традициях художественной обработки металлов у племен Закавказья и Армянского нагорья, сыграли существенную роль в развитии искусства соседних народов. В настоящее время становятся все более и более ясными связи искусства Урарту с искусством скифов в Северном Причерноморье, на что указывают памятники из Мельгуновского и Келермесского курганов.

Искусство Урарту сыграло заметную роль в формировании художественной культуры ахеменидского Ирана, а также в истории искусства народов Закавказья.

Время, наступившее вслед за падением государства Урарту, когда отдельные области Закавказья входили в состав сначала Мидийского государства, затем державы Ахеменидов и, наконец, эллинистической монархии Селевкидов (6 - 3 вв. до н.э.), до сих пор мало изучено.

Однако есть основания именно с этим временем связывать процесс формирования из древних племен, населявших Закавказье и соседние территории, местных народностей — колхов, иберов, армян и несколько позднее албан. Шел процесс оседания народностей на определенных территориях, развивались их общенародные языки, вырабатывались у каждого из этих народов свои особенные черты культуры. Но близость, а подчас и общность исторических судеб также отразились на культуре этих народов. Находясь под властью Ахеменидов и Селевкидов, а позднее под политическим влиянием Рима, народы Закавказья внесли свой вклад в культуру и искусство этих государств. В свою очередь, вступая

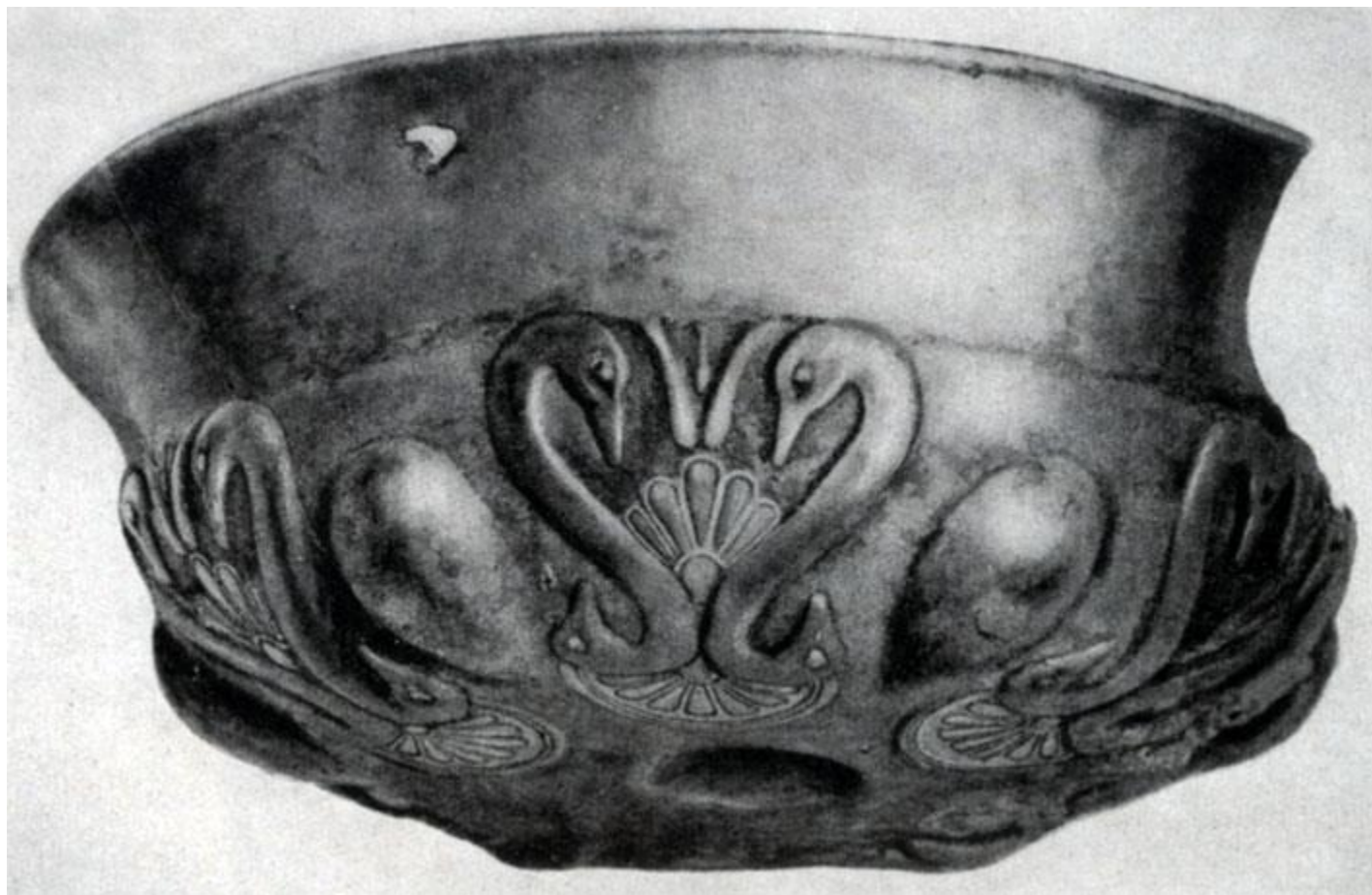
в общение с другими пародами, объединенными в этих государствах древности, народы Закавказья воспринимали их культурные достижения.

Важную роль в развитии искусства Закавказья этой поры сыграли непосредственные связи населения черноморского побережья Кавказа с Древней Грецией. Начиная с 7 в. до н.э. на восточном побережье Черного моря появились колонии ионийцев (Фасид, Диоскурия, Питиунт). Возникновение этих колоний ускорило процесс распада первобытно-общинных отношений у племен Колхиды, способствовало, как и в областях Северного Причерноморья, образованию полугреческих-полу-местных полисов. Свидетельством тесного переплетения местных и эллинских черт в искусстве городов Колхиды являются не только изображения на колхских монетах, но и серебряный фиал с греческой надписью о его принадлежности храму Аполлона в Фасиде, датируемый 5 в. до н.э. В изображении свернувшейся змеи с поднятой головой на дне фиала, в рельефных головах оленей внутри сосуда видно соединение черт греческого искусства с местными мотивами, распространенными среди племен Закавказья. Существовали в Колхиде и чисто греческие памятники, прекрасным образцом которых является найденная в 1953 г. на дне моря около Сухуми надгробная стела с рельефным изображением сцены прощания с умершей женщиной (вторая половина 5 в.).

Древние традиции искусства кавказских племен прочно сохранились в художественном творчестве внутренних областей западной Грузии. Широко распространенные бронзовые поясные бляхи, датируемые временем с 7 в. до н.э. и до 1 в. н.э., украшены очень условными и вплетенными в ажурный узор изображениями фантастических и реальных зверей, напоминающими древние бронзовые пояса Закавказья.

Несколько иным путем, чем в Колхиде, развивалось в 6 - 4 вв. до н.э. искусство в восточной Грузии, населенной племенами, которые позднее, к 4 - 3 вв. до н.э., вошли в состав иберийского народа. С художественной культурой

племенной верхушки связано богатое погребение, известное под именем «Ахалгорий-ского клада» (5 в. до н.э.). Среди вещей этого погребения находятся исполненные с большой тонкостью золотые подвески с фигурами коней, массивные золотые серьги в виде широкого кольца с подвесками, золотые бляхи конского убора, богато орнаментированные пальметками, фигурами птичек и др. Многократное повторение одинаковых мотивов, симметрия, стилизация элементов реальной действительности - таковы особенности этих произведений и близких им предметов Казбекского клада (серебряная чаша — фигурка оленя). Столь сложное и развитое ювелирное мастерство связано с прочной традицией, восходящей через Урарту к памятникам Триалети.



328 а. Серебряная чаша с лебедями из Казбекского клада. 6—5 вв. до н. э. Москва. Исторический музей.

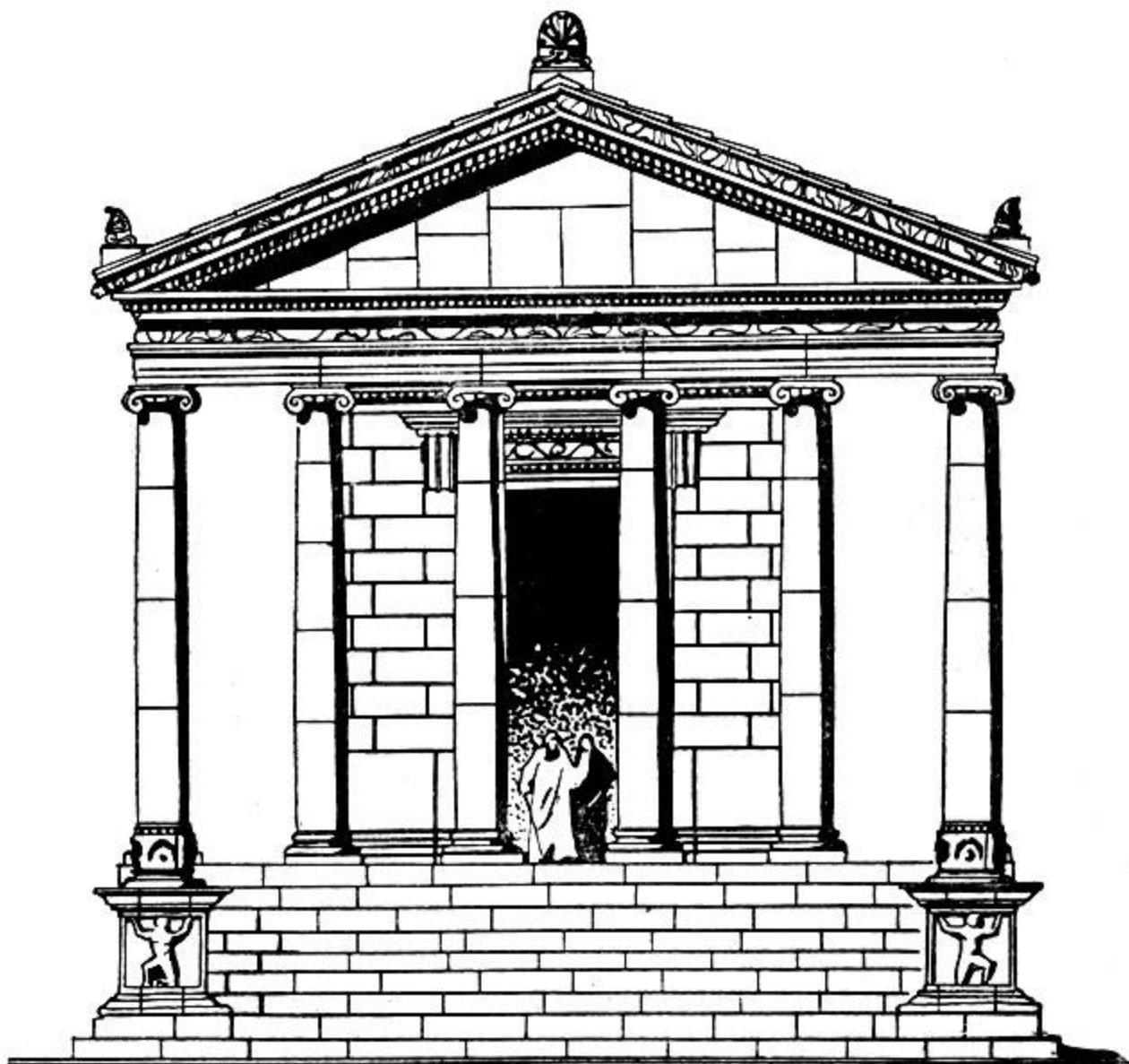
В некоторых художественных образах — в монументально неподвижных конях на подвесках, в крылатых сфинксах и грифонах на золотых бляхах, в орнаменте серебряных чаш и золотых блях есть черты, близкие к искусству древневосточных государств.

По имеющимся в настоящее время материалам наиболее ярко и полно обрисовывается поздний период искусства народов Закавказья рабовладельческой эпохи (конец 3 в. до н.э. — 3 в. н.э.). К этому времени завершился процесс формирования основных народностей Закавказья, создались самостоятельные рабовладельческие государства, объединявшие в основном одну народность.

Взаимоотношения с эллинистическими государствами Ближнего Востока и Римом содействовали упрочению связей Закавказья с греческой и римской культурой.

Сведения античных авторов и сохранившиеся памятники показывают развитие градостроительства и архитектуры в этот период. Города в Колхиде, Иберии, Армении, а позднее и в Албании, расположенные на важных торговых путях, строились согласно правилам античной архитектуры, обносились мощными, сложенными из хорошо вытесанных камней стенами с башнями, украшались дворцами царей, храмами, театрами, ипподромами, рынками и другими сооружениями.

Одним из наиболее крупных городов Закавказья, возникшим не позже 3 в. до н.э., была древняя столица Иберии — Армази, находившаяся на правом берегу Куры при впадении в нее Арагвы. Позднее, со 2 в. н.э., место Армази как столицы Иберии занял расположенный уже на левом берегу Куры город Мцхета.



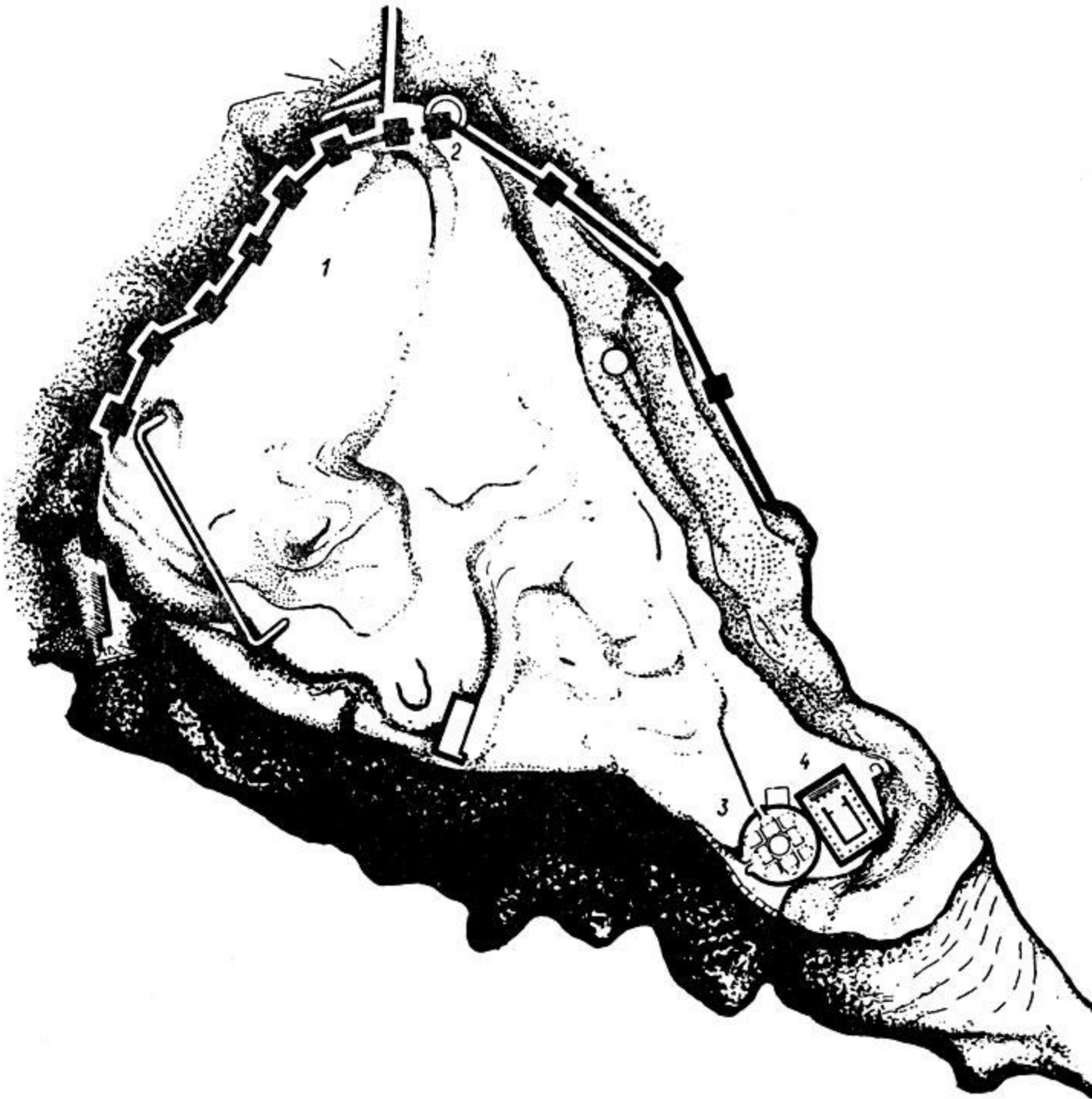
Храм в Гарни. Реконструкция.

На небольшом плато, занимавшем вершину выступа горного хребта Багинети, находился центр древней столицы — Армазис-цихе, обнесенный стеной, сложенной в нижних частях из тесаных квадров камня, а в верхних — из сырца. Склоны горного хребта и значительную территорию прилегающего района по обоим берегам Куры и Арагвы занимали различные сооружения древнего города, существовавшего на протяжении ряда столетий и не раз менявшего свои границы. Природные условия, удачно использованные при размещении крепости,

господствовавшей над окружающей местностью, помогли создать выразительную линию силуэта крепостных стен и башен, имевших прямоугольную, геометрически четкую форму. В планировочных принципах крепости и ее отдельных сооружений, в типе кладки стен заметно следование традициям древневосточной архитектуры. Наряду с этим сохранились архитектурные детали (карнизы, базы колонн, кровельная раскрашенная черепица и т. п.), свидетельствующие о влиянии античного зодчества и встречающиеся в других памятниках Закавказья.

Среди сооружений Армазис-цихе следует выделить здание, известное под именем «колонного зала», выстроенное не позднее 2 в. до н.э. Оно состояло из одного большого, прямоугольного в плане (20,8х8,9 м) помещения. Стены в нижних частях, на высоту до 3 м, сложены насухо из прекрасно вытесанных квадров красноватого песчаника, а в верхних частях из сырца. Внутри «зала» стояли в один ряд шесть деревянных колонн с каменными базами и капителями, поддерживавшие двускатную кровлю, крытую черепицей. Главным фасадом здания служила длинная восточная стена, в середине которой была расположена дверь, а с боков имелись антообразные выступы. Этим создавалась растянутая вширь композиция всего здания, характерная для некоторых архитектурных сооружений древневосточных государств.

Несколько иной характер имеют архитектура и декор погребальных склепов 1 - 2 вв. н.э. из некрополей древней столицы Иберии. Здесь, в отличие от более раннего по времени «колонного зала», заметно укрепление общих принципов античной архитектуры, более органичное использование их не только в деталях, но и в общей планировке и композиции сооружений, хотя также сохраняются и местные черты (отсутствие горизонтальных карнизов на фронте склепа и т. п.).



План крепости Гарни. 1. Северная крепостная стена. 2. Башня въездных ворот. 3. Четырехапсидная церковь 6—7 вв. 4. Античный храм.

Для характеристики архитектуры Иберии этой эпохи имеет значение один из самых известных в Закавказье пещерных городов — Уплис-цихе, высеченный в скалах левого берега Куры, неподалеку от города Гори. Пещеры в этом громадном по своим размерам комплексе расположены отдельными группами и местами соединены коридорами. Большая часть наиболее значительных по своим размерам пещер относится к 1 - 3 вв. н.э.

В это время в скальном зодчестве Закавказья, как и Малой Азии, в некоторой мере усваиваются и перерабатываются формы греко-римской архитектуры. Примером этого является центральная группа пещер Уплис-цихе, расположенная вокруг большого зала, цилиндрический свод которого украшен восьмигранными и квадратными кессонами, напоминающими римские. Широким проемом в одной из стен Этот большой зал открыт наружу. Фасад оформлен в виде фронтона над аркой свода, причем основание фронтона лежит ниже замковой части свода. Этот прием, характерный для иберийских архитектурных традиций, прослеживается и в архитектуре феодальной Грузии.

Среди помещений Уплис-цихе интересен зал с пилястрами, в котором сохранились следы декоративной росписи, а в одном из углов — рельефная маска. В другом большом помещении, обычно называемом «залом царицы Тамары», потолок имитирует деревянные конструкции народного жилища «дарбази».

Стойкость и живучесть местных традиций архитектуры при сравнительно ограниченном распространении греко-римских форм — особенность архитектуры Иберии этого времени.

Более глубоко и последовательно процесс эллинизации культуры и искусства проходил в Армении.

Города Армении, особенно расположенные в юго-западных областях, находились в тесных сношениях с эллинистическими городами Сирии и Малой Азии и во многом походили на них своим архитектурным обликом. Таким был, например,

Тигранакерт, одна из столиц знаменитого армянского царя Тиграна II (95 - 55 гг. до н.э.), где были городские стены с башнями, акрополь, загородный дворец театр, построенный по эллинистическим образцам. Характерно, что и само население ряда крупных городов государства Тиграна было смешанным, так как царь, завоеывая города Малой Азии, Сирии и Месопотамии, переселял их жителей — греков, иудеев и других — вглубь своей страны, в города Армении.

Многочисленные, известные по письменным источникам города Армении античного периода почти не подвергались археологическому изучению. Поэтому для наших представлений о культуре и искусстве Армении этого времени особенно важное значение имеют исследуемые в последние годы советскими археологами памятники крепости Гарни, построенной в первых веках до нашей эры и на протяжении ряда столетий бывшей летней резиденцией армянских царей.

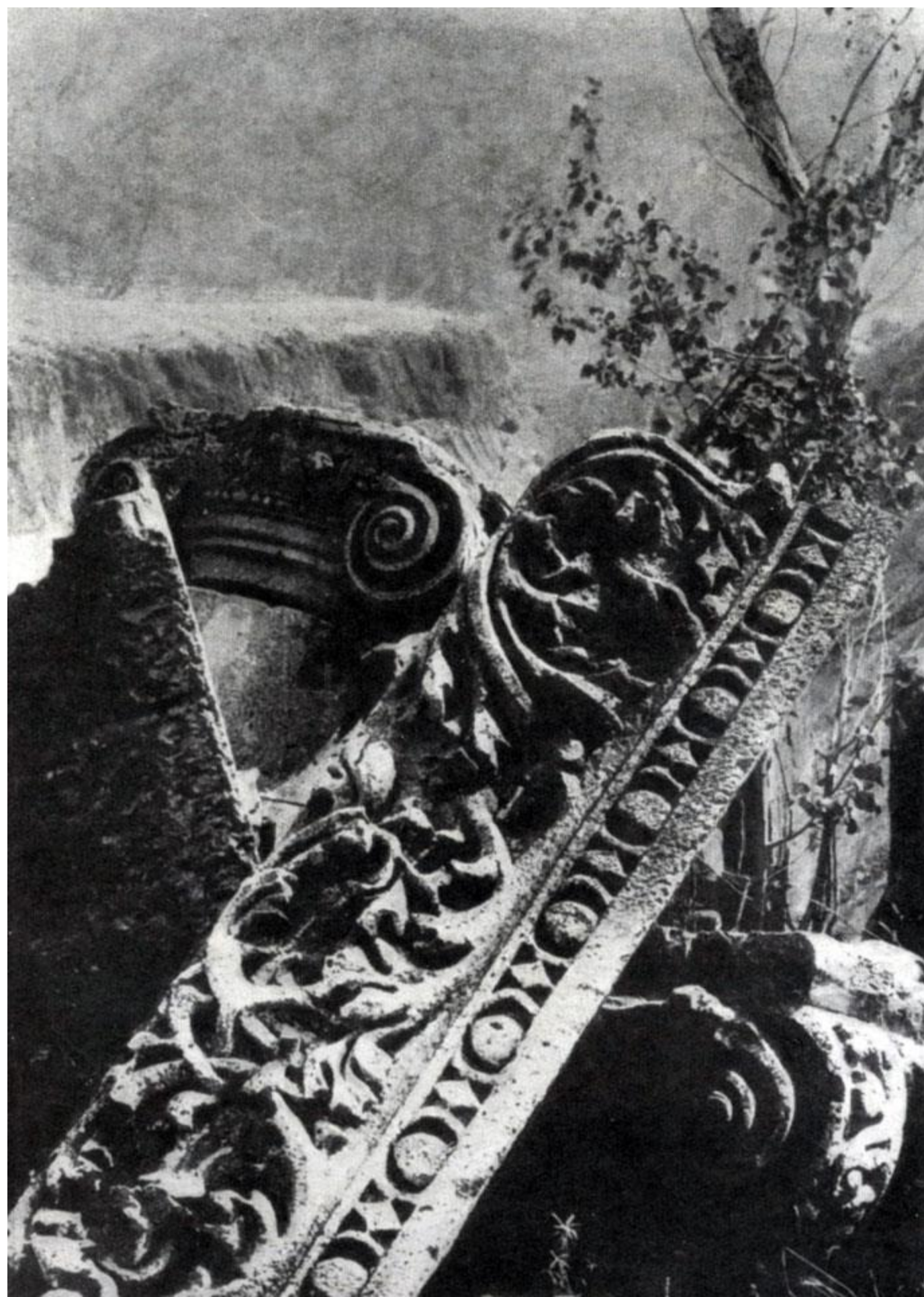
Расположенная на скале, возвышающейся над ущельем реки Азат, в 27 км к востоку от Еревана, Гарнийская крепость была отделена от примыкавшего к ней с севера обширного поселения стеной с башнями, сложенной насухо из двух рядов громадных, прекрасно отесанных базальтовых блоков, скрепленных железными скобами со свинцовой заливкой. Единственный вход в крепость с северной стороны был защищен массивными башнями прямоугольной формы. Своими значительными размерами, продуманностью фортификационно-планировочной системы, прочностью кладки эта стена делала Гарни, по словам римского историка Тацита, «неприступной крепостью».

Выдающимся архитектурным памятником Армении является знаменитый Гарнийский храм, построенный во второй половине 1 в. н.э. Сооруженный по эллинистическо-римским образцам, храм в Гарни близок по своим формам к некоторым памятникам Рима и римских провинций Малой Азии и Сирии.



Гемма из Иберии.

Храм, построенный из местного серого базальта, представлял собой периптер ионического ордера (6х8 колонн), поставленный на высокий подиум длиной 18 и шириной 13 м. На главном фасаде храма подиум имеет лестницу, по сторонам которой на выступах цоколя помещены рельефные изображения коленопреклоненных атлантов. Внутреннее помещение состояло из небольшого пронаоса и целлы. Храм был разрушен землетрясением, но все его части сохранились и позволяют полностью представить его былой облик и его гармоничные, изящные и стройные пропорции. Ионические колонны храма в Гарни, высокие и тонкие, имеют красивые, прекрасно выполненные капители. Антаблемент, плафоны портиков, а также и дверные наличники богато украшены искусно выполненным и разнообразным резным орнаментом. Среди орнаментальных деталей Гарнийского храма наряду с традиционными античными мотивами аканфа, пальметок и львиных масок, высеченными в довольно высоком рельефе, встречаются характерные для древнеармянской архитектуры изображения гранатового яблока и винограда. Стиль и характер орнаментальных мотивов дают основание думать, что в сооружении храма в Гарни участвовали местные мастера.



*329. Храм в Гарни (Армянская ССР). Архитектурные фрагменты.
1 в. н. э.*

Храм в Гарни замечательно связан с окружающим горным пейзажем, господствуя над глубоким ущельем реки Азат. Художественное совершенство храма в Гарни свидетельствует о высоком уровне искусства Армении античного времени.

Об этом говорят и новые открытия в Гарни. В 1953 г. рядом с гарнийским храмом были обнаружены развалины, по всей вероятности, дворцовых помещений. В одном из этих помещений сохранился мозаичный пол (размером 2,90 X 2,90 м), выложенный из цветных камней на известковом растворе. В центре мозаики в изящной орнаментальной рамке помещены погрудные изображения божеств — Океана и Моря - в виде мужской и женской фигур. Вокруг этих фигур широким фризом располагаются изображения морских кентавров с сидящими на них nereидами, а также сцены из жизни рыбаков: рыбак, сидящий на камне и удящий рыбу, рыбак, тянущий сеть. Общий светлозеленый тон мозаики напоминает цвет морской воды, а богатство и тонкость цветовых переходов достигаются разнообразным набором цветных камней (использованы камни 15 оттенков). На мозаике сохранились греческие надписи, сообщающие имена изображенных божеств, названия различных атрибутов и т. д.

Гарнийская мозаика, имеющая аналогии в позднеантичных мозаиках Сирии и Малой Азии, также свидетельствует о тесных связях культуры и искусства Древней Армении с передовыми центрами мировой культуры.

Наряду с архитектурой и монументальной живописью (мозаикой) важное значение в Закавказье в античное время имела скульптура.

Судя по свидетельствам древних авторов, как греческих так и местных, в храмах стояли изображения богов. В Иберии стояли статуи древних местных божеств Армаза, Гаца, Гаима. В одной из раннесредневековых грузинских рукописей

приведено описание статуи Армаза, стоявшей, повидимому, на территории Армазис-цихе: «Вот стоял человек из меди, он был одет в золотой панцырь, золотой шлем и наплечники; ониксы и бериллы украшали его; в руке он держал меч отточенный, который блистал и вращался в руке, как бы предвещая, что если кто прикоснется, то голова его будет обречена на смерть» (*Шатберское житие св. Нины. См. Е. С. Такаишвили, Описание рукописей, II, стр. 752.*). Подобного рода сведения имеются и о статуях армянских богов — о золотой статуе Анаит, увезенной Антонием, о статуе одного из богов, сделанной из слоновой кости, горного хрусталя и серебра. Приемы инкрустации в скульптуре указывают на живучесть традиций искусства Урарту.

В 1 в. до н.э. во время завоевательных походов Тиграна II и Артавазда II в Малую Азию и Сирию местные изображения богов в Армении были заменены статуями, взятыми из покоренных эллинистических городов. Эти скульптурные произведения, среди которых, вероятно, были работы греческих ваятелей, оказали существенное влияние на развитие скульптуры Армении этого времени. Голова бронзовой статуи из Британского музея, которую считают изображением богини Анаит, терракотовые головки из Вагаршапата, фрагменты статуэток из Гарни и других мест, бронзовая статуэтка юноши, играющего на флейте, найденная в Мцхете, убедительно свидетельствуют о прочности этого влияния. Вместе с тем в таком замечательном художественном произведении, как голова Анаит, нельзя не видеть и оригинальных черт трактовки художественного образа — повышенной экспрессивности и своеобразной чувственности, так не свойственной образу греческой Артемиды, с которой была отождествлена Анаит.

Сохранившиеся, правда, весьма немногочисленные, памятники скульптуры, показывают, что наряду с эллинизирующим направлением в скульптуре Закавказья существовало и другое направление, более прочно связанное с древними местными традициями. Среди этих памятников следует отметить сильно поврежденную каменную голову из

Двина (Армения) 1 - 2 вв. н.э. с головным убором в виде тиары, возможно, представляющую портрет армянского царя. Строгая фронтальность и плоскостность резко отличают эту голову от произведений эллинизирующего круга. Наличие отверстий на месте глаз свидетельствует о применении и здесь инкрустации.

Возможно, что с этим художественным направлением следует связывать и «Хипислинскую статую», найденную на территории древней Албании, и некоторые другие памятники. Большое распространение в Закавказье этого периода имели торевтика и ювелирное дело, связанные с многовековой местной традицией. Произведения этого рода, относящиеся к 1 - 2 вв. н.э., найдены в погребениях иберийских питиахшей (правителей областей) в районе Мцхеты (Армазис-хеви). Среди этих вещей есть предметы, прямо копирующие или перерабатывающие греко-римские образцы. Серебряные блюда с горельефными скульптурными изображениями богини плодородия и римского императора (Адриана?), многочисленные бронзовые сосуды греко-римских форм со скульптурными рельефами на ручках, серебряное блюдо с изображением nereиды, происходящее с территории Древней Албании, серебряная чаша с театральными сценами и надписью армянского царя Пакора и ряд других предметов ярко характеризуют эллинизирующее направление. Усвоение греко-римских форм здесь настолько сильно, что подчас нет возможности отличить местные произведения от привозных вещей.



328 б. Серебряная чаша с изображением коня. Из погребения питиахша (правителя) Берсума в Армазис-хеви. Середина 3 в. н. э. Тбилиси. Музей Грузии.

С другой стороны, распространены памятники с характерными чертами местных традиций. Таковы, например, чаши из Бори и Армази с изображением коня перед алтарем, связываемые с культом коня как земного воплощения божества солнца и света Митры. Еще ярче местное своеобразие проявляется в рельефных изображениях

фантастических существ на массивных серебряных ножках погребального ложа или кресла из саркофага, открытого на территории Армазис-цихе. Смелая лепка крупных форм, орнаментальная трактовка отдельных частей тела, отсутствие мотивов греко-римской орнаментики отличают эти и им подобные произведения из Бори и Армазис-хеви от памятников эллинизирующего направления.

С местными традициями связано и широкое применение в изделиях из драгоценных металлов вставок из стекла и камней. Таковы золотые перегородчатые пластинки пояса с инкрустацией из цветных камней, найденные в саркофаге Армазис-цихе, таковы многие вещи из погребений Армазис-хеви, а также ряд предметов из погребений местной знати в западной Грузии — Клдеети и Уреки.

Выдающимся памятником искусства является золотая голова оленя из погребения близ Тагелони (западная Грузия). Мастер, исполнивший это произведение, с большой наблюдательностью передал живое движение вытянутой вперед головы оленя, правдиво, с помощью искусной чеканки изобразил шерсть, применил стеклянную инкрустацию для глаз и вставки на лбу. Памятником блестящего ювелирного мастерства является и золотое ожерелье из Армазис-хеви 2 в. н.э., представляющее собой цепочку, на которой подвешена плоская золотая круглая коробочка с тонко вырезанной из аметиста головой барана на крышке и с висящим под ней изящным флакончиком со вставками из цветных камней. Высоким художественным качеством отмечены геммы с реалистическими портретными изображениями представителей иберийской и лазской знати, а также монеты с портретами царей (Тиграна II, Артавазда II), изображениями богов и священных животных.

Античный период сыграл значительную роль в развитии искусства народов Закавказья. Важнейшие достижения этой эпохи широко были использованы в следующую, феодальную эпоху, начало которой в Закавказье примерно совпадает с распространением там христианства.

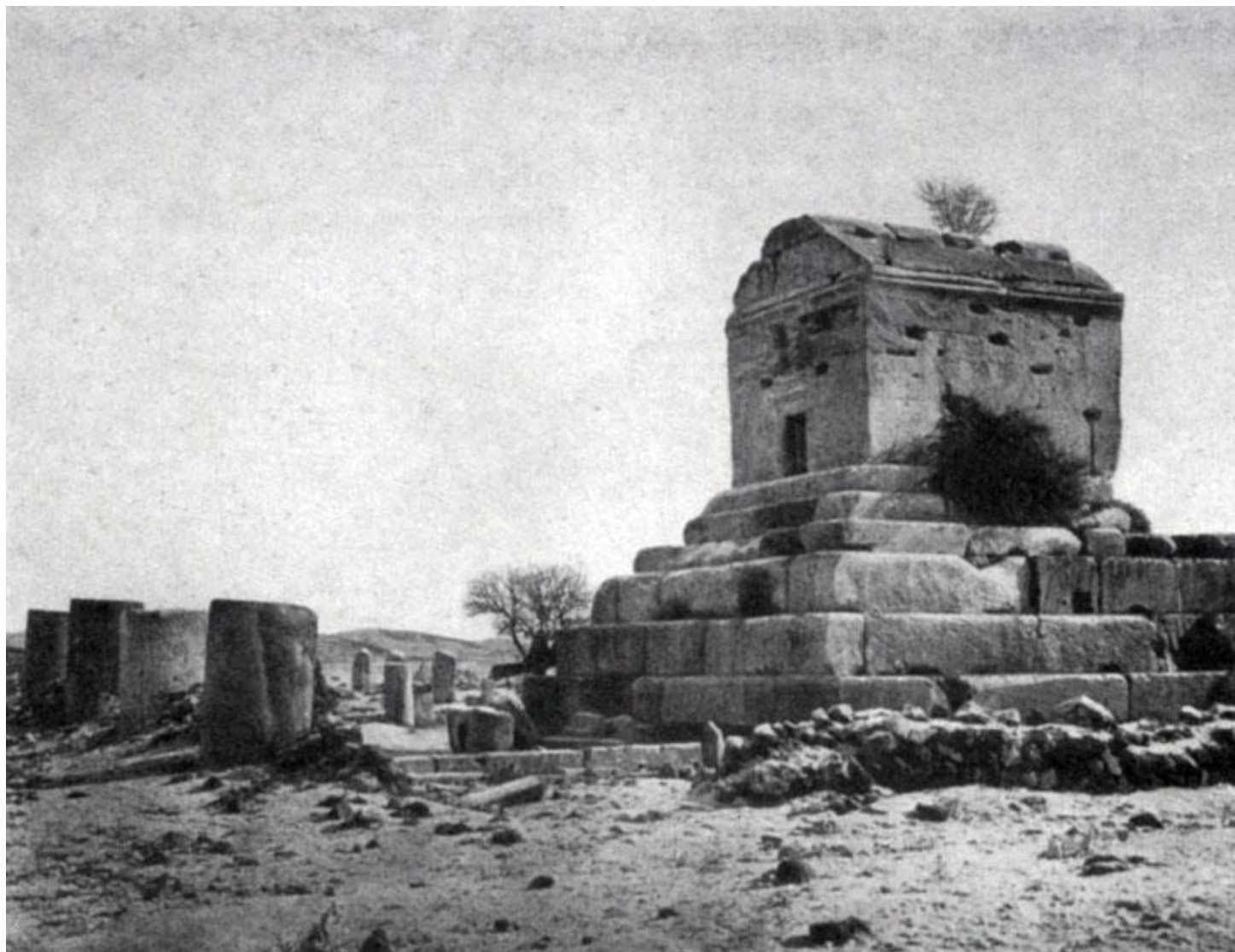
Искусство Древнего Ирана (И.Лосева, М.Дьяконов)

(с середины I тысячелетия до н.э.)

Древнеперсидское рабовладельческое государство, возглавленное правителями династии Ахеменидов, сыграло крупную роль в истории Древнего Востока. В результате успешных завоеваний подчинив своей власти много народов и племен, оно превратилось в крупнейшую древневосточную деспотию. Своего наивысшего могущества Ахеменидская империя достигла в 5 в. до н.э., когда в ее состав кроме Мидии, Армении, Ассирии, Вавилонии и Сирии были включены вся Малая Азия, Египет, а также Средняя Азия и таким образом границы ее распространились до пределов Индии. Подвластные Ахеменидам народы и государства находились на разном уровне экономического и культурного развития, в ряде случаев сохраняя известную самостоятельность. Ахемениды использовали многие достижения народов завоеванных ими стран Передней Азии. Это сказалось как в области хозяйства, так и в религии, искусстве и письменности. В частности, из Двуречья была заимствована система клинописи, из Урарту через Мидию — многие черты зодчества. Большую роль в создании культуры ахеменидского Ирана сыграли также народы Средней Азии — бактрийцы, хорезмийцы, согдийцы и саки.

Искусство Ахеменидов, как и в Ассирии призванное прославлять земного владыку, носило придворный характер, что особенно сильно было выражено в зодчестве.

Дворцовая архитектура, грандиозная и величественная, блестящая красочной декорацией из изразцовых плит и позолотой деталей, богато украшенная скульптурой, прославляла мощь и величие империи. По сравнению с зодчеством других стран Передней Азии отличительной конструктивной особенностью древнеперсидской архитектуры было широкое применение камня в строительстве и употребление отдельно стоящей колонны.



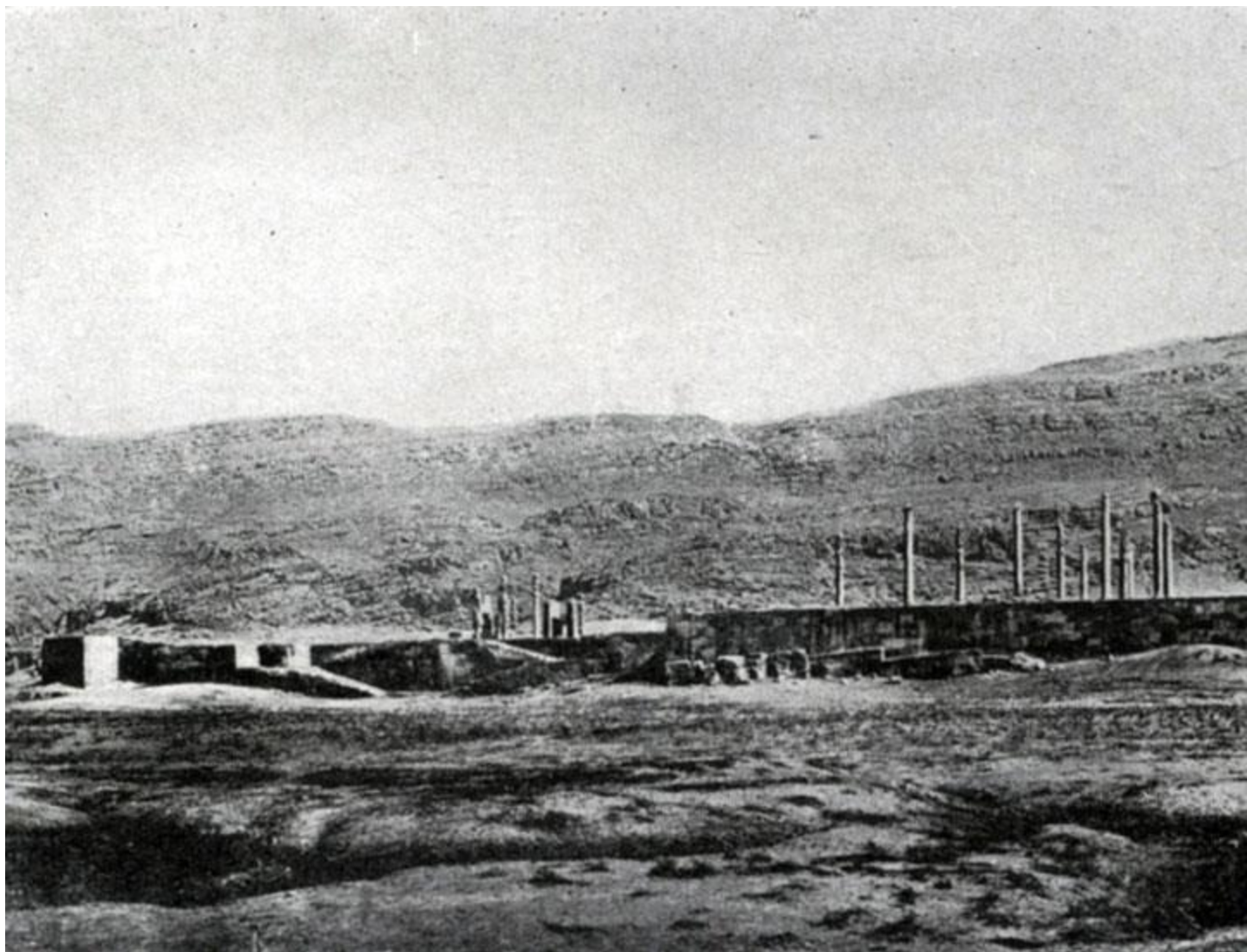
330 а. Гробница Кира в Пасаргадах. Около 530 г. до н. э.



330 6. Гробница в Накш-и-Рустеме. 5 в. до н. э.

Наиболее древние памятники в Пасаргадах (древнейшей столице Кира) и в Накш-и-Рустеме являются редкими для Персии произведениями культовой архитектуры. Гробница Кира (около 530 г. до н.э.) в Пасаргадах стояла в глубине двора, окруженного деревянной колоннадой. Сложенное из больших каменных блоков прямоугольное сооружение (3,16 X 2,18 м) возвышается на пьедестале из 6 ступеней. Гробница имеет двускатное покрытие и снабжена низкой дверью на фасаде. Здание чрезвычайно компактно и монументально. Последовательное уменьшение высоты камней в кладке создает впечатление большого перспективного сокращения, и поэтому все сооружение кажется значительно более

грандиозным, чем оно есть на самом деле. В Пасаргадских постройках применена кладка из двухцветного камня, что роднит их с урартской архитектурой. Царским погребением, вероятно, является также кубообразная каменная башня (Пасаргады, Накш-и-Рустем), имеющая крышу с небольшими скатами в четыре стороны и в стенах декоративные оконные проемы (что напоминает разделку стен урартских скальных камер в Ване). Для 5 в. до н.э. характерны скальные гробницы в Накш-и-Рустеме. Вырубленные на высоте 20 л, они снаружи имеют вид углубления в форме креста, украшенного в верхней части рельефными изображениями и в центре — фасадом в виде портика. Дверь между двумя парами колонн ведет внутрь склепа. Над портиком помещен карниз (напоминающий египетский), украшенный фризом со львами. Выше фриза находится рельеф, изображающий царя на пьедестале, стоящего в молитвенной позе перед жертвенником. Композиция расположена на своеобразном троне, который поддерживают человеческие фигуры, символизирующие области, подчиненные Персидскому государству. Вся трактовка фасада гробницы чрезвычайно лаконична.



331 а. Дворец в Персеполе. Общий вид.

Лучшими произведениями древнеперсидского зодчества являются дворцы в Персеполе и Сузах — столицах Ахеменидского государства времени его расцвета. В Персеполе, в крепости города, сооруженной на гигантской платформе, размещались приемные залы, сокровищницы и другие дворцовые постройки, воздвигнутые в 6 - 4 вв. до н.э. . Двойная лестница и пандус вели к грандиозным входам — настоящим пропилеям, представляющим собой квадратное здание с перекрытием, поддерживаемым 4 колоннами семнадцатиметровой высоты. Со стороны лестницы, как бы охраняя пропилеи, стояли два громадных крылатых быка, а со

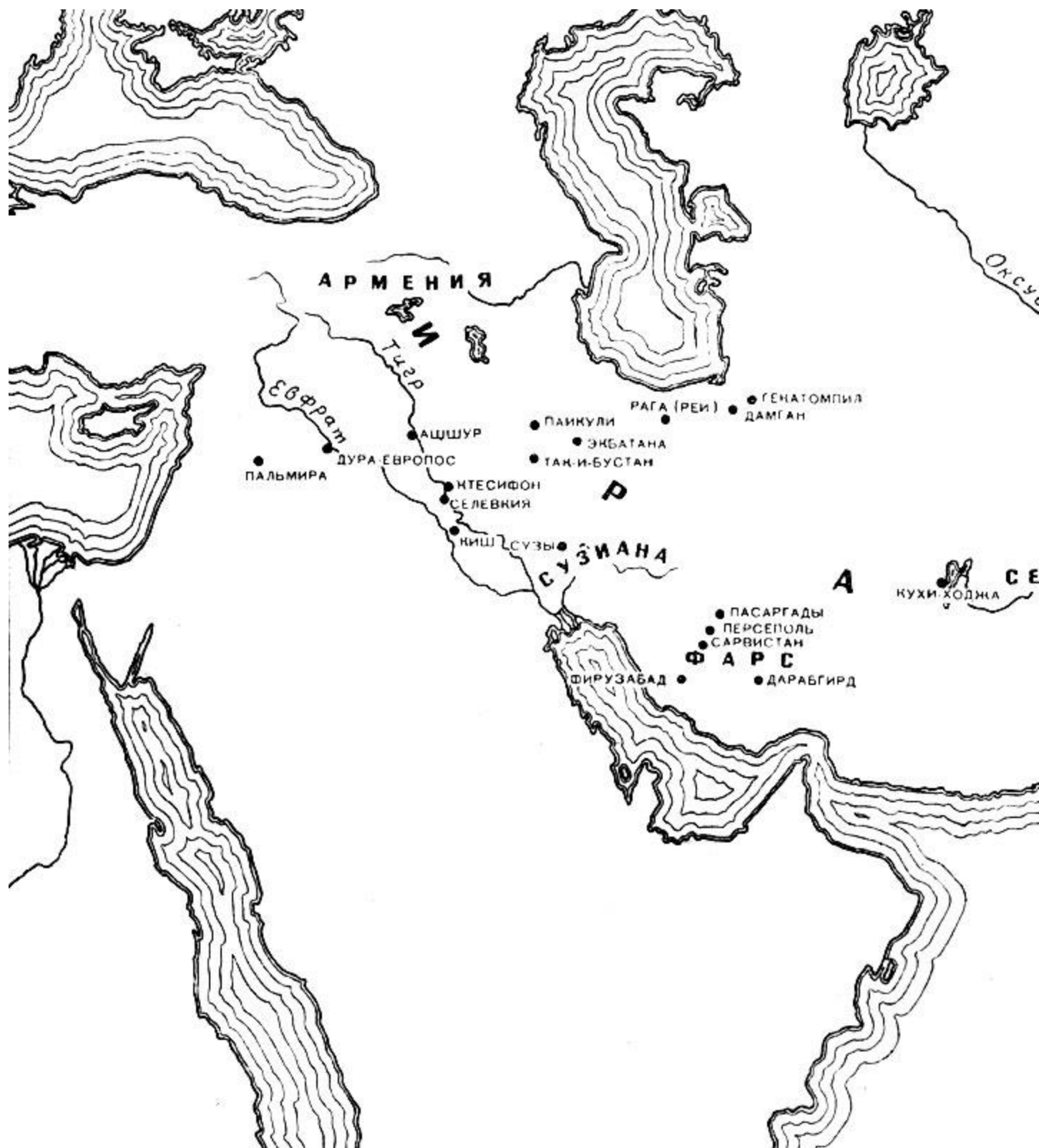
стороны входа во двор — крылатые быки с человеческой головой, напоминающие ассирийские «шеду». Обширный двор, возможно озелененный, отделял пропилеи от ападаны, то есть царского приемного зала. Лестница, пропилеи и ападана Персеполя были сооружены при Ксерксе в первой половине 5 в. до н.э.



331 б. Культовая башня в Накши-Рустеме. 6 в. до н. э.

Ападана — самое блестящее создание персидской архитектуры, господствующее над всем дворцовым комплексом. В Персеполе это грандиозное сооружение занимало свыше 10000 кв. м и было построено на особой платформе. Квадратный в плане, огромной величины зал (62,5

Х 62,5 м) был окружен с трех сторон портиками с двумя рядами колонн (по 6 колонн в ряд). К портикам с северной и восточной стороны примыкали парадные лестницы, богато украшенные рельефными изображениями. Плоские перекрытия поддерживало 36 колонн, очень стройных и высоких (18,6 м), но широко расставленных, что создавало большое, свободное и хорошо освещенное внутреннее пространство зала. В центральном проходе помещался царский трон, хорошо обозреваемый издалека. Персидская ападана резко отличается от гипостильного зала Египта, где тесно расположенные колонны должны были создать «таинственный» полумрак. Такое различие архитектурного решения зависело, несомненно, от диаметрально противоположного назначения этих сооружений: светского — в древнеперсидском и культового — в египетском зодчестве. Перед архитектором, соорудившим ахеменидский дворец, стояла задача создать большое пространство для торжественных церемоний. Еще более величественной была апа-дана в Сузах, воздвигнутая в 4 в. до н.э. Ее площадь занимала около 10400 кв. м, перекрытия поддерживало 36 колонн высотой в 20 м при диаметре около 1,6 м. Последние открытия в области урартской археологии (раскопки цитадели г. Ирпуни на холме Арин-берд в Армянской ССР) выявили замечательный памятник урартского зодчества — тридцатиколонный зал, являющийся прямым прототипом ахеменидских ападан. Таким образом, все более ощутимыми становятся реальные взаимосвязи древней Персии и Урарту.



Древний Иран.

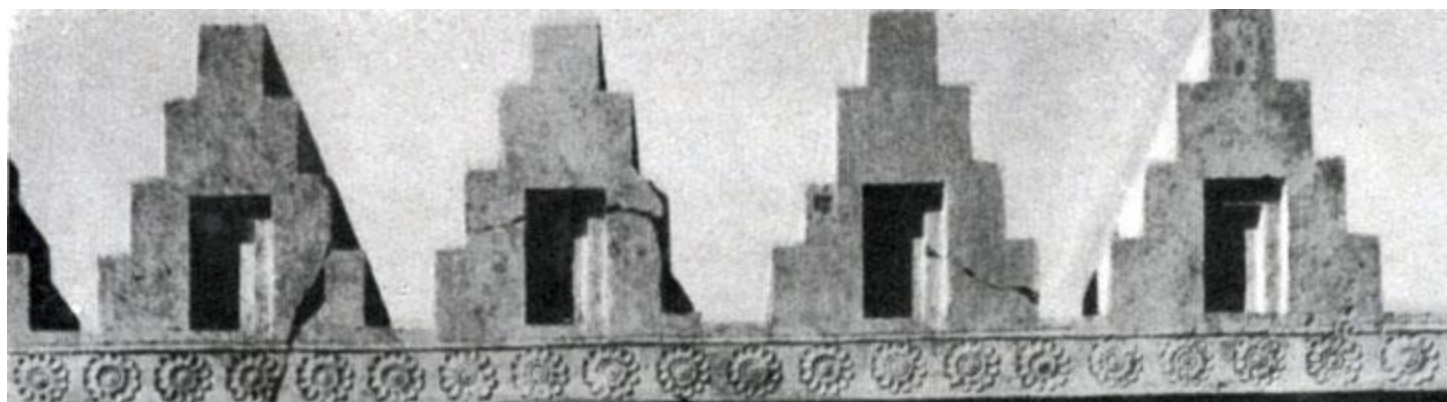
Великолепие убранства ападаны в Персеполе и в Сузах во многом зависело от колонн, форма которых является образцом оригинального творчества персидских зодчих. Высокая и стройная колонна состоит из базы в виде четырехугольного куба или колоколообразной формы, очень высокого каннелированного ствола и капители. Последняя выполнена в виде двух протом — каменных быков с позолоченными рогами и ушами — и соединяется со стволом прямоугольной связующей частью, заканчивающейся двойными волютами. Между протомами помещены мощные балки-перекладины, поддерживающие потолок. Несмотря на декоративный характер и конструктивную неоправданность и массивность капителей, они не нарушают общего впечатления стройности и легкости колоннады. Расстояние между колоннами чрезвычайно велико, оно равняется 8,4 м. Ни древнеегипетские, ни урартские, ни греческие зодчие не проявляли такой конструктивной смелости.



*332. Капитель с головами быков из Суз-Мрамор. Высота 5,80 м.
Начало 4 в. до н. э. Париж. Лувр.*

Замечательным произведением древнеперсидского зодчества является «стоколон-ный зал» в Персеполе, построенный в 5 в. до н.э. Его размеры и высота несколько меньше ападаны. Портик на фасаде «стоколонного зала» был фланкирован статуями быков, имел два ряда колонн по 8 колонн в каждом. В огромном квадратном зале перекрытие поддерживало 100 колонн, расположенных по 10 в ряд. Стены зала имели по 2 двери с каждой стороны, обрамленные каменными косяками, и 11 ниш с каждой стороны.

Древнеперсидские архитектурные ансамбли нельзя представить без учета огромной роли, которую играла в них скульптура. Стены дворцов и лестниц были богато украшены рельефами; композиций было очень много, и они повторялись до бесконечности, подобно ковровому узору. Но в отличие от Ассирии, где художники воспроизводили главным образом сцены военных походов и сражений, в Персии преобладали изображения шествия несметного количества данников, несущих персидскому деспоту от покоренных народов знаки своей покорности и преданности.



334. Данники. Рельеф из Персеполя. 5 в. до н. э.

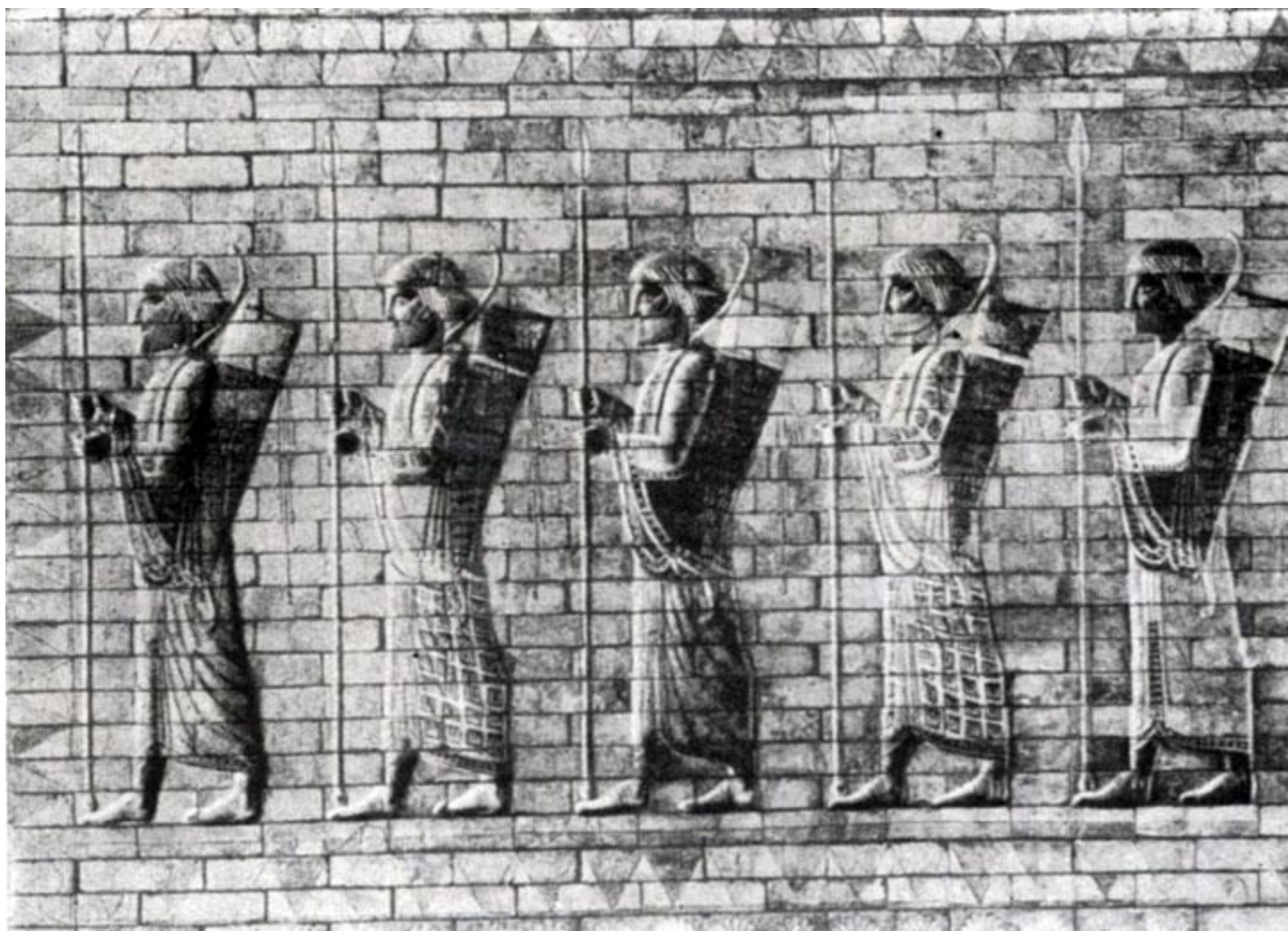
По сравнению с ассирийскими эти изображения выполнены более сухо, но в них много своеобразия. Фигуры обычно расположены по плинту и кажутся как бы идущими по полу зала. Еще в большей мере это впечатление создают фигуры данников, помещенные на стенах дворцовых лестниц, где они кажутся поднимающимися по ступеням, настолько скульпторами удачно схвачено и передано движение. На рельефах с большими подробностями воспроизведены этнические типы и костюмы. Однако художник не заботился об индивидуализации своих персонажей. В ансамбле дворца рельефы воспринимаются как узор, покрывающий поверхность стен и несколько утомляющий глаз своим повторным ритмом. Основное внимание художников сосредоточено на царской персоне, прославление и возвеличение которой являлось их главной задачей. Сцены царских аудиенций, изображение лучников царской гвардии, религиозные сцены, в которых главным действующим лицом является царь, занимают главное место в рельефных композициях ахеменидских дворцов. Популярная в искусстве Передней Азии тема борьбы героя с хищными зверями нашла претворение в мотиве схватки царя с дикими, иногда фантастическими животными. По характеру исполнения в некоторых рельефах можно различить руку иноземных художников, в том числе и греческих.



333. Царь, борющийся со зверем. Рельеф из Персеполя. Конец 6 — начало 5 в. до н. э.

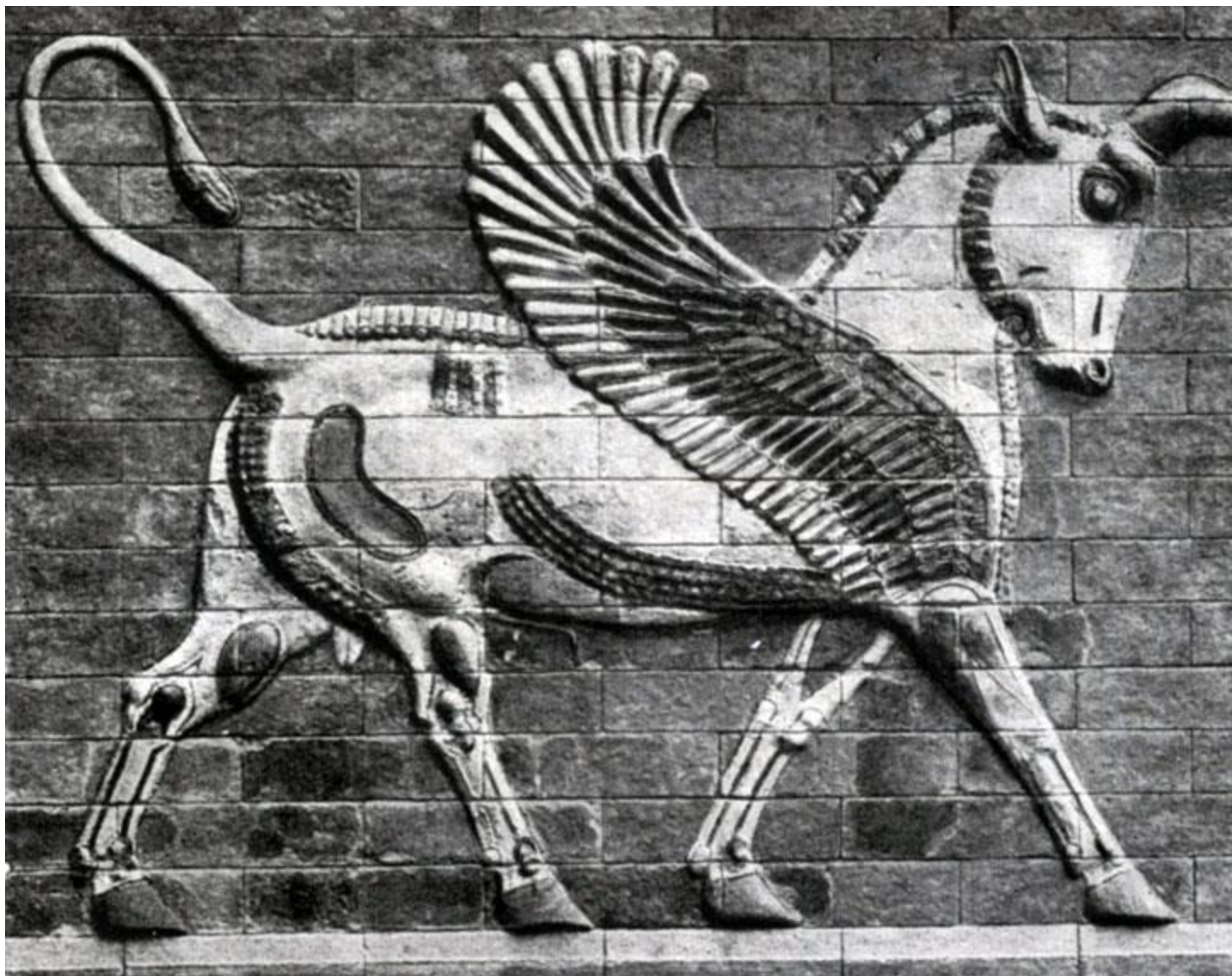
В персепольских дворцах красочные эффекты достигались сочетанием различных темных пород камня и ярких золотых деталей (позолота на рогах быков в капителях, инкрустация листьями золота).

В Сузах дворцовый ансамбль был более красочен благодаря применению раскрашенного штукатурки и особенно ярких цветных изразцов, искусство изготовления которых было известно еще в Вавилоне, но в Древней Персии было доведено до подлинного совершенства.



*335 а. Воины («Бессмертные»). Изразцовый фриз из Суз. 5 в. до
н. э.*

Ахеменидское искусство прославилось своими бесчисленными глазурованными панно с рельефными многоцветными изображениями. Самым известным является фриз из дворца в Сузах с фигурами «бессмертных» царской гвардии в одеждах, роскошно украшенных ярким узором. Эти воины, украшающие стены дворцовых залов, должны были по представлению древних персов охранять царя в случае измены живой охраны. Стилистически изображения выполнены так же, как и на рельефах из камня. И здесь внимание художника сосредоточено главным образом на одежде, разнообразная трактовка которой создает великолепный декоративный эффект. Отсутствие интереса к человеческой личности очень характерно для придворного искусства Ахеменидов, развивавшегося в государстве, где была жестоко порабощена и обезличена основная масса подневольного населения.



335 6. Фантастический зверь. Изразцовый рельеф из Суз. Высота 1,40 м. Париж. Лувр.

Другими распространенными сюжетами глазурованных рельефов были изображения львов и фантастических животных. Вереницы их занимают также почетное место в украшении стен дворцов. Фриз с изображением шествующих зверей помещены между полосами розеток и пальметок. Однако мускулатура, передача которой в ассирийской скульптуре была предметом исканий художника, в ахеменидских рельефах трактована совершенно условно; некоторые части тела животных переданы даже другим

цветом, чем вся фигура. Основными цветами глазури являются белый, черный, голубой, зеленый, желтый и темнолиловый. Чистый красный цвет, так же как в ассирийских и вавилонских глазурованных кирпичах, не употреблялся.



336. Ахеменидский ритон. Серебро. Лондон. Британский музей.



337. Ручка вазы в виде крылатого козерога. Серебро с инкрустацией. Около 4 в. до н. э. Париж. Лувр.

В произведениях древнеперсидского прикладного искусства, при создании которых художник был менее связан в своем творчестве официальными требованиями, чувствуется большая свобода и наблюдательность. Своеобразной пластичностью отличаются полуфигуры крылатых животных на серебряных ритонах, трактованные в несколько тяжеловатых и обобщенных формах. С реалистическим мастерством и подлинным изяществом выполнена небольшая фигурка крылатого козерога, служащая ручкой серебряной вазы, предположительно относимой к изделиям ахеменидских мастеров. Глиптика этого времени представлена печатами и цилиндрами. Изображения на них передают сцены царского триумфа, царских охот или покорения злых гениев. Прекрасным образцом может служить цилиндр царя Артаксеркса в коллекции Музея изобразительных искусств имени Пушкина с фигурой царя, ведущего на веревке связанных пленников, и надписью «Я Артаксеркс великий царь».

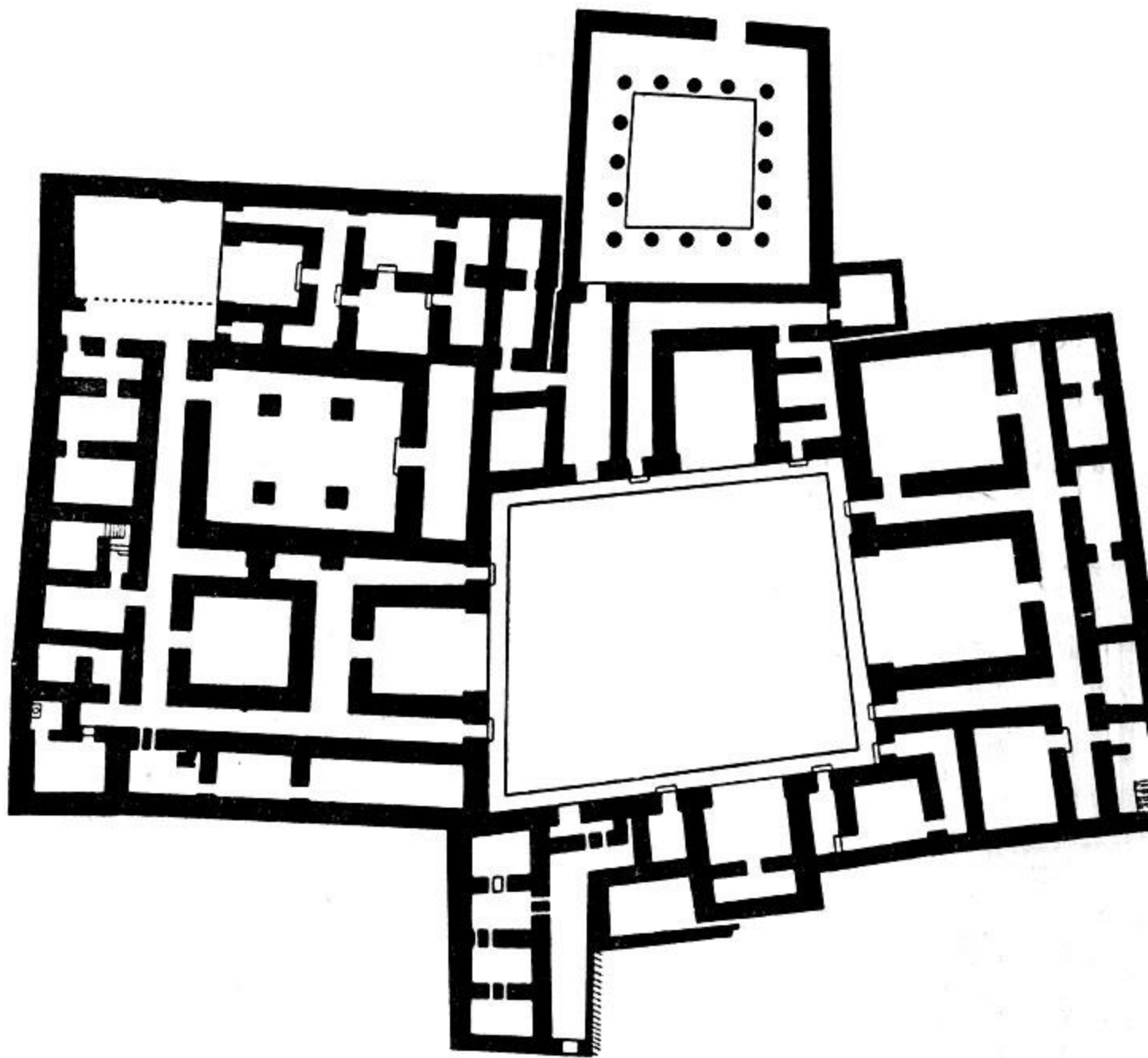
Ахеменидское придворное искусство, несмотря на его известный эклектизм, является интересной страницей в истории художественной культуры Древнего мира. В архитектуре ахеменидских дворцов разработка проблемы композиции внутреннего пространства явилась важным завоеванием архитектурной мысли. В изобразительном искусстве эпохи Ахеменидов сквозь каноны официального искусства пробивались отдельные черты жизненной наблюдательности, а в некоторых памятниках можно усмотреть благотворное воздействие образцов древнегреческого искусства (например, в правильных и ясных пропорциях изображений воинов в рельефных композициях Персеполя и Суз).

При Ахеменидах усилилось взаимодействие между искусством различных народов, входивших в состав

Древнеперсидского государства. Традиции изобразительного искусства и архитектуры времени Ахеменидов имели большое значение для дальнейшего развития искусства Персии и других стран Передней Азии.

Ахеменидская империя — последнее государство древневосточного типа — пала под натиском более развитого в социальном, экономическом и культурном отношении эллинского мира. После македонского завоевания в конце 4 в. до н.э. в Передней Азии возникли государства нового типа, обычно носящие в науке название эллинистических.

При распадении непрочной империи Александра огромная территория от сирийского побережья Средиземного моря до долины реки Инда вошла в состав Селевкидского государства со столицей в Вавилоне. В 3 в. до н.э. восточные области отпадают от Селевкидского государства и превращаются в самостоятельное Греко-бактрийское царство, занимавшее территорию современного Афганистана и южных областей Узбекистана и Таджикистана. Почти одновременно возникает Парфянское царство, первоначально владевшее областями к востоку и юго-востоку от Каспийского моря. Во 2 в. до н.э. в результате ожесточенной борьбы с Селевкидами полукочевые дахо-парфянские племена восточных областей Ирана и юго-западной Средней Азии овладевают всем Ираном и Месопотамией, положив начало существованию могущественной Парфянской державы, просуществовавшей до 224 г. н.э. К востоку от Парфии во 2 в. до н.э. создается тоже могущественное Кушанское царство, возникшее в результате нашествия кочевых племен, овладевших значительной частью территории Средней Азии, Греко-бактрийского царства и государств Индии (см. следующие главы).

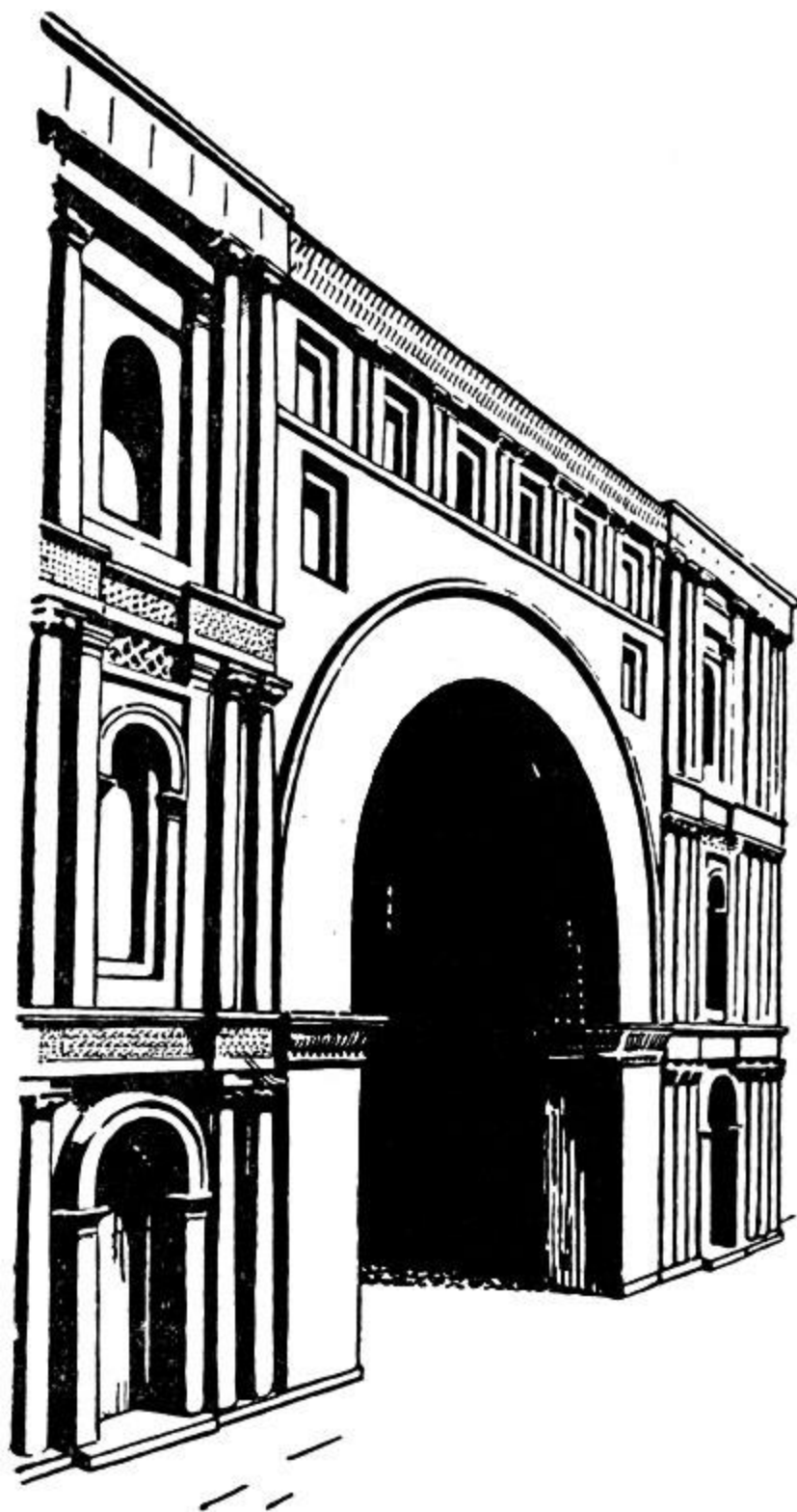


План дворца в Ашшуре.

Несмотря на сосуществование разных укладов в азиатских обществах того времени и значительное отставание ряда племен и народностей от общего хода исторического развития в целом, период с 3 в. до н.э. по 3 в. н.э. в истории народов Передней и Средней Азии является временем развития и

расцвета рабовладельческого общественного строя. Этот период можно разделить на два этапа. Характерной чертой развития рабовладельческого строя в Иране и Месопотамии в 3 - 1 вв. до н.э. являлся рост производительных сил, товарного производства, городов, городского ремесла и торговли. Города были полисного типа, самоуправляющиеся городские общины, возникшие независимо от Средиземноморья, но принявшие в известной степени греческие организационные формы, как наиболее совершенные для того времени. В сельском хозяйстве продолжал господствовать труд сельской общины, включавшей в свой состав и рабов. Для этого этапа характерны также складывающиеся межплеменные и международные связи. В области культуры и искусства намечается развитие в передовых полисах синкретических форм, выраставших на местной почве, но в значительной мере подвергшихся влиянию передовых для того времени идей и образов, созданных в восточном Средиземноморье. В остальных областях продолжают еще долгое время бытовать архаические формы культуры и искусства. Сохраняются переднеазиатские религии с преобладающими культами богини-матери и умирающего и воскресающего божества Природы.

Второй этап (1 в. до н.э. - 3 в. н.э.) тесно примыкает к первому и является его продолжением. В это время почти весь известный в те времена культурный мир был разделен между четырьмя могущественными империями: Римской, Парфянской, Кушанской и Хань-ской (см. карту). Хотя Парфянская держава существовала и на предшествующем этапе, однако в ее общественном строе происходят существенные изменения. Пала роль городов-полисов; усилилась централизация и деспотическая форма правления. В области культуры произошла своеобразная реакция на греческое влияние, ослабела роль греческого языка как языка международного общения. Зороастризм постепенно сложился в догматическую религию и стал господствующим в Парфянском царстве.



Дворец в Ашшуре. Реконструкция.

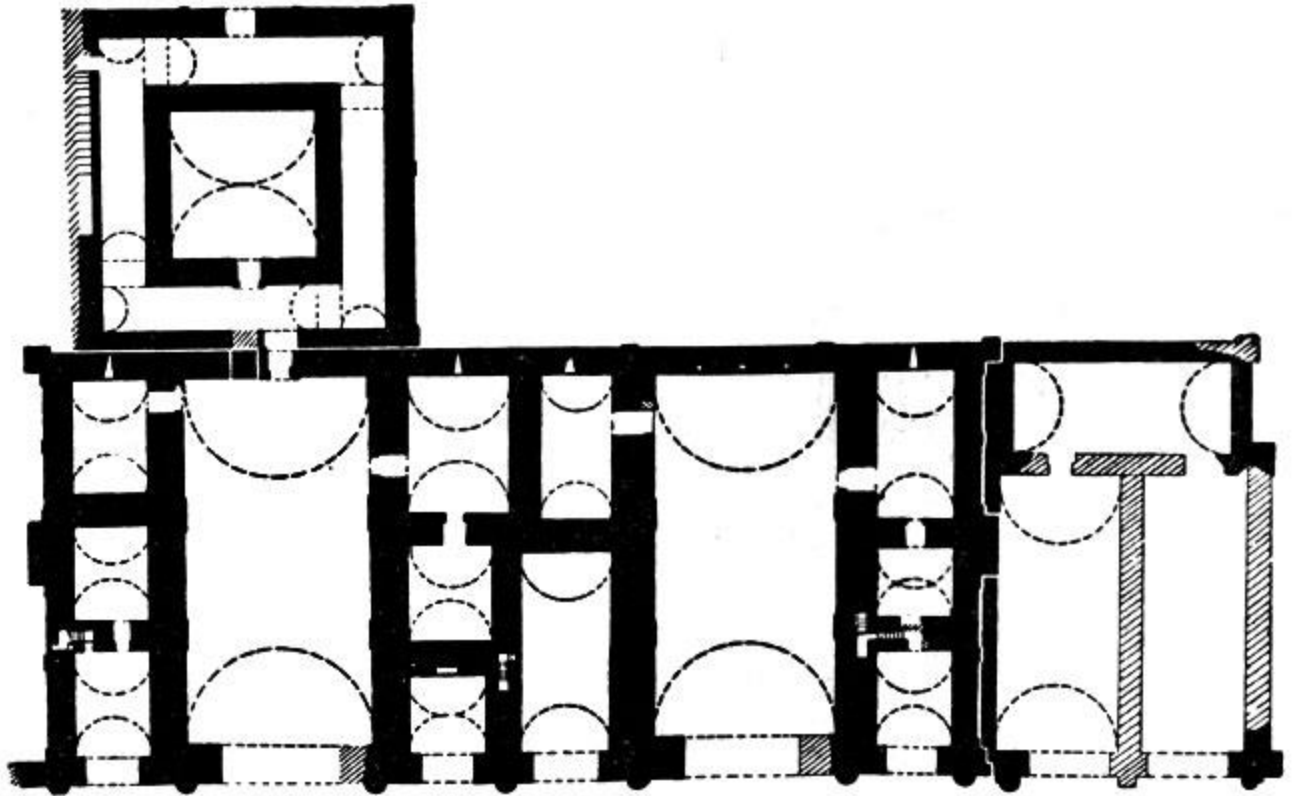
В искусстве народов Ирана и Месопотамии в 3 в. до н.э. - 3 в. н.э., особенно в ведущем его виде - архитектуре, мы не наблюдаем единства стиля в связи с тем, что отдельные народности и племена жила экономически обособленно, сохраняя в области культуры свои традиции и навыки. Греко-македонские завоеватели создали в Иране и Месопотамии много опорных пунктов своего владычества - городов и укреплений, — используя уже существовавшие до них поселения или строя новые. Из городов селевкидского времени заметную роль играла Селевкия на Тигре, Европос на Евфрате, Экбатана, Сузы, Раги, Гекатомпил. При парфтянах эти и многие другие города продолжали существовать, но, кроме того, появились и новые, как, например, Ктесифон, расположенный на левом берегу Тигра, напротив Селевкии. Этот город сложился из военного лагеря парфтян и являлся главной резиденцией парфтянских царей, в то время как значение экономического центра сохранила лежащая на другом берегу Селевкия. Селевкия на Тигре — это типичный эллинистический город с улицами, пересекающимися под прямым углом. Город Хатра в плане был круглым, так же как Ктесифон и расположенный в глубине Ирана Дарабгерд. Строительная техника парфянского времени в Иране и Месопотамии была разнообразна и зависела от ряда местных условий и строительных традиций. Существовало строительство из камня (Хатра), жженого кирпича (Ашшур) и сырца (весь восток царства). Характерными элементами парфянской архитектуры явились коробовый свод и арка. Коробовый бескружальный свод, выложенный наклонными отрезками, был по существу важнейшей, если не единственной, формой перекрытия в безлесных местностях Месопотамии и Ирана.

В 3 — 1 вв. до н.э. монументальная архитектура, во всяком случае в западных областях, находилась под сильным влиянием греческих, особенно малоазийских форм. В последующие столетия (1 в. до н.э. — 3 в. н.э.), несмотря на большое различие строительных приемов и художественных традиций в разных частях обширной Парфянской державы, в

архитектуре выработались некоторые общие принципы плана, композиции архитектурных масс и пространства.

Оригинальной особенностью парфянской архитектуры в Иране и Месопотамии было создание айвана — продолговатого сводчатого зала без передней стены, открывающегося во двор. Айван является основной парадной комнатой жилого дома. Во дворцах айваны достигали грандиозных размеров и служили парадными залами. Термин этот сохранился до сих пор в архитектурной и строительной практике Ирана и Средней Азии, но обозначает теперь открытую террасу — портик на столбах перед домом.

Наиболее характерным примером парфянской кирпичной архитектуры является дворцовый комплекс в Ашшуре (на верхнем Тигре), повидимому, относящийся к 1 в. н.э. Основные помещения дворца расположены вокруг прямоугольного двора, воспроизводя древнюю месопотамскую планировку. Но со всех четырех сторон во двор выходят большие айваны, вокруг которых группируются внутренние помещения. Чрезвычайно своеобразно обработаны фасады дворца, выходящие во двор. Доминирующим элементом каждого из четырех фасадов является большая арка, ведущая в айван. По обеим сторонам этой арки плоскости стен разбиты горизонтальными рядами на три яруса и украшены декоративными пилястрами и фальшивыми проемами. Орнаментальные детали были выполнены из штукатурки.



План дворца в Хатре.

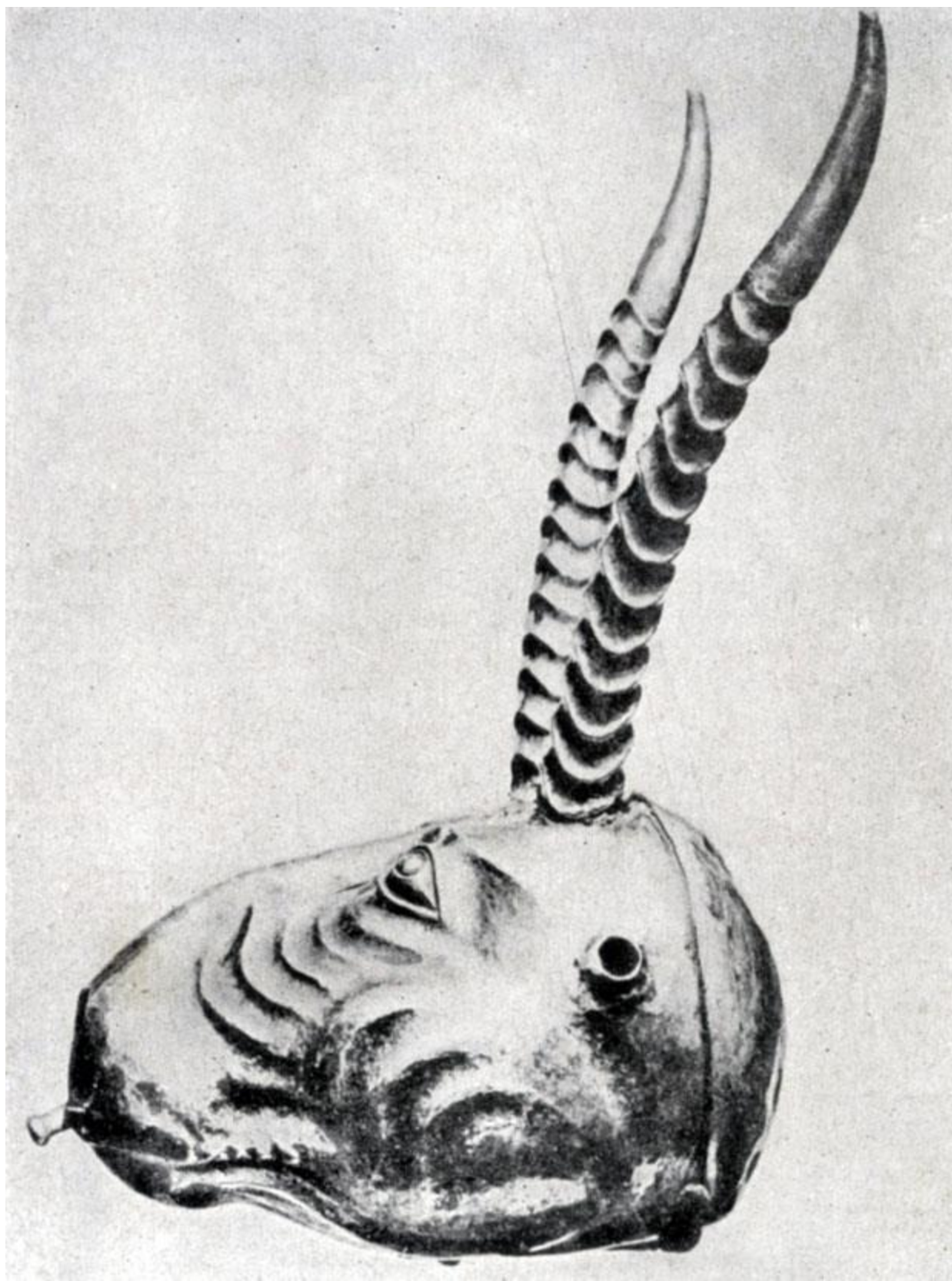
Иной план каменного дворца в Хатре, построенного, вероятно, в 1 в. до н.э. Основное здание состоит из двух расположенных параллельно айванов, окруженных вспомогательными помещениями. Принципиальных отличий в оформлении фасада в Хатре по сравнению с Ашшуром нет, хотя отдельные архитектурные детали ближе к восточно-средиземноморским образцам. Во внутреннем убранстве дворца видную роль играла декоративная скульптура, выполненная высоким рельефом. Боковые стены южного айвана были украшены декоративными маскаронами, изображавшими весьма условно трактованные человеческие лица. На архивольтах и сводах арок были также помещены скульптуры; некоторые изображали парфянских царей. Особенно интересно погрудное изображение молодой женщины в реалистической трактовке лица и фигуры ясно видны тенденции, близкие эллинистическому искусству.



339 а. Скульптурное изображение девушки из дворца в Хатре.

Высота 72 см. 1 в. до н. э. Берлин.

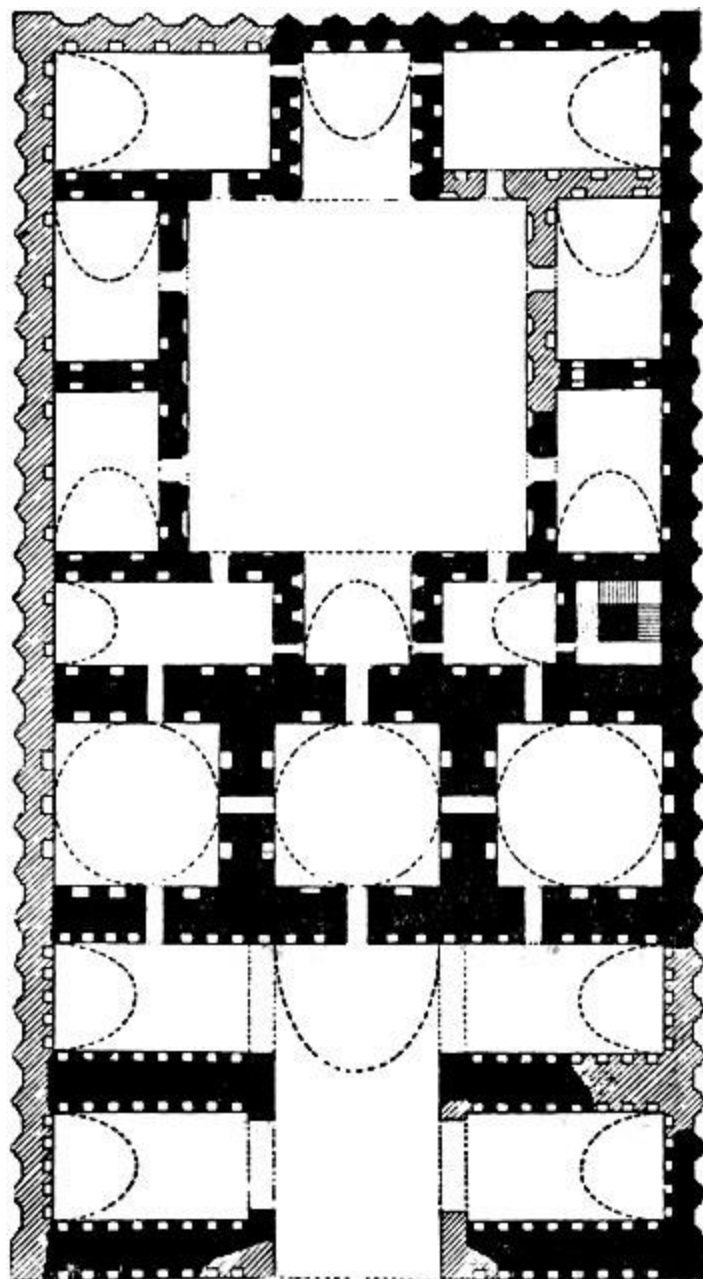
Монументальная скульптура селевкидского и парфянского времени пока известна нам совершенно недостаточно, но, повидимому, роль ее в искусстве Ирана и Месопотамии была весьма значительной. Есть сведения, что в раннепарфянское время воздвигались статуи в Сузах и других городах. На скалах, возвышавшихся неподалеку от магистральных путей, высекались рельефы в память важных событий, с целью возвеличения того или иного правителя. Мелкая пластика была, конечно, многочисленна и разнообразна. Но до последнего времени мы располагаем лишь очень ограниченным кругом памятников. Довольно реалистично трактованные мелкие фигурки из серебра, бронзы и терракоты, изображающие всадников и божества народного пантеона, а также монеты — вот и все, что мы знаем.



339 6. Электровый сосуд в виде головы сайги. Нью-Йорк. Собр.

Бреммер.

Живопись раннепарфянской эпохи нам почти совершенно неизвестна, если не считать мало изученных фрагментов из Кухи Ходжа (1 в. н.э.). Наибольшее количество памятников более позднего времени дошло до нас в развалинах сравнительно хорошо изученного археологами Дура-Европос — небольшого города на берегу Евфрата, на главном пути, связывающем средиземноморское побережье с глубинными областями Ирана. Это - монументальные росписи различных храмов: синагоги, христианской церкви, храма Зевса и, наконец, храма, посвященного Митре — божеству иранского пантеона. Если в первых из перечисленных храмов живопись связана в основном с сирийскими художественными традициями, то росписи Митреума дают нам представление об иранской живописи начала 3 в. н.э. Роспись Митреума изображает охоту Митры, сопровождаемого священными животными. В облике божества, в постановке его фигуры, в соотношении всадника и коня, в изображениях животных видны стремления к созданию героизированного репрезентативного образа.



План дворца в Горе.

Кризис рабовладельческих отношений, начавшийся на рубеже 2 и 3 вв. н.э. в ряде стран, входящих в Парфянское государство, был связан с ростом классовых противоречий. Развитие производительных сил делало неэффективным труд рабов; в недрах рабовладельческого общества стали развиваться феодальные отношения, основанные на

закабалении прежде свободных крестьян-общинников. В области политической обострение классовой борьбы вызвало падение Парфянского царства и создание «упорядоченной персидской монархии Сасанидов» (Энгельс). Сасанидское государство (226 - 651) получило название по имени правящей династии, происходившей из Фарса и выдвинутой персидской рабовладельческой знатю и жречеством. Для Сасанидского государства характерна централизация, укреплявшая власть господствовавших классов над непосредственными производителями, и жестокая политика порабощения в отношении неперсидских народов. Будучи сильным политическим объединением, Сасанидская держава успешно противостояла Восточно-римской империи, а позднее Византии на западе и среднеазиатским государствам на востоке. В пору наибольшего могущества власть Сасанидов помимо Ирана распространялась на Месопотамию, значительную часть Закавказья и Средней Азии. Для внутренней жизни Сасанидского царства характерен непрерывно нараставший процесс феодализации. В результате этого процесса в конце 5 в. в Персии вспыхивает грандиозное крестьянское восстание, известное в истории под названием маздакитского, по имени вождя восстания — Маздака. Восстание было жестоко подавлено. Шахская власть использовала результаты восстания для ограничения влияния землевладельческой знати и жречества. Но укрепление феодального способа производства пошло еще более быстрыми темпами. В 6 в. Персия уже сложилась в раннефеодальное государство.

Еще при первых Сасанидах в целях идеологического укрепления централизованной власти зороастризм был объявлен государственной религией. Жрецы, воины и чиновники были привилегированными сословиями, на которые опирался шах-ин-шах — «царь царей» Персии. Отражением обострившейся классовой борьбы была борьба религиозная. В 3 в. возникло манихейство, идеи которого отражали протест народных масс против роскоши и богатства господствовавшей верхушки, были направлены против социального неравенства и угнетения и получили большое распространение среди

эксплуатируемых классов. Манихейство оказало воздействие и на учение Маздака.

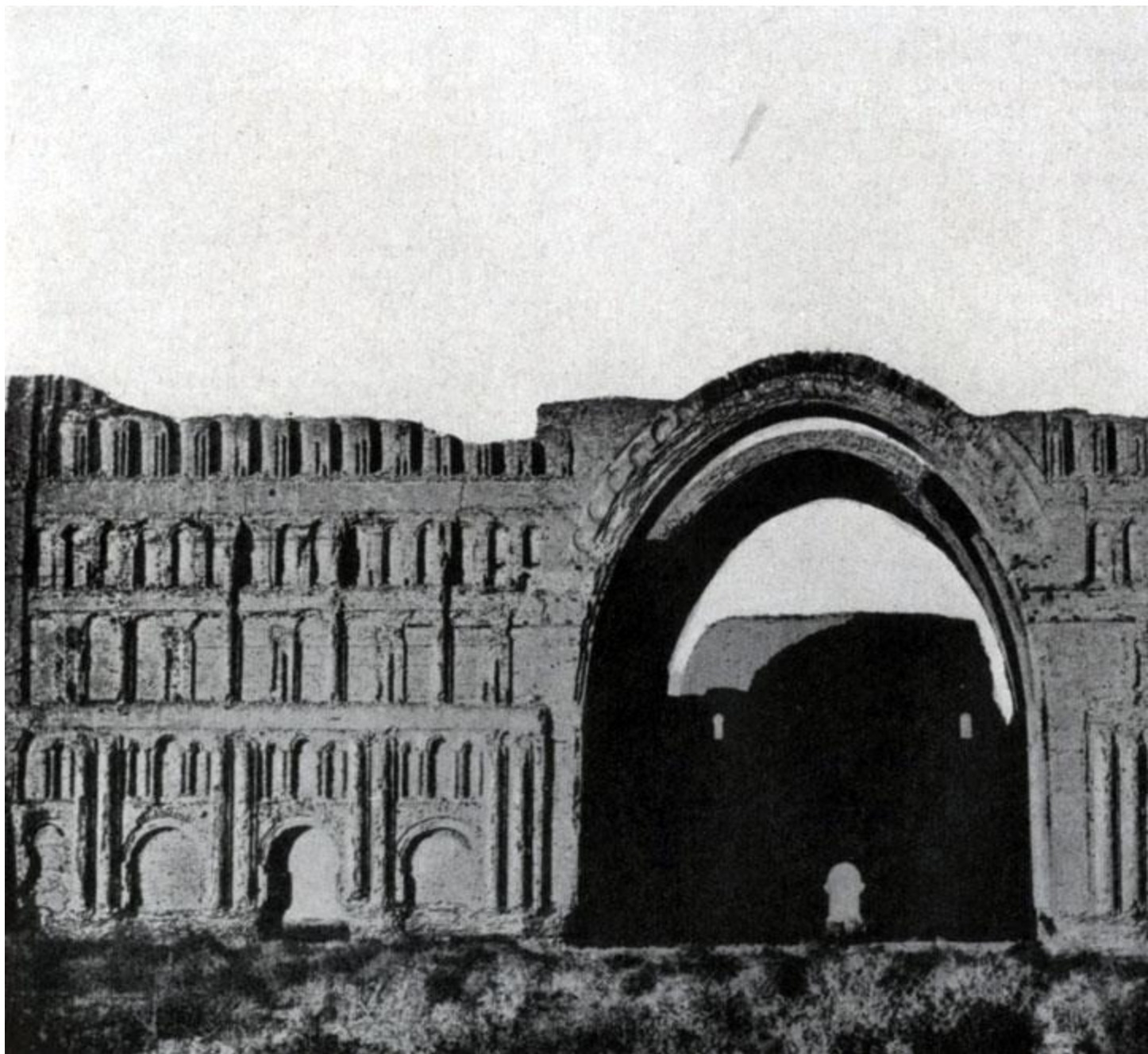
В сасанидском Иране развивалась сложная и богатая культура, в создании которой кроме персов участвовали другие народы Передней Азии, Закавказья и Средней Азии. Сасаниды практиковали переселение в Иран искусных ремесленников из завоеванных стран. В изобразительном искусстве наблюдается сложение эстетических канонов, связанных с новой, феодальной идеологией, зарождавшейся уже на этом этапе.

В архитектуре Ирана происходят существенные изменения. Правда, архитектура времени первых Сасанидов еще во многом близка архитектуре парфянской, но тем не менее в ней уже появляются совершенно новые элементы.

Строительная техника сасанидского времени различна в различных районах. В Хузистане (древней Сузиане) продолжает господствовать строительство из жженого кирпича. В Хорасане и Сеистане продолжали пользоваться сырцовый кладкой и пахсой (*Пахса — глиняные блоки, употреблявшиеся при возведении стен.*). В Фарсе, откуда вышла династия Сасанидов и где сохранилось больше всего памятников, была распространена очень своеобразная техника строительства из дикого камня на известковом растворе. Свод остается важнейшим архитектурным элементом. Кроме бескружалого свода появляется и свод, возводимый на кружале. Характерными внешними признаками такого свода являются его полуциркульная форма и обязательное наличие закраин, то есть ширина пролета свода в том месте, где он опирается на стены, больше расстояния между несущими стенами. Такой свод возводился не только из кирпича и тесаного камня, но и из дикого камня на известковом растворе.

Совершенно новым элементом в архитектуре Переднего Востока является возникающий около 3 в. и получивший широкое распространение купол на тромпах. Иранский купол, каким мы его встречаем впервые во дворце царя Ардашира (3 в.) в Горе (современный Фирузабад), происходит, вероятно, из

тромпового свода, и по сей день известного в жилом строительстве Хорасана. Дворец Ардашира в Горе представляет собой прямоугольное здание, резко делящееся на две половины — парадную и жилую. Фасадной является короткая северная сторона прямоугольника. В центре фасада открывается арка айвана, ведущего в квадратный парадный зал, фланкированный двумя такими же залами. Все эти три Зала перекрыты куполами примерно равной величины. В большой айван с каждой стороны открываются по два меньших айвана. Таким образом, все построение парадной части дворца строго симметрично. Уже в этом дворце Ардашира мы встречаем сочетание открытого айвана с замкнутым, квадратным в плане купольным помещением — сочетание столь характерное для последующего в Иране зодчества феодальной эпохи. Жилая половина дворца состояла из ряда сводчатых помещений, расположенных в южной части вокруг квадратного двора. Сходен по плану с дворцом в Горе и дворец в Сарвистане (5 в.).



338. Дворец в Ктесифоне. 3—6 вв. н. э. Общий вид фасада в конце 19 в.

Крупнейшим памятником сасанидского зодчества является царский дворец в Ктесифоне, который датируется по-разному, то 3, то 6 в. н.э. Фасад здания, украшенный аркой айвана, по композиции близок фасадам дворца в Ашуре и явно продолжает традиции парфянской архитектуры, что

заставляет склоняться скорее к ранней его датировке. Сохранились тронный зал и примыкавшие к нему второстепенные помещения. Последние, однако, не были видны с лицевой стороны. Их закрывала высокая фасадная стена, прорезанная посередине гигантской аркой пролетом в 20 м. Пространство огромного -тронного зала было открыто наружу; архитектор создал большое, свободное внутреннее пространство. Пользуясь новыми строительными возможностями, он достиг цели при помощи свода, без подпор и колонн. Новым в архитектуре является также сопоставление на фасаде огромной арки зала и небольших ложных арок, расположенных в нескольких уменьшающихся кверху ярусах симметрично по обе стороны от входа. Аркатура на фасаде, по форме напоминающая приемы римского зодчества, имела конструктивное значение, облегчая массу стены и делая незаметным уменьшение ее толщины кверху. Архитектурная масса здания благодаря контрасту размеров арок кажется особенно грандиозной и монументальной.

Как сообщает предание, стены зала имели серебряную облицовку, а пол будто бы был покрыт драгоценным ковром такой величины, что, когда арабы-завоеватели, разграбившие Ктесифон в 637 году, разрезали его на части, каждому арабу-воину досталось по куску. В глубине зала, затененный тяжелыми занавесами, помещался высокий трон, над которым висела на золотых цепях многопудовая корона царя царей. Если к тому же представить торжественную церемонию царского приема, когда каждый из придворных в богатом наряде, руководствуясь «Книгой местничества», занимал строго установленное место в определенном расстоянии от монарха, станет еще более ясной значительность архитектурного образа этого монументального памятника, созданного для утверждения идеи незыблемости сасанидского государственного строя.

Зороастрийские храмы сасанидского Ирана до последнего времени были плохо известны. Однако благодаря успехам археологии мы располагаем теперь достаточным материалом для суждения, во всяком случае, об одном, вероятно,

наиболее распространенном типе такого храма. Примером может служить Чор-Капу, представлявший собой квадратную в плане, вероятно, кубическую постройку с четырьмя входами, перекрытую куполом на тромпах. Характерной чертой таких храмов являлся обходной коридор, оббегающий основной объем со всех сторон и имевший вид то кулуаров со сплошными стенами, то сводчатой галлерей, то открытых террас на легких столбах. Этот коридор служил для религиозных церемоний, состоявших в шествии вокруг храма. Таким образом, в 3 - 6 вв. н.э. в архитектуре Ирана имели место разнообразные строительные приемы и художественные традиции. Видна преемственность с предшествующим периодом, но наряду с описанным выше типом фасада с айваном появляется и новый элемент: квадратное в плане, кубическое в объеме помещение, перекрытое куполом на конических тромпах.

Скульптура сасанидского времени представлена довольно многочисленными памятниками. Сохранился целый ряд монументальных рельефов, особенно 3 в. Рельефы эти, высеченные на отвесных скалах, обычно весьма однообразны по своей тематике. Их задачей было прославлять и возвеличивать царя, рассказывать о его деяниях и победах над врагами. Особенно характерными являются так называемые «сцены инвеституры», где божество передает царю символ власти.

Типичный памятник этой группы — рельеф первого царя сасанидской династии Ардашира I (226 - 241) в Накш-и-Рустеме, высеченный непосредственно под скальной гробницей ахеменидского царя Дария. Этот рельеф изображает сцену передачи богом Ормуздом символа власти царю. Бог и царь изображены верхом на могучих конях, попирающими: Ормузд — духа тьмы Аримана, Ардашир — побежденного им последнего парфянского царя Артабана V. Композиция строго симметрична, бог и царь изображены совершенно одинаково, фигуры их непропорционально велики по сравнению с конями. Позы условны: голова, таз и ноги даны в профиль, а плечи развернуты. По сравнению с плоскостными ахеменидскими рельефами сасанидские

отличаются объемной трактовкой; головы всадников и коней даны почти круглой скульптурой. Складки одежды трактованы с чрезвычайной тщательностью. При сравнении же сасанидского рельефа с пластикой предшествующего периода видно, что памятник 3 в. гораздо более условен. Связанная геральдическая композиция, условность жеста, ложное соотношение между фигурами всадников и коней — все это говорит о том, что мы находимся здесь в преддверии новой эпохи с иным подходом к изображению действительности. Характерно, что кони изображены значительно более реалистично, чем люди.



340. Триумф Шапура I над Валерианом. Наскальный рельеф в Накш-и-Рустеме 3 в. н. э.



341. Стадо кабанов. Фрагмент рельефа в Так-и-Бустане. Конец 6 — начало 7 в. н. э.

Те же стилизованные черты свойственны и рельефам, изображающим триумф сасанидского царя Шапура I (241 - 272) над римским императором Валерианом, попавшим в плен

к персам с большим войском. Некоторые рельефы исполнены в виде расположенных в несколько ярусов фриз, на которых представлены цепочками идущие пленные. Однако всегда выделена центральная сцена, изображающая коленопреклоненного Валериана перед сидящим на коне сасанидским царем. Этот сюжет представлен и в самостоятельной композиции. В изображении пленников больше движения и жизненных черт, чем в неподвижной фигуре царя. Динамичнее поздние сасанидские рельефы Так-и-Бустана, изображающие сцены царской охоты. Загроможденные фигурами и измельченные композиции этих плоскостно исполненных рельефов имеют прекрасные, реалистически выполненные детали: стадо кабанов, бегущее через камыши, мерно шествующие слоны, которые гонят диких животных, и др. Характерной особенностью сасанидских рельефов является картинность их композиции с ясно выделенным центром и четким обрамлением, что резко отличает их от ахеменидских рельефов, построенных на бесконечном ритме однообразно повторяющихся фигур.

Круглая монументальная скульптура сасанидского времени почти неизвестна. До нас дошло только одно своеобразное статуарное изображение Шапура I, высеченное в пещере из гигантского, спускающегося с потолка сталактита. Декоративная скульптура, украшавшая фасады и интерьеры зданий, была хорошо известна в 3 - 4 вв. По своему стилю она мало чем отличалась от рассмотренных выше каменных рельефов. Выполнялась она в камне там, где была распространена каменная архитектура (бюсты на мемориальном памятнике царя Парса в Пайку ли), но чаще в штукатурке, применявшемся в кирпичной архитектуре. До нас дошли фрагменты человеческих изображений, фигур животных и орнаментальные панно с богатым растительным и геометрическим узорами из сасанидских домов, раскопанных в Дамгане, Кише, Ктесифоне. И здесь наиболее реально трактованы фигуры животных. Большое место в резной штукатурной декорации занимает орнамент, состоящий из стилизованных растительных и геометрических мотивов.

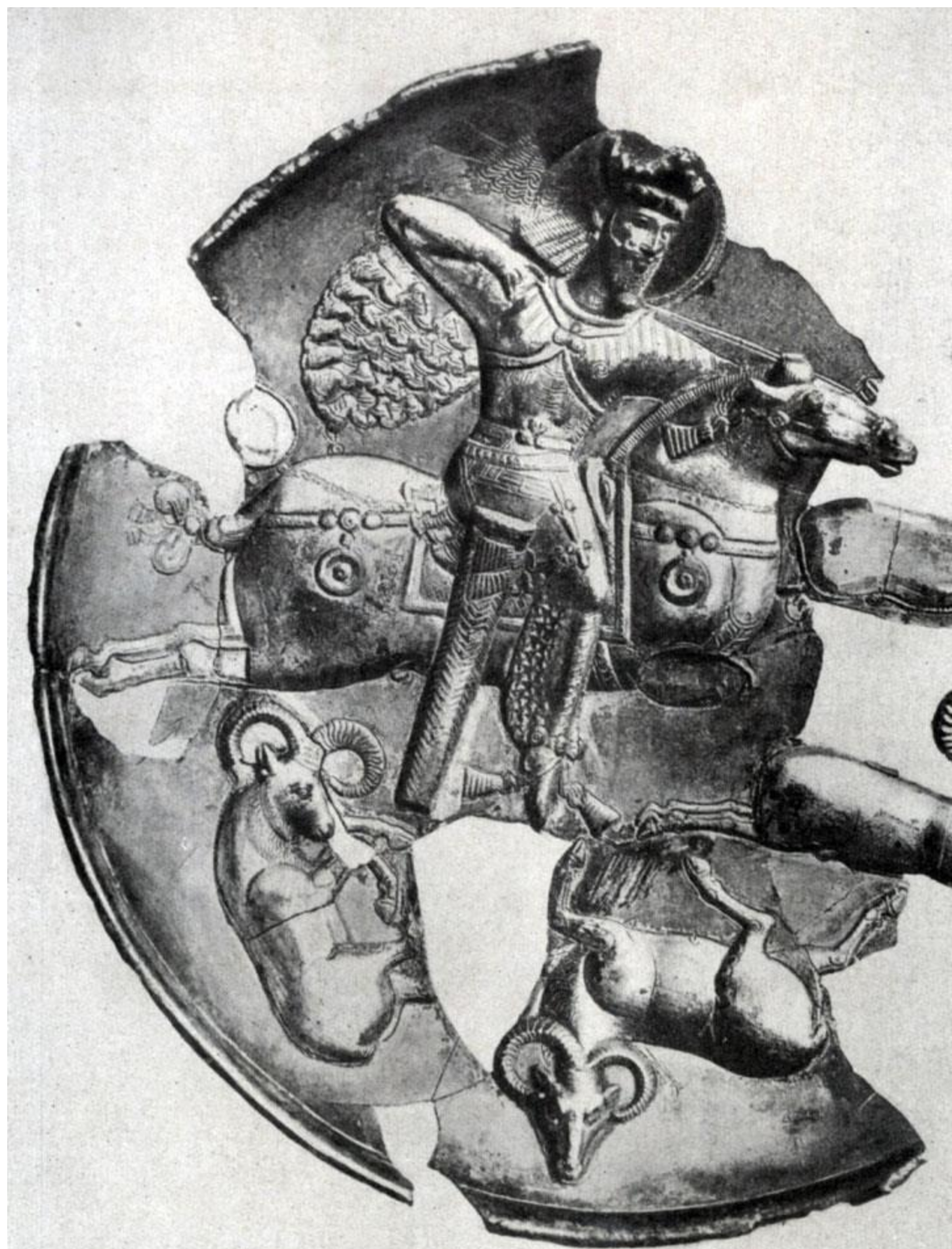
Господствовавшая религия — зороастризм — не поощряла большой религиозной живописи. Напротив, движение, оппозиционное правоверному зороастризму и враждебное сасанидскому государству, — манихейство — создало целую художественную живописную школу, сыгравшую особенно большую роль в Средней и Центральной Азии, куда манихеи уходили от преследований и где они в конце рабовладельческой Эпохи и в раннем средневековье создали сильные и многочисленные общины. Известно, что манихеи придавали особое значение агитационной роли художественного образа и широко применяли искусство в своей религиозной пропаганде. Основатель этого учения Мани (215 -273), сам, по преданию, замечательный художник, посылая своих проповедников, всегда отправлял с ними и художников. Особенную роль в искусстве манихеев играла миниатюрная живопись, украшавшая богослужебные и пропагандистские книги манихеев. Книжная миниатюра была известна и официальной сасанидской художественной традиции. Литературные источники сообщают нам о книгах с изображениями сасанидских царей, причем дают подробное описание канонизированных изображений каждого из правителей этой династии. Иллюстрировались также и научные произведения, в частности книги по астрономии и астрологии.

Высокого подъема достигло в сасанидском Иране прикладное искусство, особенно художественные ткани и изделия из золота и серебра. Сасанидские шелковые ткани богато украшены своеобразным узором, чаще всего состоящим из кругов и ромбов, в которые вписаны мотивы растений, животных и птиц. Встречаются декоративно трактованные изображения сасанидского царя на охоте, а также древний мотив двух реальных или фантастических зверей, симметрично расположенных по сторонам дерева.

Для дворцов царя и знати изготовлялось множество утвари из драгоценных металлов. Известен рассказ о мазандеранском вельможе, который оказался в трудном положении, пригласив на пир около тысячи гостей, когда золотой посуды у него было

только на пятьсот человек. Торевтика — мелкая художественная пластика из металла — достигла большого совершенства. Сосуды из золота и серебра украшались обычно рельефными фигурными изображениями, часто целыми сценами. Лучшей в мире коллекцией предметов такого рода обладает Эрмитаж. Еще недавно все Эти памятники безоговорочно считались «сасанидскими». В настоящее время, благодаря работам советских ученых, особенно крупнейшего исследователя сасанидского искусства И. Орбели, установлено, что часть этих произведений относится к более позднему времени, а часть вовсе не является иранской. Так, удастся выделить большую группу среднеазиатских вещей (согдийских, хорезмийских), ряд предметов, созданных на Кавказе. Однако остается немало памятников торевтики иранского происхождения. Это главным образом серебряные плоские чаши или блюда, украшенные рельефными сценами охоты или пиров, реже изображениями богов или мифических существ. Персидские мастера умело и красиво располагали фигуры в соответствии с формой сосуда. Как и в монументальных рельефах, композиции носят целостный, картинный характер. Часто они ограничены только краем чаши и не имеют никаких орнаментальных обрамлений. Героизированный образ царя всегда каноничен и условен. Примером может служить эрмитажное блюдо с изображением Шапура II на охоте. Царь представлен скачущим на коне; он натягивает тетиву лука, целясь в пасть ставшего на задние лапы разъяренного льва. Бесстрастное лицо Шапура не выражает никаких чувств. Под ногами его коня лежит уже поверженный лев. Иногда сюжетом изображения является царь на троне в окружении придворных или развлекающих его музыкантов. Интересны многочисленные изображения фантастических и реальных существ, образы которых связаны с древнеиранской и среднеазиатской мифологией и поэзией. На одной из чаш представлена женщина, вероятно богиня, верхом на сказочном крылатом звере. Женщина играет на флейте. В изгибе ее торса видно понимание художником реальной пластики человеческого тела, а образ в целом наделен известной поэтичностью. Своеобразной пластикой отличаются фигуры животных, переданные с большой

экспрессией, особенно в сценах борьбы зверей. Иногда введены элементы пейзажа. Изображения зверей и птиц часто сопровождаются орнаментальными мотивами, Заполняющими плоскость вокруг фигур.



*342. Сасанидское блюдо с изображением охоты Шапура II.
Серебро с позолотой. 4 в н. э. Ленинград. Эрмитаж.*



*343 а. Сасанидское блюдо с изображением царя, убивающего
леопарда. Серебро с позолотой. 4 в н. э. Ленинград. Эрмитаж.*



343 б. Сасанидское блюдо с изображением богини на фантастическом звере. Серебро с позолотой. Ленинград. Эрмитаж.

Техника исполнения рельефа на сасанидских чашах многообразна и совершенна. Чаше всего фигуры выпуклые, чеканные или литые; применялась также разнообразная гравировка, которой наносился плоскостным рисунок; встречается инкрустация металла в металл.

Сасанидское искусство представляет своеобразное явление в истории мирового искусства. Сасанидские художники восприняли некоторые традиции древневосточной, особенно ахеменидской художественной культуры, переработали

воздействие римского искусства и создали свой особенный монументальный стиль, для которого характерно новое для восточной архитектуры решение пространства дворцовых залов, объемные изобразительные рельефы на скалах и высокие по мастерству прикладные художественные изделия. Сасанидское искусство в Иране сохраняло свой характер в течение нескольких столетий и в условиях раннефеодального общества; созданное руками мастеров разных народов, оно не только вобрало многие черты их искусства, но и оказало воздействие на ряд стран.

Искусство Средней Азии

М.Дьяконов

Средней Азией в советской научной литературе принято называть обширную территорию, ограниченную с запада Каспийским морем, с юга горами Копет-Дага и горной системой Гиндукуша, с востока горными массивами Памира и Тянь-Шаня, а на севере постепенно переходящую в степные пространства Западной Сибири. Судьбы народов, живших на этой территории в прошлом, настолько тесно переплетены, что это позволяет нам рассматривать древнюю Среднюю Азию как нечто целое, хотя, разумеется, каждый из населяющих ее народов имеет свою историю и свои, только ему одному присущие особенности в области культуры.

Советской наукой установлено, что человек жил в Средней Азии уже в эпоху палеолита. Однако изучение истории доклассового общества в Средней Азии еще только началось и пока можно назвать лишь отдельные памятники искусства, относящиеся к этому времени. В гротах ущелья Зараут-сай (в отрогах Гиссарского хребта, на юге Узбекистана) сохранились наскальные изображения, древнейшие из которых относятся к эпохе неолита, более поздние - к бронзовому веку. Охрой разных оттенков исполнены схематичные фигуры, животных и вооруженных луками и стрелами охотников в колоколообразных одеждах. Как памятники древнего искусства интересны также глиняные сосуды с крашеным

узором, найденные при раскопках неолитических поселений в Анау и в ряде других мест Туркменской ССР. Сосуды эти близки по типу к расписной керамике Элама и Китая. Культура Анау свидетельствует о наличии земледелия и скотоводства в Средней Азии уже в конце 4 — начале 3 тысячелетия до н.э. Об искусстве древних кочевых племен дают некоторое представление наскальные изображения в урочище Саймалыташ (Ферганский хребет, Киргизия). Выбитые на поверхности базальтовых скал фигурки людей, диких и домашних животных передают охотничьи и, вероятно, ритуально-культовые сцены. Возможно, что в Саймалы-таш во 2 - 1 тысячелетии до н.э. было своеобразное святилище древних кочевых племен.

Более ясная картина развития искусства может быть намечена лишь со времени формирования на территории Средней Азии классового общества. Этот процесс начался в Средней Азии во второй четверти 1 тысячелетия до н.э., развитое же рабовладельческое общество существовало здесь с 4 - 3 вв. до н.э. Древнейшие примитивные рабовладельческие государства с неизжитым еще чрезвычайно сильным общинно-родовым укладом создались первоначально в пределах одной оросительной системы. Такими государствами, вероятно, было Хорезмское в нижнем течении Аму-Дарьи и Бактрийское в ее среднем течении. К середине 1 тысячелетия до н.э. определилось и расселение в Средней Азии народов, сохранившееся в общих чертах в течение всей рабовладельческой эпохи. Для Средней Азии в рабовладельческую и феодальную эпохи было характерно сочетание оседлых земледельческих племен и народностей, населявших оазисы с развитой оросительной системой, и племен кочевников, живших в степи и предгорьях. Земледельческие оазисы в основном были сосредоточены в южной части Средней Азии в плодородных долинах больших и малых рек. Здесь жили оседлые народности: бактрийцы (приамударышские районы современного Таджикистана и территория северного Афганистана), согдийцы (среднее течение Аму-Дарьи и бассейн р. Зеравшана) и хорезмийцы (устье Аму-Дарьи). Эпически родственные им кочевники,

составлявшие союзы сакских и мас-сагетских племен, занимали главным образом северные районы страны, но просачивались, правда, в целом ряде случаев далеко на юг.

В 6 в. до н.э. значительная часть Средней Азии подпала под власть державы Ахеменидов. Два столетия спустя Александр Македонский, свергнув власть персов, захватил на время важнейшие области Средней Азии. В конце 4 в. до н.э. большая часть Средней Азии вошла в состав обширной державы Селевкидов, явившихся наследниками Александра Македонского в Азии. Но если в южных и восточных областях Средней Азии, а также в северо-западной Индии до середины 2 в. до н.э. просуществовали государственные образования, где правящая верхушка была в значительной своей части греко-македонской, то в юго-западных районах Средней Азии уже в середине 3 в. до н.э. создано государство, во главе которого встала парфянская племенная знать.

Период с 3 по 1 в. до н.э. был временем подъема и развития рабовладельческого строя в Средней Азии. В середине 2 в. до н.э. под ударами местных племен пала власть греко-македонских правителей Бактрии, Гандхары (*Область, занимавшая часть современной территории Пакистана и Афганистана, названная по имени древнеиндийского племени Гандхара.*) и северо-западной Индии. Возвысилось царство, во главе которого стоял правящий дом Кушанов из племени тохаров. Кушанское царство в конце 1 в. н.э. стало могущественнейшим государственным образованием, разделявшим с Римом, Парфией и ханьским Китаем власть над всем цивилизованным миром древности. В Кушанское царство входила вся восточная часть Средней Азии. Период существования больших рабовладельческих империй — Парфянской и Кушанской — охватывает время с 1 в. до н.э. по 3 в. н.э. В 3 в. н.э. произошли большие изменения в политической жизни Средней Азии, связанные с крушением Парфянского и Кушанского царств. В 4 - 5 вв. н.э. наступил кризис рабовладельческой системы, приведший к победе феодального строя.



Древняя средняя Азия.



Азия на рубеже нашей эры.

История племен и народов Средней Азии эпохи рабовладельческого общества изучена пока еще совершенно недостаточно. Но уже имеющиеся данные свидетельствуют о своеобразии среднеазиатской культуры и ее значении в истории стран Древнего Востока. Вероятно, в Средней Азии на базе древних культов природы возник зороастризм — религиозная система, оформление которой позднее приписали легендарному пророку Заратуштре. Полагают, что зороастрийская религиозная книга «Авеста» в своей первоначальной форме, в своих древнейших частях была создана на территории Средней Азии. Большое значение имели эпос и мифология Средней Азии. Здесь были созданы легенды про богатырей — согдийского героя Рустама, бактрийского Исфандиара и согдийско-хорезмийского юного Сиявуша, образ которого символизирует умирающую и воскресающую природу. Древние среднеазиатские сказания позднее легли в основу эпоса Фирдоуси «Шах-Наме».

Приемы строительства в Средней Азии 7 — 4 вв. до н.э. лучше всего известны по памятникам Хорезма благодаря трудам Хорезмской экспедиции, возглавляемой С. Толстовым. Наиболее типичными поселениями этого времени в Хорезме были так называемые «городища с жилыми стенами». Характерные примеры этого типа — городища Калалы-гыр и КюзелИ-гыр — расположены на левом берегу Аму-Дарьи в ее нижнем течении. Городище Калалы-гыр занимало прямоугольную территорию длиной около 900 и шириной около 700 м. Оно было обнесено мощной стеной, сложенной из крупного квадратного сырцового кирпича. Стена имела прямоугольные башни и четверо ворот с предворотными сооружениями в центре каждой стороны прямоугольника. Самой интересной конструктивной особенностью обоих городищ является наличие непосредственно у стен трех параллельных галлерей, которые, вероятно, были перекрыты коробовыми сводами, выложенными из того же сырцового кирпича. Центральная же часть городища совершенно пуста, в ней нет никаких следов построек. Повидимому, население

такого поселка ютилось в галлсрехах, примыкавших к степам, а вся площадь, опоясанная стенами, предназначалась для скота — главного богатства жителей.

«Городища с жилыми стенами», служившие, вероятно, местом обитания большого рода или племени, насчитывавшего несколько тысяч человек, свидетельствуют о наличии еще сильных черт первобытно-общинного строя в жизни населения древнего Хорезма. Возможно, что «городища с жилыми стенами» существовали и в других областях Средней Азии — в Согде и в Бактрии.

В период расцвета рабовладельческих отношений в Средней Азии (3 - 1 вв. до н.э.) уже сложился определенный тип городского поселения. Это было вызвано дальнейшим развитием рабовладельческого строя, серьезными социальными сдвигами 4 - 3 вв. до н.э. Повидимому, в начале этого периода возникли самоуправляющиеся рабовладельческие города, имевшие по своей социальной структуре ряд черт, роднивших их со средиземноморским античным полисом. Характерные особенности среднеазиатского города этого времени легче всего проследить на небольших городах, так как крупные городские центры, жившие интенсивной жизнью, многократно перестраивались и с трудом поддаются изучению. Высокая (высотой иногда свыше 15 м) и мощная (у основания 6 - 8 м) стена ограждала прямоугольный город. Стены города были ориентированы сторонами (иногда углами) по странам света. В каждой стене — ворота (иногда их только двое на противоположных стенах, иногда даже — одни) с предворотными сооружениями, а иногда с выносными башнями. Город разделялся улицей по две половины. Чаще прорезались две улицы, идущие от ворот к воротам и пересекавшиеся в центре города под прямым углом. Одно из древнейших городищ этого периода, Джанбас-кала (правобережный Хорезм), имеет жилые постройки, расположенные по сторонам улицы единым массивом, разбитым на ячейки-комнаты. Это обстоятельство, а также то, что оборона города, судя по многочисленным бойницам, должна была осуществляться всей массой

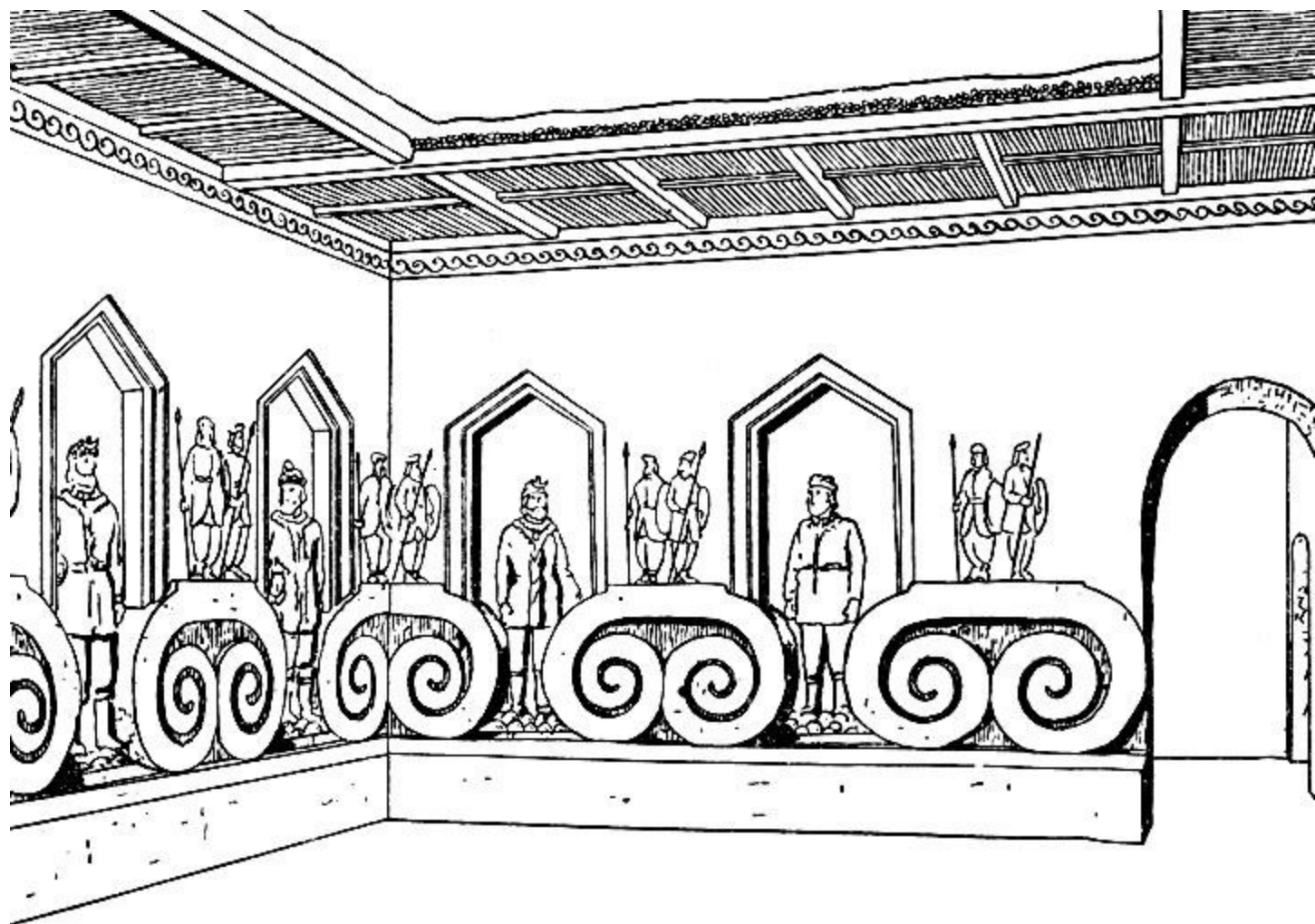
боеспособных жителей, а не специальным войском, говорит о сохранении пережитков общинного строя. В дальнейшем жилая застройка города велась уже отдельными домами. Иногда, но далеко не всегда, в городе бывала цитадель или дворец правителя. Стоны укреплялись прямоугольными в плане башнями, большей частью выступавшими за линию стен, что давало возможность защитникам вести фланкирующий обстрел. Однако иногда даже в больших, хорошо укрепленных городах башни делались вровень с линией стен, в чем можно видеть следы пережитков старого, менее эффективного способа обороны. Древний Мерв в Маргиане (*Область-государство в оазисе реки Мургаб, упоминаемая антячн-лиа авторами.*), имел четверо ворот и цитадель; города такого типа были также в других районах Средней Азии.

Для этого периода мы не знаем пока ни одного крупного культового или светского здания, достаточно сохранившегося, чтобы судить о его художественном облике. Жилой дом представлял собой комплекс продолговатых комнат, перекрытых обычно коробовыми сводами и группировавшихся вокруг главного помещения, имевшего в центре одной из длинных стен своеобразное устройство в виде накладной арки, внешне похожей на камин. Эта ниша являлась, повидимому, символическим центром дома, своеобразным священным очагом, местом, где стояли изображения божеств и обожествленных предков. Это обстоятельство заставляет думать, что к тому времени уже произошло обособлений патриархальной семьи.

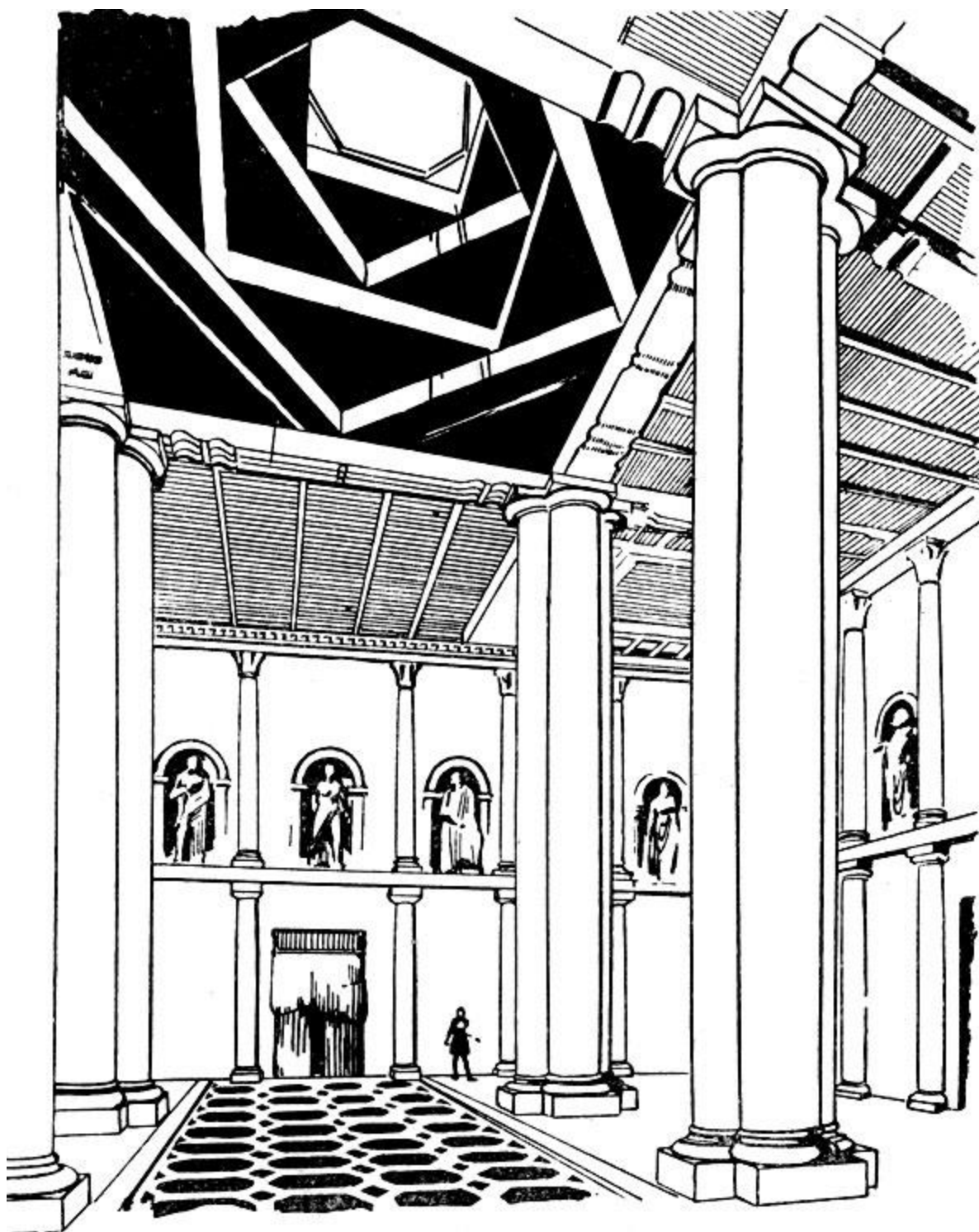
В 1 - 3 вв. н.э. продолжал существовать тип города, сложившийся еще в предыдущий период. Об архитектуре этого времени мы знаем больше. Ценные памятники открыты в столице древнего Хорезма, известной нам под современным названием Топрак-кала.

Город, прямоугольный в плане (500x350 м), был окружен мощными стенами из сырцового кирпича с многочисленными квадратными башнями. В северной части города были расположены большое святилище и площадь. Северо-

западный угол города был занят дворцом правителя. Дворец был построен на высоком цоколе и украшен тремя огромными несимметрично поставленными башнями. Формы массивной прямоугольной в плане главной части дворца и примыкавших к ней башен были просты и лаконичны. Вертикальное членение стен однообразным рядом парных пилястр созвучно традициям древнего зодчества Месопотамии и Ирана. Выделяясь грандиозными размерами и монументальностью, дворец господствовал над остальными постройками города. Внутри дворец имел более ста помещений, стены которых сложены из сырцового кирпича, а перекрытия в большинстве случаев были сводчатые. Дворец делился на парадную часть, где было несколько обширных залов, богато украшенных скульптурой и живописью, и внутренние апартаменты - жилые, служебные и вспомогательные помещения (архив, кладовые, мастерские и пр.). В главных залах дворца вдоль стен на возвышении располагались монументальные статуи и рельефы. Изображения людей, чередуясь с крупными орнаментальными мотивами, представляли своеобразные фриз, заполнявшие нижние части стен. В одном из залов находились статуи царей, окруженные фигурами членов семьи и, возможно, богов-покровителей. В другом — фигуры воинов. Реконструкцию «Зала воинов» сделал архитектор М. Орлов. Интерьер дворца отличался большой красочностью. Выполненные из глины скульптуры были раскрашены. Сохранилось также много фрагментов стенной живописи. Художественная отделка интерьера дворца, как и вся его архитектура, служила прославлению и укреплению власти могущественного правителя Хорезма. Зодчие Хорезма создали величественный архитектурный образ, нашли по-своему решение проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Можно проследить связь архитектуры Топрак-кала с последующим зодчеством Средней Азии: в частности, сочетание массивной цокольной части стены и верхней, ритмически члененной по вертикали, сохранилось как традиция в последующем, монументальном зодчестве Средней Азии.



«Зал воинов» во дворце Топрак-кала. Реконструкция.



Парадный зал дворца в Нисе. Реконструкция.

В качестве образца архитектуры этого периода, относящейся к другой области Средней Азии, к творчеству другого народа, можно привести дворцовые сооружения, раскопанные Южно-

Туркменской археологической экспедицией под руководством М. Массона в древней парфянской столице Нисе, недалеко от современного Ашхабада.

На городище Старая Ниса обнаружен сложный и разновременный дворцовый комплекс. Наиболее интенсивное строительство происходило в 1 - 3 вв. н.э. Пока еще нельзя определить облик и архитектурную композицию дворца в целом. Среди раскрытых помещений наибольшего внимания заслуживает парадный зал, реконструкция которого дана архитектором Г. Пугаченковой. Это был квадратный в плане зал, стороны которого равнялись 20 м. В него вели три перспективно оформленных арками входа. Стены зала были разделены на два яруса. Нижний ярус, покрытый белой штукатуркой, членился полуколоннами. В верхнем ярусе им соответствовали пристенные круглые колонны, между которыми в нишах стояли глиняные статуи высотой в два с половиной метра. Перекрытие, покоившееся на мощных четырехлопастных в сечении столбах из жженого кирпича, повидимому, было деревянным, типа закавказского «дарбази» или памирского «чор-хона», со световым отверстием в центре. Такая система перекрытия имела, как видно, широкое распространение в Средней Азии в древности и в раннее средневековье.

Для других областей Средней Азии мы не имеем сколько-нибудь значительных исследованных архитектурных комплексов, относящихся к рассматриваемому периоду. В Бактрии, начиная от района Термеза и дальше на восток, постоянно находят много фрагментов каменной архитектуры, главным образом из мергелистого известняка. Известны многочисленные базы разных размеров, капители и фусты колонн, профилированные тяги, карнизы с рельефными изображениями. Судя по этим элементам, в архитектуре Бактрии этого времени имела место переработка восточно-средиземноморских форм, принесенных в Среднюю Азию при Селевкидах и греко-македонских правителях Бактрии.

Социальные сдвиги, определившие крушение рабовладельческого строя в 4 - 6 вв. н.э., нашли отражение в градостроительстве и архитектуре. Если для предшествующего периода были характерны города описанного выше типа и открытые поселения, защищенные мощью больших, сравнительно хорошо организованных государств, то в 4 - 5 вв. н.э. появился новый тип сельского поселения — отдельно стоящие укрепленные замки. Однако в это время замки нарождающейся феодальной знати еще ничем, кроме размеров, не отличались от замков свободных земледельцев. Общий облик архитектурных сооружений оставался весьма лаконичным и строгим. Основные архитектурные приемы, разработанные еще в предыдущие периоды, применялись и в замках 4 - 6 вв. н.э., однако все они были значительно упрощены. Старые города еще продолжают жить, но, повидимому, они влачат уже жалкое существование, строительство в них почти полностью прекратилось. С 6 в. н.э. начинается развитие архитектуры феодальной, основанной уже на иных принципах.

Об изобразительном искусстве - скульптуре и живописи - 7 - 4 вв. до н.э. наши сведения пока еще очень скудны. Пожалуй, наиболее яркими памятниками периода сложения классового общества в Средней Азии являются мелкие скульптурные изображения (объемные и рельефные) из драгоценных металлов, происходящие из так называемого «Аму-дарьинского клада». Это - группа вещей, случайных находок с территории древней северной Бактрии (южный Таджикистан). Вещи из «Аму-дарьинского клада» — произведения бактрийского искусства. В них можно найти черты сходства с искусством персов и мидян, что объясняется отчасти тем, что бактрийцы, мидяне и персы — народы родственные, еще не потерявшие тех черт общности, которые связывали иранские племена на месте их первоначального обитания, а отчасти и тем, что бактрийцы в течение двух веков были включены в орбиту политических и экономических интересов Ахеменидской державы. Есть также в этих произведениях

элементы, идущие от ближайших соседей бактрийцев — кочевников саков. Образ человека в древнем бактрийском искусстве был весьма сходен с образом людей в искусстве Ассирийского царства и в ахеменидском искусстве, но отличался меньшей условностью. Характерно изображение сака из «Аму-дарьинского клада», сделанное невысоким рельефом на золотой пластинке.



344. Сак. Золотая пластинка из Аму-Дарьинского клада. Длина 15 см. 4—3 вв. до н. э. Лондон. Британский музей.

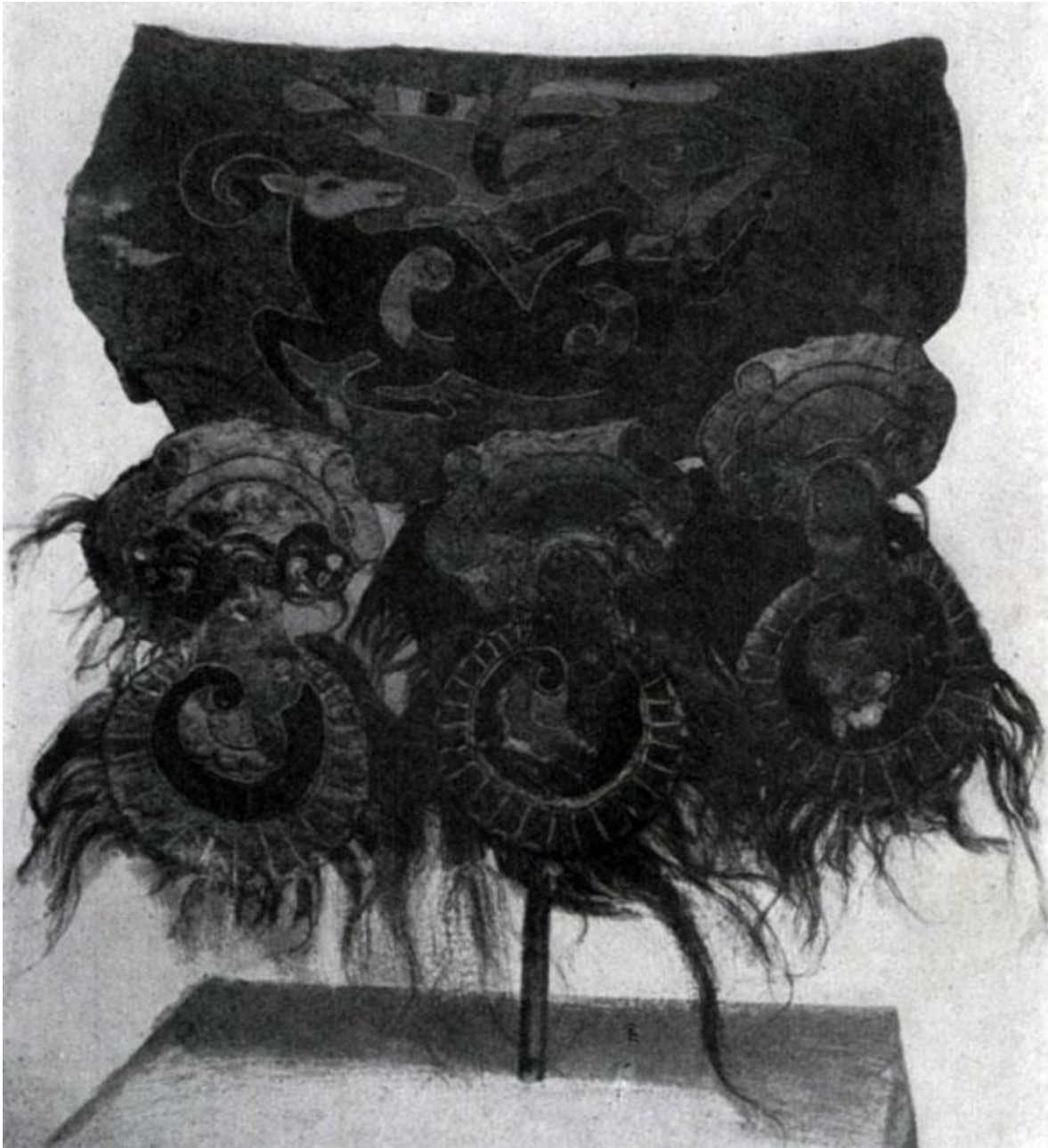
Сак изображен в профиль. Его фигура несколько схематична, весь облик статичен, но лицо, несмотря на известную условность изображения (постановка глаза), чрезвычайно выразительно и, несомненно, точно передает определенный этнический тип. Нужно отметить ту тщательность и точность, с которой переданы детали одежды и вооружения: своеобразный головной убор в виде башлыка, короткий меч — акинак на правом боку, мягкая обувь. В правой руке сак держит священную связку прутьев — барсом. Сравнение с другими предметами «Аму-дарьинского клада», имеющими изображение людей, показывает, что облик воина сака был довольно каноничен. В том же собрании есть ряд скульптурных изображений фантастических животных, тесно связывающий бактрийское искусство с искусством степных саков, так называемым «скифским звериным стилем».



*345 а. Фантастический зверь. Бактрийская бронзовая статуэтка.
4 в. до н. э. Лондон. Британский музей.*

О характере искусства саков мы можем судить по замечательным находкам, сделанным советскими археологами под руководством С. Руденко и М. Грязнова при раскопках Пазырыкских курганов на Алтае и относящимся к древним племенам (5 - 4 вв. до н.э.), близким по культуре к сакам. Там благодаря вечной мерзлоте сохранились не только глиняные и металлические предметы, как это обычно бывает, но и изделия из кожи, дерева, тканей. Одежда, сбруя, посуда, мебель, оружие, найденные в погребениях племенных вождей, богато украшены узором. Особенного мастерства достигли художники в изображении животных в движении, причудливо переплетенных в борьбе. Несмотря на значительную долю стилизации, с поразительной наблюдательностью переданы особенности строения тела и повадки различных животных и птиц. Немало есть изображений фантастических существ, однако все они составлены из элементов реальных зверей. Своеобразный прием передачи мускулатуры кружками,

«запятыми» и «полуподковами» условно моделирует тела животных и подчеркивает движение. Произведения алтайских художников имеют декоративный характер: изображения живых существ сочетаются с орнаментальными мотивами, большую роль играет расцветка, четко выделяющая силуэт узора и его детали. Применение узора на самых различных бытовых предметах указывает на древнюю местную традицию этого искусства, служившего не только племенной знати.



347 а. Седло с изображением борьбы животных из Пазырыка (Горный Алтай). 5—4 вв. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Мотивы алтайских узоров, вероятно, имели магическое или ритуальное значение, но по своему содержанию искусство древних алтайских племен было более значительное; оно отражало окружающую кочевника жизнь, было проникнуто реалистической тенденцией. Некоторые орнаментальные мотивы искусства древних саков и других близких к ним кочевых племен сохранились в народном узоре казахов и

киргизов вплоть до наших дней. Вместе с тем алтайские находки свидетельствуют о связи культуры среднеазиатских кочевников в рассматриваемую эпоху с культурой племен и народов южной Сибири. Исследование древней истории южной Сибири, проведенное советский археологом С. Киселевым, показало большое своеобразие художественной культуры племен, населявших среднее течение реки Енисея и прилегающие области, а также их роль в культурных связях Сибири и Средней Азии с Древним Китаем. С произведениями «звериного стиля» алтайских племен по мотивам и характеру изображений могут быть сопоставлены более поздние по времени ткани из гуннского погребения в Ноип-Ула (Монголия, 1 в. до н.э. - нач. I в. н.э.), и также знаменитые сибирские золотые бляхи, найденные и доставленные в петербургскую кунсткамеру еще в 18 столетии.



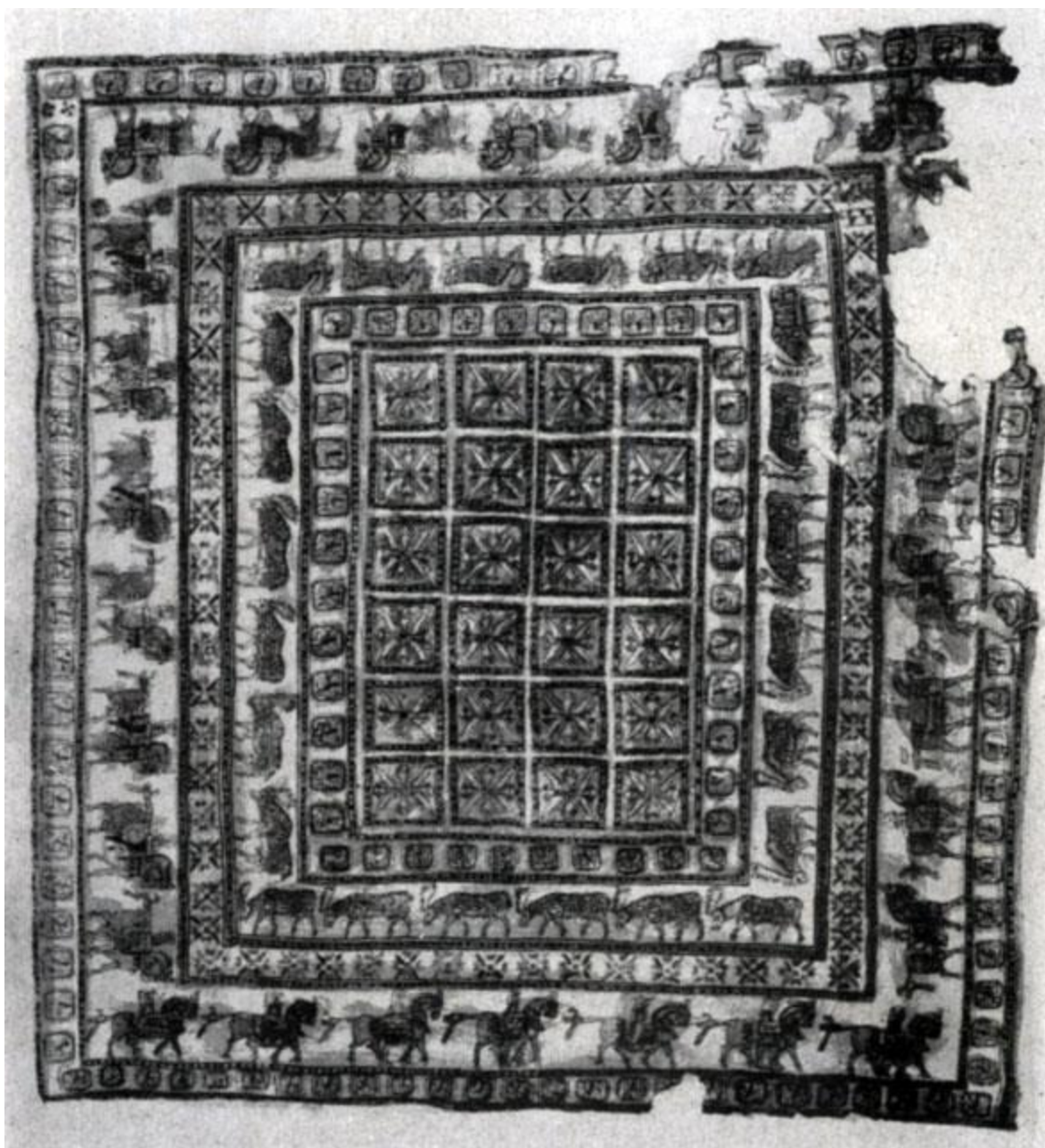
345 б. Орел, когтящий барана. Золотой рельеф из Сибири. 1 в, до н. э. — 1 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.



346. Фрагмент ткани из Ноин-Ула (северная Монголия). 1 в. до н. э. — 1 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Среди находок в Алтайских курганах имеются предметы искусства, несомненно созданные не самими кочевниками, а их соседями-земледельцами. Так, в погребениях найдены фрагменты тонких узорчатых китайских тканей.

Среднеазиатским, вероятно, является единственный в своем роде бархатный ворсовый ковер. Этот древнейший ковер, которому не меньше двух тысяч трехсот лет, поразительно хорошо сохранился. По вишнево-красному фону в геометрически правильной последовательности на ковре изображена процессия воинов, ведущих коней, и ближе к центру - фриз из идущих оленей; центральное поле ковра заполнено геометрическим орнаментом.



*347 б. Ковер из Пазырыка (Горный Алтай). 5—4 вв. до н. э.
Ленинград. Эрмитаж.*

Для периода 3 - 1 вв. до н.э. мы можем на основании дошедшей до нас мелкой пластики и по изображениям на монетах с полной определенностью утверждать, что в этот период существовала монументальная скульптура, а возможно, и монументальная живопись. В скульптуре этого времени заметно влияние средиземноморских и переднеазиатских художественных представлений и образов,

а также и технических приемов. Конечно, нельзя отрицать проникновения в Среднюю Азию уже готовых, выкристаллизовавшихся художественных образов, идущих из материковой Греции и главным образом из эллинистической Малой Азии и с Переднего Востока, образов, являвшихся для той эпохи высшим достижением искусства. Однако произведения среднеазиатского искусства как предшествовавшего так и этого периодов говорят о высоком уровне развития культуры народов Средней Азии. Ярким свидетельством этого являются превосходные реалистические портреты на греко - бактрийских монетах. Найденная на Афрасиабе (городище древнего Самарканда) скульптурная группа, изображающая трех граций на колеснице, управляемой уродливым карликом, является местной, вероятно согдийской, переработкой широко известной эллинистической статуарной группы, имевшей распространение от Северной Африки до Центральной Азии. Самостоятельной переработкой эллинистических мотивов являются фигура Геракла, поражающего лернейскую гидру, на одном из глиняных светильников, изображения монументальных статуй Геракла, Посейдона, близнецов Кастора и Поллукса и многие другие.



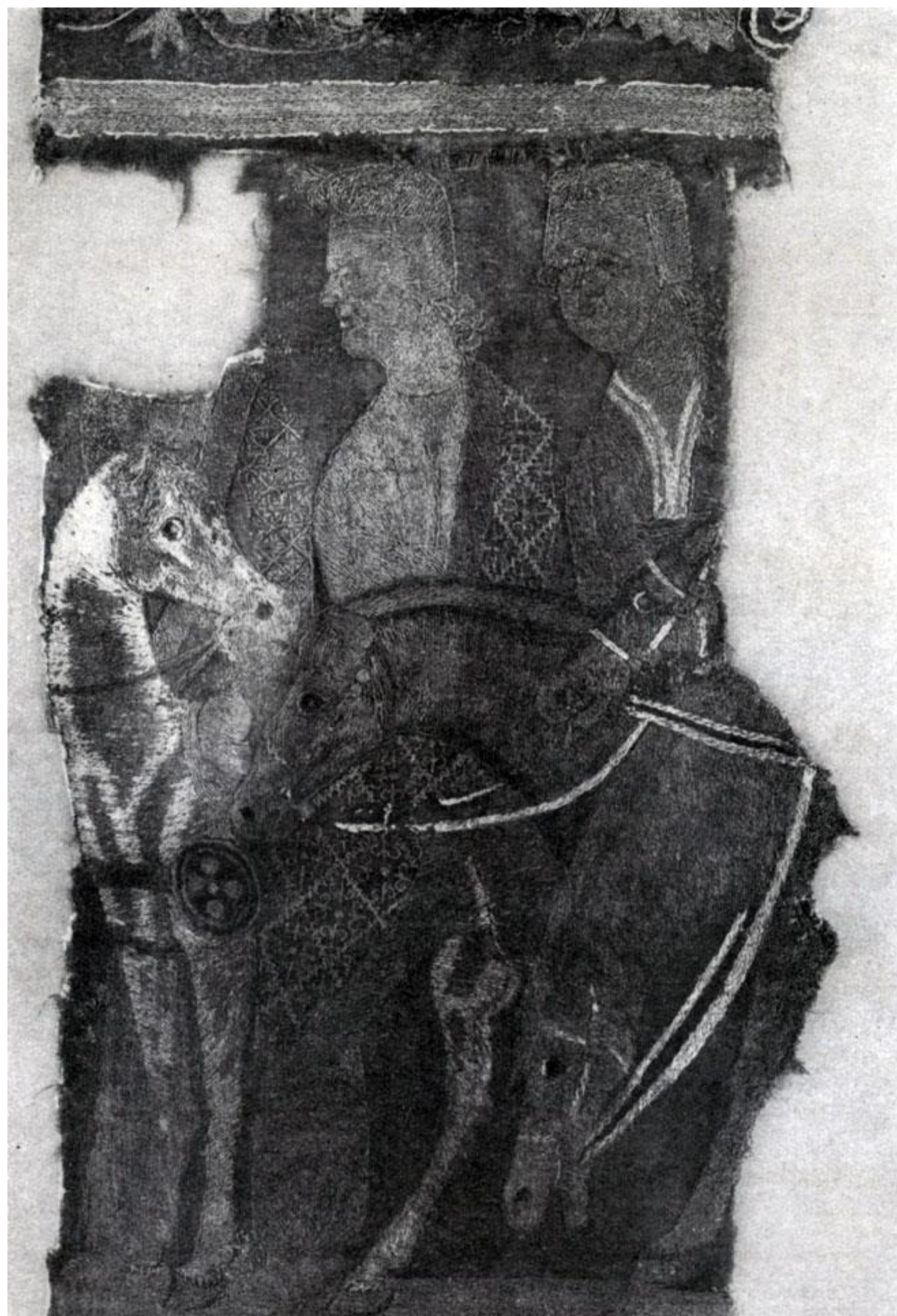
348. Афродита из Старой Нисы (близ Ашхабада). Мрамор. 2 в. до н. э. Из раскопок Южно-Туркменистанской экспедиции под руководством М. Е. Массона.



349. Ритоны из старой Нисы (близ Ашхабада). Резная слоновая кость. 2 в. до н. э. Из раскопок Южно-туркмени-станской экспедиции под руководством М. Е. Массона.

Южно-Туркменской экспедицией в парфянской Нисе открыты многочисленные ритоны из слоновой кости,украшенные в нижней части скульптурой животных, а сверху прекрасными, реалистически выполненными рельефами. Изображены греческие божества и музы. Исследователи отмечают, что изображенные персонажи по костюму и прическам имеют облик людей из парфянской придворной знати. Среди художественных памятников Нисы выделяется также мраморная женская статуя 2 в. до н.э. . Мотив обнаженной женщины, ноги которой задрапированы покрывалом, напоминает знаменитую статую Афродиты Милосской, несомненно послужившую прототипом для парфянского скульптора. Пластически прекрасно изваянная фигура женщины наделена своеобразием, позволяющим предполагать, что перед нами местная интерпретация образа античной богини. Реалистической формой, близкой памятникам восточно-эллинистической пластики, обладают серебряные и бронзовые фигурки, найденные в Нисе, в частности бронзовая массивная фигурка крылатого сфинкса с женской головой, служившая, вероятно, одной из ручек большой металлической вазы. На примере пластики раннепарфянского времени из Нисы мы можем отделить сильно эллинизированное искусство парфянской знати (ритоны, серебряные статуэтки, геммы на перстнях, известные нам главным образом по оттискам) от искусства широких народных масс, главным образом представленного мелкой глиняной скульптурой, жившей еще очень древними традициями. Интересным образцом скульптуры Хорезма этой эпохи, в искусстве которого воздействие греческой и эллинистической культуры почти не сказалось, является терракотовая голова старухи, найденная в 1952 г. около Койкрылган-кала — памятника 4 - 3 вв. до н.э. Особенностью этой скульптуры является своеобразная экспрессия, лицо с

большими, как бы слепыми глазами и жизненно переданными старческими морщинами вокруг рта и подбородка.



355. Фрагмент шерстяной ткани из погребения в Ноин-ула (северная Монголия). 1 в. до н. э. — начало 1 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

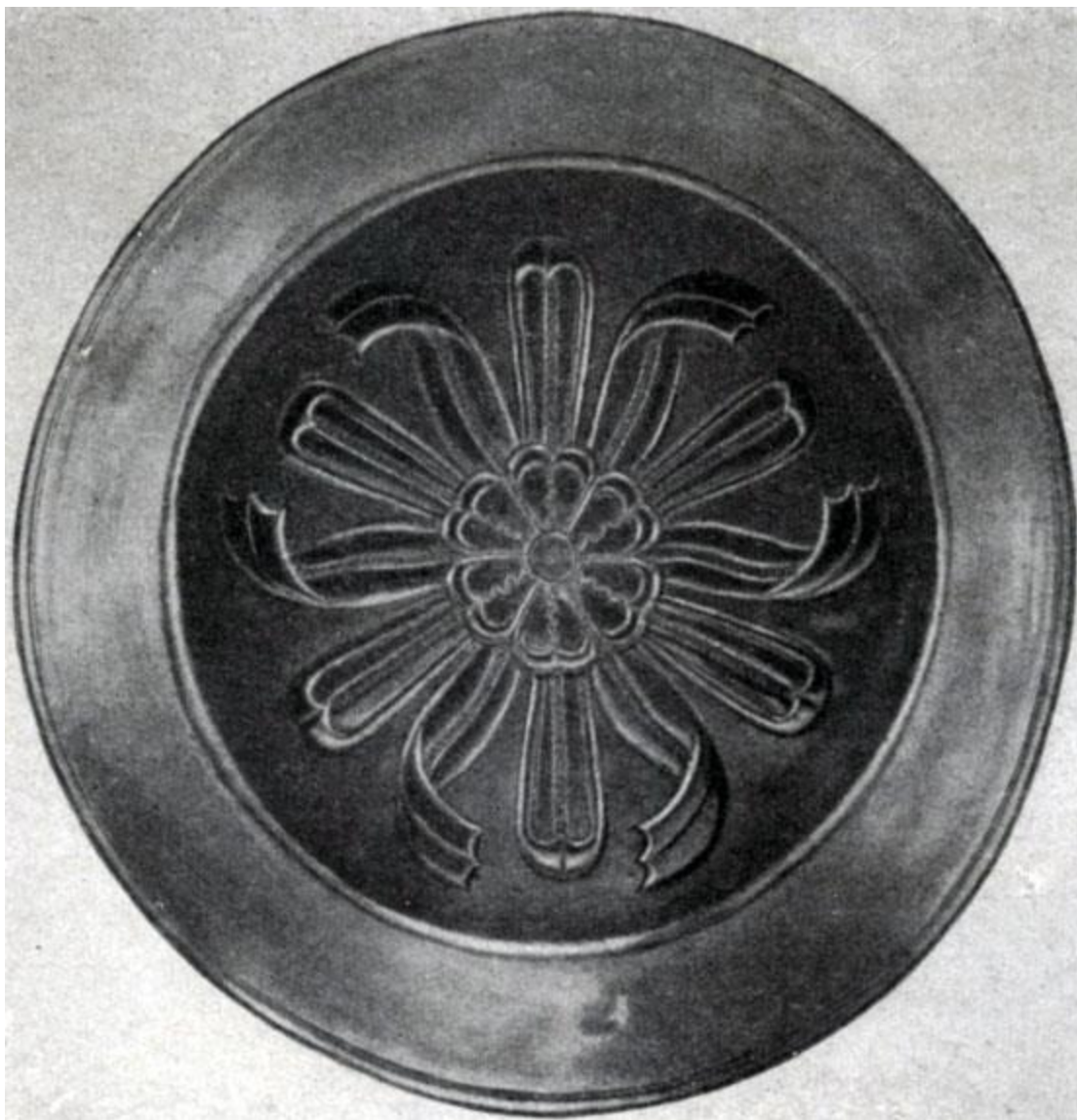
В 3 - 1 вв. до н.э. развивались городские ремесла, в том числе и художественные. Об этом свидетельствует многочисленная гончарная посуда из Парфии, Маргианы, Бактрии, Согда, Хорезма, отличающаяся прекрасной отделкой, стройностью и изяществом форм, но почти полностью лишенная орнаментации. Сохранившиеся в уже упомянутом погребении гуннского вождя в Ноин-Ула ткани с фигурными изображениями (всадники, грифоны, человеческие лица, растительный орнамент), вероятно среднеазиатского, скорее всего бактрийского происхождения, говорят о большом расцвете художественного ткачества. Некоторые исследователи относят к произведениям бактрийских мастеров 3 - 1 вв. до н.э. ряд хранящихся в Эрмитаже замечательных изделий торевтики, найденных в разных местах на территории СССР.



350 а. Богиня Хванинда. Бактрийский рельеф. Серебро с позолотой. Диаметр 12 см. Первая половина 2 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



350 6. Лев (?). Фрагмент бактрийского сосуда с изображением животных. Серебро с позолотой. Ленинград. Эрмитаж.



*351 а. Бактрийская золотая тарелка. 2 в. до н. э. Ленинград.
Эрмитаж.*



351 6. Фрагмент бактрийской серебряной чаши с изображениями коней. 3 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Более полное представление о характере изобразительного искусства народов Средней Азии дают памятники 1 - 3 вв. н.э. - времени господства Кушанского и Парфянского царств.

Сохранилось большое количество произведений монументальной скульптуры, показывающих, какое огромное значение в искусстве народов Средней Азии имел этот вид изобразительного искусства, в средние века почти полностью исчезнувший под влиянием иконоборческих тенденций ислама. Все известные нам памятники монументальной скульптуры этого периода были связаны с архитектурой. Как

правило, это высокий рельеф, а не круглая скульптура. По материалу скульптура делится на каменную, глиняную на деревянном каркасе и штукатурную. Каменная скульптура была, повидимому, распространена в юго-восточных районах Средней Азии, преимущественно в Бактрии.



352 а. Фрагмент скульптурного карниза из Айртама (близ Термеза, Узбекская ССР). Известняк. Высота 36—38 см. 1—2 вв. н. э. Ленинград. Эрмитаж.



352 6. Арфист. Фрагмент скульптурного карниза из Айртама (близ Термеза, Узбекская ССР). Известняк. 1—2 вв. н. э. Ленинград. Эрмитаж.



353. Арфист. Фрагмент скульптурного карниза из Айртама (близ Термеза, Узбекская ССР). Известняк. 1—2 вв. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Замечательным произведением искусства являются скульптурные украшения каменного карниза буддийского святилища, обнаруженного в урочище Айртам около Термеза. Айртамский скульптурный фриз состоит из акантовых листьев, расположенных в два ряда, причем в верхнем ряду листья чередуются с фигурами музыкантов и гирляндоносцев. Арфист - одна из лучших фигур фриза. Черты лица даны очень обобщенно, но тем не менее реалистично. Во всем видна устоявшаяся художественная традиция, огромное мастерство. Очень скупыми изобразительными средствами художник сумел создать образ музыканта, как бы прислушивающегося к звучащей арфе. Следует обратить внимание на выработанный уже тип человеческой красоты: круглое лицо, небольшой подбородок с ямкой, рот, поставленный близко к короткому, прямому носу, большие широко раскрытые, чуть косо прорезанные глаза под тяжелыми веками. Хотя исследователи и считают, что изображения музыкантов и гирляндоносцев айртамского фриза связаны с буддийским культом, в них нет ничего специфически религиозного. Айртамский фриз относится ко времени расцвета Кушанской державы и датируется 1 - 2 вв. н.э.

Глиняную скульптуру мы знаем по памятникам Парфии и Хорезма. Большие монументальные статуи из царского дворца в Нисе дошли до нас почти совершенно разрушенными. Значительно лучше сохранились глиняные скульптуры из дворца в Топрак-кала.

Как уже отмечалось выше, статуи из необожженной глины, выполненные высоким рельефом, украшали стены парадных залов царского дворца, составляя подчас многофигурные композиции, повторявшиеся в определенном ритме. В так называемом «Зале царей» вдоль стен шло глиняное возвышение, разделенное на отдельные ниши стенками и

решетками из фигурного кирпича. В каждой из этих ниш было скульптурное изображение царя размером в два человеческих роста, окруженное фигурами членов его семьи, сделанными в меньшем масштабе. Таким образом, скульптурное убранство зала являлось своеобразной портретной галлереей хорезмских царей. Скульптурная голова, происходящая из этой галлерей, передает тот же идеальный тип человеческой красоты, которой мы отметили в изображении музыкантов айртамского фриза. В сюжетах скульптур другого зала, условно названного «Залом побед», С. Толстов видит сцены венчания хорезмских царей Никами - богинями побед.

Скульптуры Топрак-кала, датируемые 3 в. н.э. относятся к тому периоду, когда Хорезм, освободившись от господства кушанских царей, снова становится самостоятельным государством. Художники, создавшие эти произведения, стремились показать мощь и величие Хорезмского царства. Скульптурам Топрак-кала присущи монументальность, лаконичность, величавая статичность. Положение статуй фронтальное, сложные повороты головы, к которым, как мы увидим ниже, хорезмийские художники прибегали при решении иных художественных задач, здесь отсутствуют. От этого периода до нас дошла и мелкая пластика — фигурки из обожженной глины — маленькие идола, изображающие чаще всего женское божество. Такие фигурки известны нам главным образом по находкам из Согда.

Монументальная глиняная скульптура обычно бывала раскрашенной. Повидимому, широкое распространение имела и монументальная стенная живопись. В одном из пещерных буддийских монастырей близ Термеза сохранились остатки росписей, где по золотому фону были изображены какие-то многофайловые сцены, вероятно, культового содержания. Это — пока что древнейшие остатки стеновых росписей в Средней Азии (1 - 3 вв. н.э.). Лучше сохранились стеновые росписи дворца Топрак-кала.



354 а. Так называемая «Червонная дама». Фрагмент росписи из дворца Топрак-кала (Хорезм). 3 в. н. э. Из раскопок Хорезмской экспедиции под руководством С. П. Толстова.



354 6. Так называемая «Красная голова» из дворца Топрак-кала, Раскрашенная глина (Хорезм). 3 в. н. э. Из раскопок Хорезмской экспедиции под руководством С. П. Толстова.

Росписи Топрак-кала сделаны на хорошо выглаженной поверхности стены, покрытой белым штукатурным грунтом. Краски в большинстве своем употреблялись местные, минеральные, главным образом так называемые цветные земли. Судя по дошедшим до нас остаткам, во дворце были и декоративные орнаментальные росписи и сложные, многофигурные сцены. Так, например, сохранились фрагменты

большой композиции, изображавшей сбор плодов. Интересно также изображение арфистки, стилистически близкое айртамскому фризу. В фрагментах живописи из Топрак-кала видно разнообразие художественных приемов. Некоторые изображения очень графичны, с четким линейным контуром, другие, наоборот, выполнены в сочной живописной манере. И те и другие свидетельствуют о наличии здесь старой живописной традиции, складывавшейся веками. Сохранившиеся фрагменты росписей 3 в. говорят о мастерстве и технической выучке художников. Но самое важное - это правдивость изображений. Фигуры и лица людей даются в разнообразных ракурсах, чего мы не увидим позднее, в раннефеодальное время; очень скуными средствами художник передает человеческие эмоции. С большой наблюдательностью изображены животные и птицы. Своеобразны орнаментальные мотивы росписей; некоторые из них встречаются в узбекских вышивках и в других текстильных изделиях народов Средней Азии вплоть до наших дней.

Остатки хорсزمийской живописи 3 в. — это пока что единственные сколько-нибудь значительные памятники живописи рабовладельческой эпохи в Средней Азии. Однако большой профессионализм этой живописи, говорящий о длительных и прочных художественных традициях, а также наличие следов монументальных росписей в Парфии и Бактрии заставляют нас считать, что живопись в Средней Азии имеет глубокие корни и существовала задолго до 3 в. н.э., когда мы впервые встречаем сохранившиеся памятники. Вероятно, существовала не только монументальная стенная роспись, но также и иные виды живописи.

Кризис рабовладельческой формации в 4 - 0 вв. н.э. нашел выражение и в области изобразительного искусства. Не случайно мы располагаем очень небольшим количеством памятников, относящихся к этому периоду. Это объясняется не столько малой изученностью древней культуры народов Средней Азии, сколько именно упадком искусства в эти века. Фактически единственными памятниками изобразительного

искусства этого периода являются предметы мелкой глиняной пластики, главным образом мужские изображения божеств в виде воинов, пришедшие на смену более обычным в древности женским изображениям, вероятно, символизировавшим богиню-мать. Характерны для этого периода своеобразные головные уборы с распростертыми крыльями на тулье. Некоторые исследователи связывают такие головные уборы с кочевниками-эфталитами, захватившими в это время (5 - 6 вв.) власть над земледельческими племенами и народностями Средней Азии. Лица, обычно выдавленные штампом, выполнены еще в реалистической манере, однако туловища фигурок уже примитивно вылеплены и говорят об упадке старой традиции изобразительного искусства.

Искусство и культура народов Средней Азии рабовладельческой эпохи до последнего времени оставались почти неизвестными. Только за последние двадцать лет благодаря трудам советских археологов мы смогли составить себе общее представление о древнем искусстве народов Средней Азии. Естественно, что сейчас еще нет возможности достаточно полно объяснить специфические особенности всех найденных памятников, их идейно-художественное содержание и проследить этапы тысячелетнего развития искусства древних народов Средней Азии. Все же из того, что нам уже известно, ясно, что древнее среднеазиатское искусство занимало свое особое и важное место в истории художественной культуры Древнего мира. Архитектура, скульптура, живопись и прикладное искусство в условиях классового рабовладельческого общества получили значительное развитие и имели ряд общих черт у всех народов Средней Азии. Это особенно сказалось в архитектуре благодаря наличию сходных строительных приемов и известному единству своеобразного монументального стиля. Однако каждый из древних народов Средней Азии выработал в искусстве свои неповторимые особенности. Древняя архитектура Хорезма отличалась массивностью, прямоугольными силуэтами, вертикальным членением стен.

Эти членения часто превращались в своеобразные гигантские полуколонны - «гофры», поднимавшиеся на всю высоту здания и соединенные вверху перспективными арочками. В изобразительном искусстве и особенно в архитектуре Хорезма влияние средиземноморских форм было ничтожно мало. Архитектура Парфии близко примыкала к архитектуре Хорезма, но в Парфии, особенно в разработке интерьеров, чувствуется большая близость с переднеазиатскими и средиземноморскими формами, особенно с парфянским зодчеством Месопотамии, а через него с сирийской и малоазиатской архитектурой римского времени. Воздействие западных Эллинистических форм сильно проявилось в скульптуре и прикладном искусстве. Изобразительное искусство и особенно зодчество Бактрии нам еще очень мало известны. Однако по имеющимся памятникам видно, что они отличались своими особенностями. Бактрия была ядром Греко-бактрийского царства, затем Кушанской державы, которая объединяла Бактрию с Гандхарой и северо-западной Индией. В Бактрии получил распространение буддизм — господствовавшая религия Кушанского царства. Судя по остаткам архитектурных деталей, в Бактрии, более чем в других областях Средней Азии, была развита ордерная архитектура, возникшая не без влияния передне- и малоазиатских образцов. Вместе с тем в культовом зодчестве и скульптуре Бактрии сильно чувствовалось воздействие Индии, чему способствовал буддизм. Северо-восточные области Средней Азии, заселенные в древности по преимуществу кочевыми племенами, как мы отмечали выше, были связаны в культурном отношении с южной Сибирью, а также с Синьцзяном и Китаем, особенно в эпоху китайской империи Хань (3 в. до н.э. — 3 в. н. р.). Об этом свидетельствует ряд памятников из раскопок в Фергане, Семиречье и южных областях Казахстана.

В условиях сложных культурных взаимовлияний каждый из народов Средней Азии тем не менее развивал своеобразные художественные традиции и создал произведения искусства, не сходные с памятниками Ирана, Индии и Китая. Это особенно ярко проявилось в зодчестве. В скульптуре и

живописи Средней Азии на первых ступенях развития рабовладельческой формации для изображения человека был выработан канон, сходный с переднеазиатским и иранским. В дальнейшем изображения человека становятся все более и более реалистичными, отчасти под воздействием привнесенных передовых форм средиземноморского искусства, но главным образом в связи с ходом развития самого среднеазиатского общества.

Искусство Древней Индии

Н.Виноградова, О.Прокофьев

Культура Индии — одна из древнейших культур человечества, непрерывно развивающаяся в течение нескольких тысячелетий. На протяжении этого времени многочисленные народы, населяющие территорию Индии, создали высокохудожественные произведения литературы и искусства. Многие из этих произведений относятся к древнему периоду истории Индии, охватывающему промежуток времени с 3 тысячелетия до н.э. по 5 в. н.э. В географическом отношении Индия делится на южную Индию — Индостанский полуостров — и северную, занимающую бассейн рек Инда и Ганга и примыкающие к ним области. В северной части Индии, в плодородных долинах больших рек главным образом и развивалась культура Древней Индии.

Культура Древней Индии начала складываться уже в 3 тысячелетии до н.э., в период разложения первобытно-общинного строя и становления классового общества. Как и в других странах Древнего Востока, в Индии процесс формирования рабовладельческого строя шел медленно. Пережитки первобытно-общинных отношений в Индии сохранились вплоть до средних веков.

Искусство Древней Индии в своем развитии было связано с другими художественными культурами Древнего мира: от Шумера и до Китая. В изобразительных искусствах и архитектуре Индии (особенно в первые века н.э.) проявились

черты связи с искусством Древней Греции, а также с искусством стран Средней Азии; последние в свою очередь восприняли многие достижения индийской культуры.

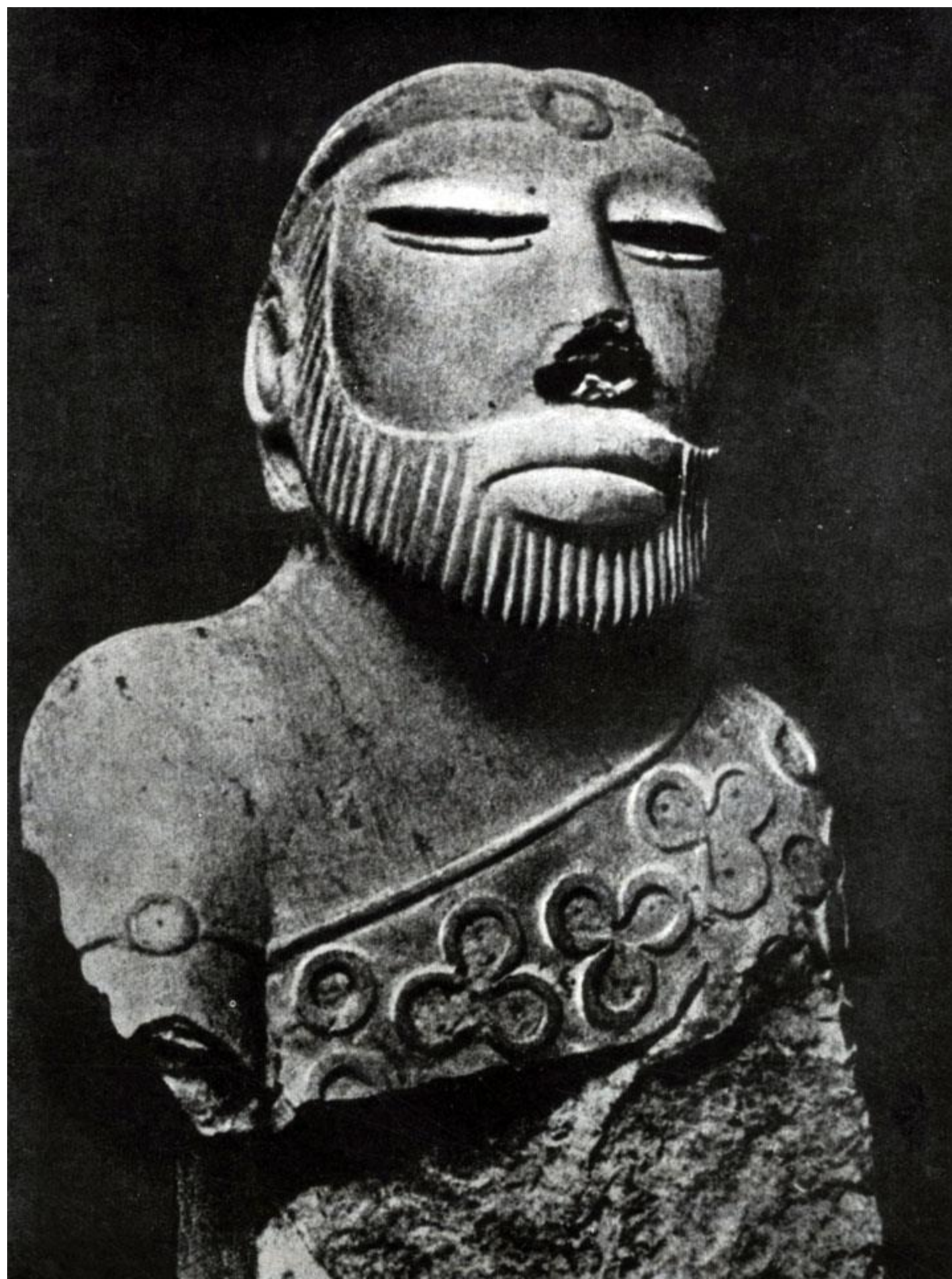
Первые известные нам произведения индийского искусства относятся к периоду неолита. Археологические находки, сделанные в долине Инда, открыли древнейшие культуры, восходящие к 2500 - 1500 гг. до н.э.; важнейшая из них обнаружена в поселениях Мохенджо-Даро (в Синде) и Хараппа (в Пенджабе) и относится к бронзовому веку. Общество этого времени находилось на уровне раннеклассовых отношений. Найденные памятники свидетельствуют о развитии ремесленного производства, наличии письменности, а также и о торговых отношениях с другими странами.

Раскопками, начатыми в 1921 г., открыты города со строгой планировкой улиц, которые тянулись параллельно с востока на запад и с севера на юг. Города обносились стенами, здания строились высотой в 2 - 3 этажа, из обожженного кирпича, штукатурились глиной и гипсом. Сохранились развалины дворцов, общественных зданий и бассейны для религиозных омовений; система водостоков этих городов была самой совершенной в Древнем мире.

Большим мастерством исполнения отличаются предметы бронзового литья, ювелирного и прикладного искусства, найденные в Мохенджо-Даро и Хараппе. Многочисленные печати из Мохенджо-Даро с искусной резьбой указывают на сходство культуры долины Инда с культурой Месопотамии времени Шумера и Аккада, с которыми, повидимому, Древняя Индия была связана торговыми отношениями. Изображения, вырезанные на печатях, чрезвычайно напоминают шумерийского мифологического героя Гильгамеша, борющегося со зверями. С другой стороны, в них уже намечились многие иконографические черты, развитые в дальнейшем в искусстве Индии. Так, на одной из печатей изображено трехликое божество, голова которого увенчана круто загнутыми кверху рогами. Вокруг него изображены олень, носорог, буйвол, слон и другие животные, считавшиеся

священными, Это многоликое божество является прообразом брахманского Шивы в одном из его обликов покровителя зверей. Предполагается, что найденные в раскопках женские фигуры представляли богиню плодородия, образ которой впоследствии был связан с брахманскими «якшини» — духами плодородия.

Изображения животных на печатях выполнены очень тонко и с большой наблюдательностью: горный козел, круто повернувший голову с длинными рогами, тяжело ступающий слон, величественно стоящий священный бык и др. В отличие от животных изображения людей на печатях условны.



*356. Статуэтка жреца из Мохенджо-Даро. Стеатит. 3000—2000
гг. до н. э.*

Характерны для древней художественной культуры и две статуэтки, изображающие: одна — по всей видимости, жреца (найдена в Мохенджо-Даро) и другая - танцовщицу (найдена в Хараппе). Статуэтка жреца, предназначенная, вероятно, для культовых целей, сделана из белого стеатита и выполнена с большой долей условности. Одежда, закрывающая все тело, украшена трилистниками, представлявшими собой, возможно, магические знаки. Лицо с очень крупными губами, условно изображенной короткой бородой, уходящим назад лбом и продолговатыми глазами, выложенными кусочками раковин, по типу напоминает относящиеся к этому же периоду шумерийские скульптуры. Фигура танцовщицы из Хараппы, сделанная из серого шифера, мужской торс из красного камня и отдельные скульптурные головы, найденные в Мохенджо-Даро, отличаются большой пластичностью и мягкостью моделировки, передачей свободного и ритмичного движения. Указанные черты связывают искусство этого времени с индийской скульптурой последующих периодов.

Большим разнообразием отличаются найденные в Мохенджо-Даро керамические изделия. Блестящие лощеные сосуды покрывались орнаментом, в котором сочетались животные и растительные мотивы: условно выполненные изображения птиц, рыб, змей, коз и антилоп среди растений. Обычно роспись наносилась черной краской по красному фону. Многоцветная керамика встречалась реже.

ДРЕВНЯЯ
ИНДИЯ



Древняя Индия.



План Мохенджо-Даро.

Культура Мохенджо-Даро и Хараппы погибла в середине 2 тысячелетия до н.э. в результате вторжения в долину Инда племен ариев, стоявших на более низкой ступени развития и смешавшихся с коренным населением страны. Последующий период известен нам главным образом по древнейшему литературному памятнику Индии — Ведам, создание которых относится ко 2 тысячелетию до н.э. В гимнах, обращенных к богам, Веда передает религиозные и философские представления, изображает жизнь и быт ариев, населявших территорию Пенджаба, и окружавших их племен. Боги, описанные в Ведах, олицетворяли природные явления; описания природы в ведических гимнах наполнены глубоким поэтическим чувством. Люди разговаривают с одушевленной ими природой, наделяя ее божественными качествами. «Из середины воздушного моря идут младшие сестры океана, чистые, никогда не отдыхающие; молниеносен Индра-тур проложил им дорогу; эти божественные воды да помилуют меня», - так говорится в одном из гимнов Ригведы - древнейшей части Вед. В Ведах есть некоторые сведения об архитектуре того времени. Селения индийских племен состояли из круглых в плане деревянных построек с полусферическим перекрытием и планировались, как города Мохенджо-Даро и Хараппа; их улицы пересекались под прямым углом и были ориентированы по четырем странам света.

В начале 1 тысячелетия до н.э. рост производительных сил в связи с применением железных орудий ускорил развитие рабовладельческих отношений в Древней Индии. Возникли государства в форме характерных для Древнего Востока рабовладельческих деспотий, в которых верховная власть была сосредоточена в руках правителя, а земля считалась государственной собственностью. Основой сельского хозяйства были патриархальные мелкие общины, построенные на сочетании ремесла и земледелия; в 1 тысячелетии до н.э. рабский труд использовался и в этих общинах. Однако в Индии рабство не достигло развитых форм, свойственных античным государствам, вследствие устойчивости первобытно-общинного уклада. Последнее, несомненно, способствовало

постоянству и преемственности традиций как в религии, так и в искусстве.

В северной Индии крупнейшим было государство Магадха, владевшее почти всей долиной Ганга. В это время утверждается и становится господствующей идеология брахманизма, отличавшаяся от ведической более отчетливо выраженным классовым характером. Брахманская религия, возникшая в начале 1 тысячелетия до н.э., освящала разделение общества на варны — группы, отличавшиеся по их положению в обществе, и утверждала привилегии жрецов и военной знати.

Брахманы использовали и дополнили основной круг божеств, который существовал в древних верованиях. Эти божества: Брами — создатель, Вишну — охранитель и Шива — разрушитель, бог Индра — покровитель царской власти с сонмом других богов, духов и гениев, — стали постоянными образами в последующем искусстве Индии.

Литературные источники описывают относящееся к 1 тысячелетию до н.э. строительство городов, разделенных на четыре части соответственно делению населения на варны. Постройки в городах были главным образом деревянными, камень применялся мало. О развитости архитектуры этого времени может дать представление следующее описание в Махабхарате: «Он [стадион для игр и состязаний] был со всех сторон окружен загородными дворцами, искусно выстроенными, высокими, подобно вершине горы Кайласы. Дворцы были снабжены жемчужными сетками [вместо окон] и украшены полами из драгоценных камней, которые соединялись с лестницами, легкими для восхождения, и были уставлены сидениями и покрыты коврами... В них были сотни просторных дверей. Они блистали ложами и сидениями. Отделанные во многих своих частях металлом, они напоминали собой вершины Хималая».

Важнейшими памятниками художественной культуры Индии 1 тысячелетия до н.э. являются эпические произведения «Махабхарата» и «Рамаяна», наиболее полно и ярко

воплотившие древнеиндийскую мифологию, которая явилась основой искусства Индии на протяжении многих веков.

В эпосе «Махабхарата» и «Рамаяна» реалистические описания природы и быта древних индийцев тесно переплетаются с невероятными фантастическими приключениями и удивительными подвигами бесчисленных мифологических героев. Боги, духи, демоны, наделенные необычайной силой и могуществом, населяют богатую, полную сказочного изобилия тропическую природу, олицетворяют ее силы. В горах, лесах и морях живут ядовитые Нага — полузмеи - полулюди, гигантские слоны и черепахи, крошечные карлики, обладающие нечеловеческой силой, фантастические божества-чудовища вроде Гаруды — гигантской птицы, рожденной женщиной. Необычайные подвиги Гаруды так описаны в «Махабхарате»: «И увидел он огонь отовсюду. Ярко сияющий, он со всех сторон покрывал своими лучами небо. Он был страшен и, движимый ветром, казалось, собирался сжечь само солнце. Тогда благородный Гаруда, создав у себя девяносто раз девяносто уст, быстро выпил множество рек при помощи тех уст и со страшной быстротой возвратился туда. И каратель врагов, имевший вместо колесницы крылья, залил реками пылающий огонь».



Бык. Печать.

Богатая природа Индии описывается в мифах и легендах с яркой образностью. «Царь гор содрогнулся от порывов ветра... и, покрытый согнувшимися деревьями, пролил дождь цветов. И вершины той горы, сверкавшие драгоценными камнями и золотом и украшавшие великую гору, рассыпались во все стороны. Многочисленные деревья, сломанные тою ветвью, блистали золотыми цветами, будто облака, пронизанные молниями. И те деревья, усеянные золотом, соединяясь при падении с горными породами, казались там как бы окрашенными лучами солнца» («Махабхарата»).

И Гаруда, и Нага, и многочисленные герои древнеиндийского эпоса, такие, например, как пять братьев Пандавов, рожденные женами царя Панду от богов, с их гиперболической силой и нередко фантастической внешностью нашли свое многообразное отражение в искусстве Индии.

Произведения изобразительного искусства от конца 2 до середины 1 тысячелетия до н.э. не сохранились. Зато довольно полное представление об искусстве Древней Индии дают памятники начиная с периода династии Маурья (322 - 185 гг. до н.э.). В Индии, отразившей греко-македонское завоевание, создалось мощное рабовладельческое государство, занимавшее большую часть страны (за исключением самой южной части Декана), от Кабула и Непала на севере до Тамильских государств на юге. Объединение страны в одно большое централизованное государство было начато Чандрагуптой (около 322 - 320 гг. до н.э.) и завершено Ашокой (272 - 232 гг. до н.э.).

Для этого периода характерно строительство городов и дорог. По описаниям литературных источников, деревянные постройки правителей отличались большой пышностью. Дворец царя Ашоки, самого могущественного из правителей династии Маурья, находился в столице государства Магадхи Паталипутре и представлял собой деревянное здание в несколько этажей, стоявшее на каменном фундаменте и имевшее 80 колонн из песчаника. Дворец был богато украшен

скульптурой и резьбой. Представление о его фасаде можно получить по рельефу, сделанному около 1 в. н.э., хранящемуся в Матхурском музее. В трех этажах один над другим размещались огромные залы, щедро декорированные живописью, драгоценными камнями, золотыми и серебряными изображениями растений и животных и т. п. По фасаду тянулся длинный ряд килевидных арок, чередовавшихся с балконами на столбах. От дворца к Гангу террасами спускались сады с фонтанами и бассейнами.

Паталипутра, согласно греческому историку (римского времени) Арриану, сделавшему пересказ несохранившегося труда Мегасфена, являлась самым большим и богатым городом Индии того времени. Вокруг города проходил широкий ров и деревянная стена с 570 башнями и 64 воротами длиной более 20 км. Дома были по большей части деревянными, двух- и трехэтажными.

В период правления Ашоки государство достигло значительного экономического и культурного процветания. Большое развитие получила внешняя и внутренняя торговля, завязались сношения со странами южной Индии, Египтом и Сирией. Это время характеризуется значительным усилением рабовладельческих отношений. Количество рабов увеличилось, росла работорговля. Огромные богатства сосредоточились в руках правящей верхушки.

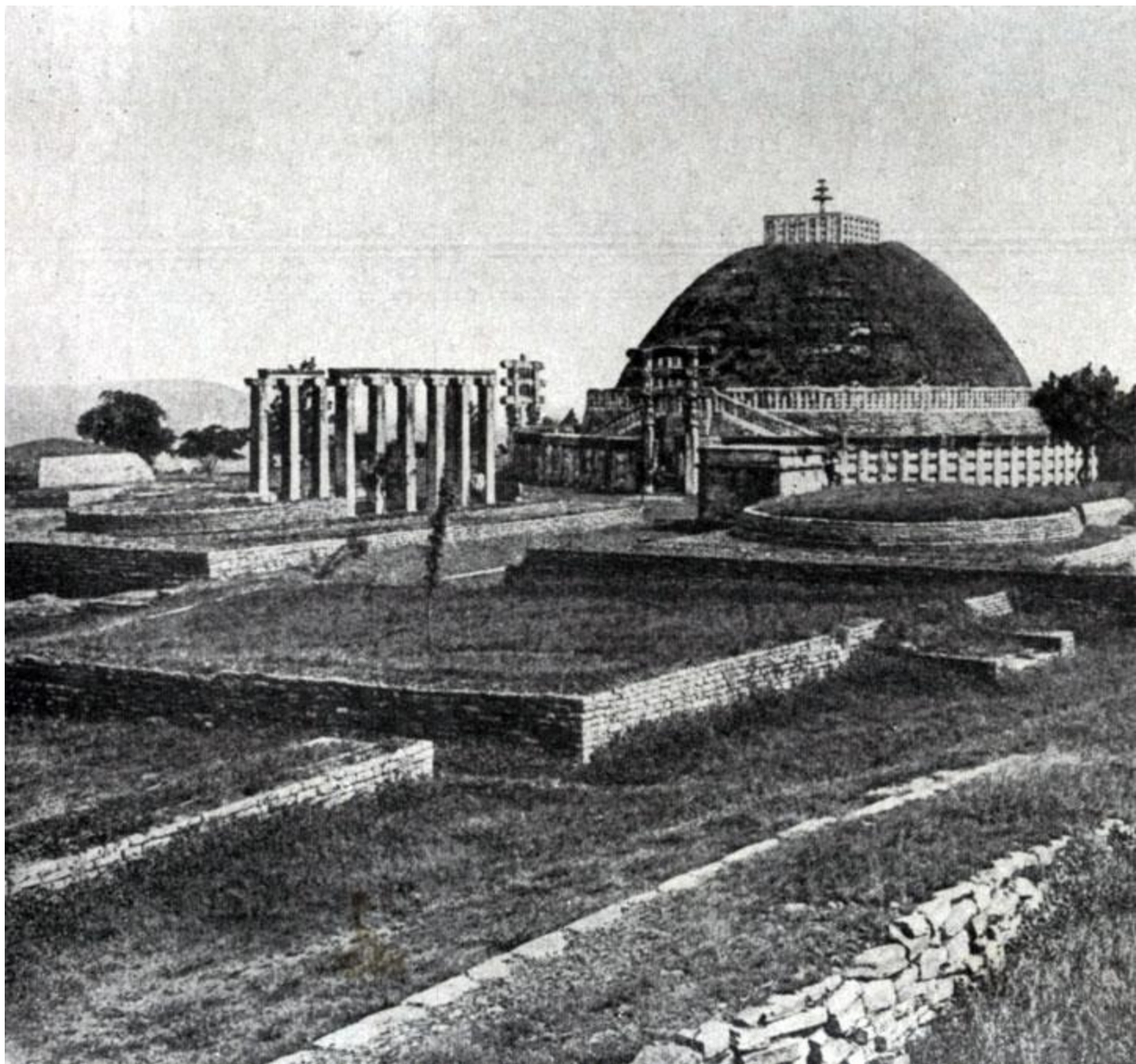
Протест против гнета деспотического государства нашел отражение в появлении различных философских и религиозных учений, выступавших против брахманизма. Одним из таких учений был буддизм, возникший, по преданию, в 6 в. до н.э. и получивший широкое распространение в 3 в. до н.э. Согласно легенде, основатель этого учения Сидхарта Гаутама был сыном влиятельного князя, жившего в северо-восточной Индии в 6 в. до н.э. Увидев страдания людей, он в возрасте 29 лет покинул дворец, оставив жену и сына, и стал проповедовать новое учение, призывающее к всеобщему равенству людей, к покорности судьбе и обещающее спасение в загробном мире.

Путем длительных странствований, страданий и перевоплощений Гаутама достиг нирваны (то есть прекращения перевоплощений и освобождения от страданий) и стал называться Буддой, то есть «просветленным». Буддизм получил распространение среди широких народных масс. Вместе с тем он имел поддержку и в среде господствующих классов. Для рабовладельческой военной знати он стал оружием борьбы со старым брахманским жречеством, претендовавшим на исключительное положение в государстве, поддерживавшим племенную раздробленность в стране и мешавшим развитию социально-экономических отношений. При царе Ашоке буддизм был объявлен государственной религией.

Появление буддизма повлекло за собой возникновение каменных культовых сооружений, служивших пропаганде его идей. При Ашоке строились многочисленные храмы и монастыри, высекались буддийские моральные предписания и проповеди. В этих культовых сооружениях широко использовались уже сложившиеся традиции архитектуры. В скульптуре, украшавшей храмы, отразились древнейшие легенды, мифы и религиозные представления; буддизм вобрал в себя почти весь пантеон брахманских божеств.

Одним из главных видов буддийских культовых памятников были ступы. Древние ступы представляли собой сложенные из кирпича и камня полусферические сооружения, лишенные внутреннего пространства, по облику восходящие к древнейшим погребальным холмам. Ступа воздвигалась на круглом основании, по верху которого был сделан круговой обход. На вершине ступы ставился кубический «божий дом», или реликварий из драгоценного металла (золота и др.). Над реликварием возвышался стержень, увенчанный убывающими кверху зонтами — символами знатного происхождения Будды. Ступа символизировала нирвану. Назначением ступы являлось хранение священных реликвий. Ступы строились в местах, связанных, по легендам, с деятельностью Будды и буддийских святых. Наиболее ранним и ценным памятником является ступа в Санчи, выстроенная при Ашоке в 3 в. до н.э., но в 1 в.

до н.э. расширенная и обнесенная каменной оградой с 4 воротами. Общая высота ступы в Санчи 16,5 м, а до конца стержня 23,6 м, диаметр основания - 32,3 м. Лаконичность и монументальность тяжелых и мощных форм характерны как для этого памятника, так и вообще для культового зодчества периода Маурья. Ступа в Санчи построена из кирпича и снаружи облицована камнем, на который первоначально был нанесен слой обмазки с выгравированными рельефами буддийского содержания. По ночам ступа освещалась светильниками.



359. Большая ступа в Санчи. 3 в. до н. э.

Близка по форме к ступе в Санчи Тупарама-Дагоба, выстроенная в 3 в. до н.э. в Анурадхапуре на острове Цейлоне, где параллельно с Индией развивалось близкое к ней искусство. Цейлонские ступы, носившие название дагоба, имели несколько более вытянутую колоколообразную форму.

Тупарама-Дагоба представляет собой массивное каменное сооружение с высоким, заостренным кверху каменным шпилем.



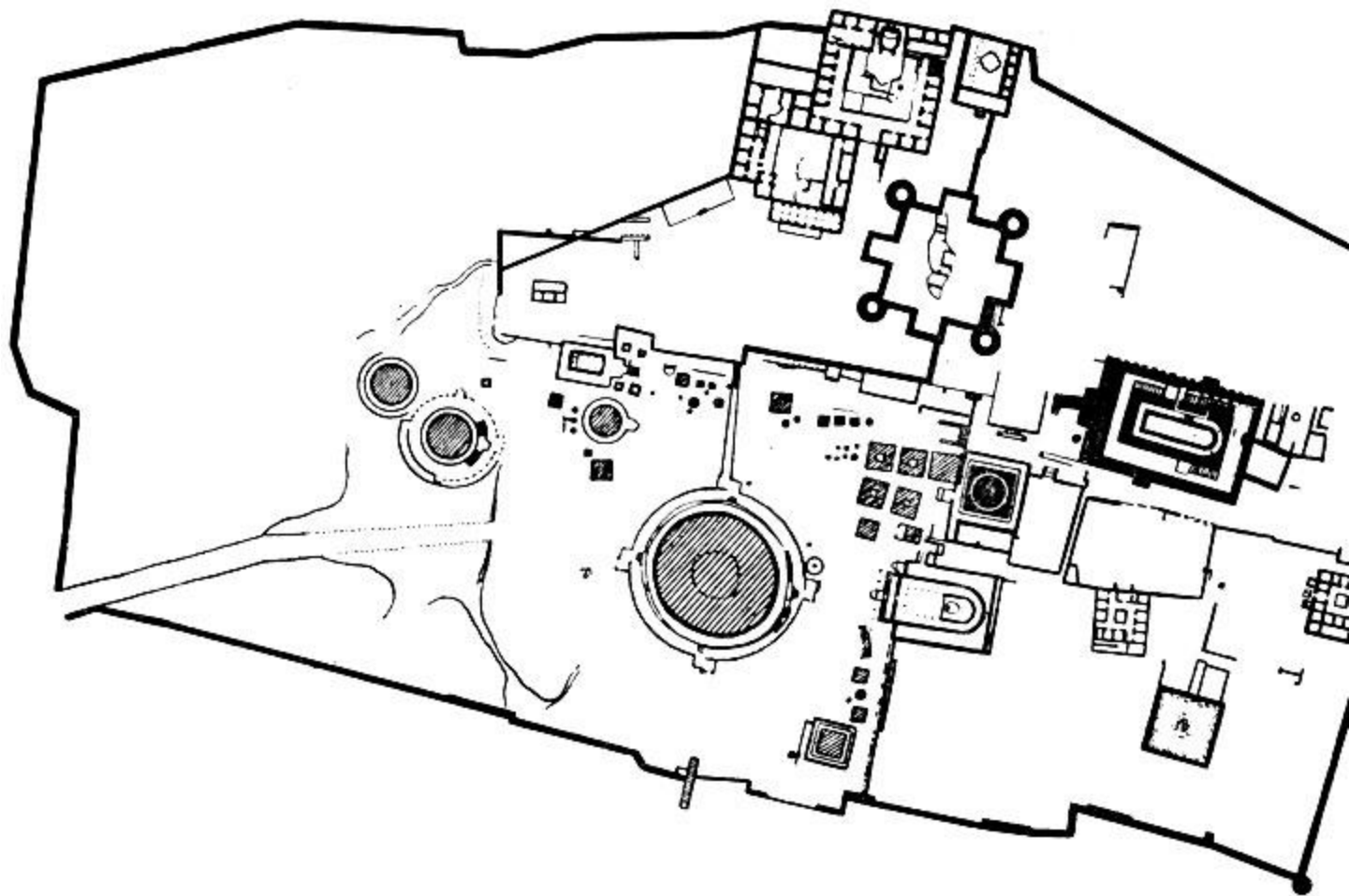
*358. Тупарама - Дагоба в Анурадхапуре, на острове Цейлоне. 3
в. до н. э.*

Каменная ограда вокруг ступы в Санчи была создана по типу древней деревянной, а ее ворота ориентировались по четырем странам света. Каменные ворота в Санчи сплошь покрыты скульптурой, почти нет ни одного места, где камень оставался бы гладким. Эта скульптура напоминает резьбу по дереву и слоновой кости, и не случайно резчиками по камню, дереву и кости в Древней Индии работали одни и те же народные мастера. Ворота представляют собой два массивных столба, несущих три пересекающие их наверху перекладины, расположенные одна над другой. На последней верхней перекладине помещались фигуры гениев-хранителей и буддийские символы, например колесо — символ буддийской проповеди. Фигура Будды в этот период еще не изображалась.



360. Северные ворота ступы в Санчи. 1 в. до н. э.

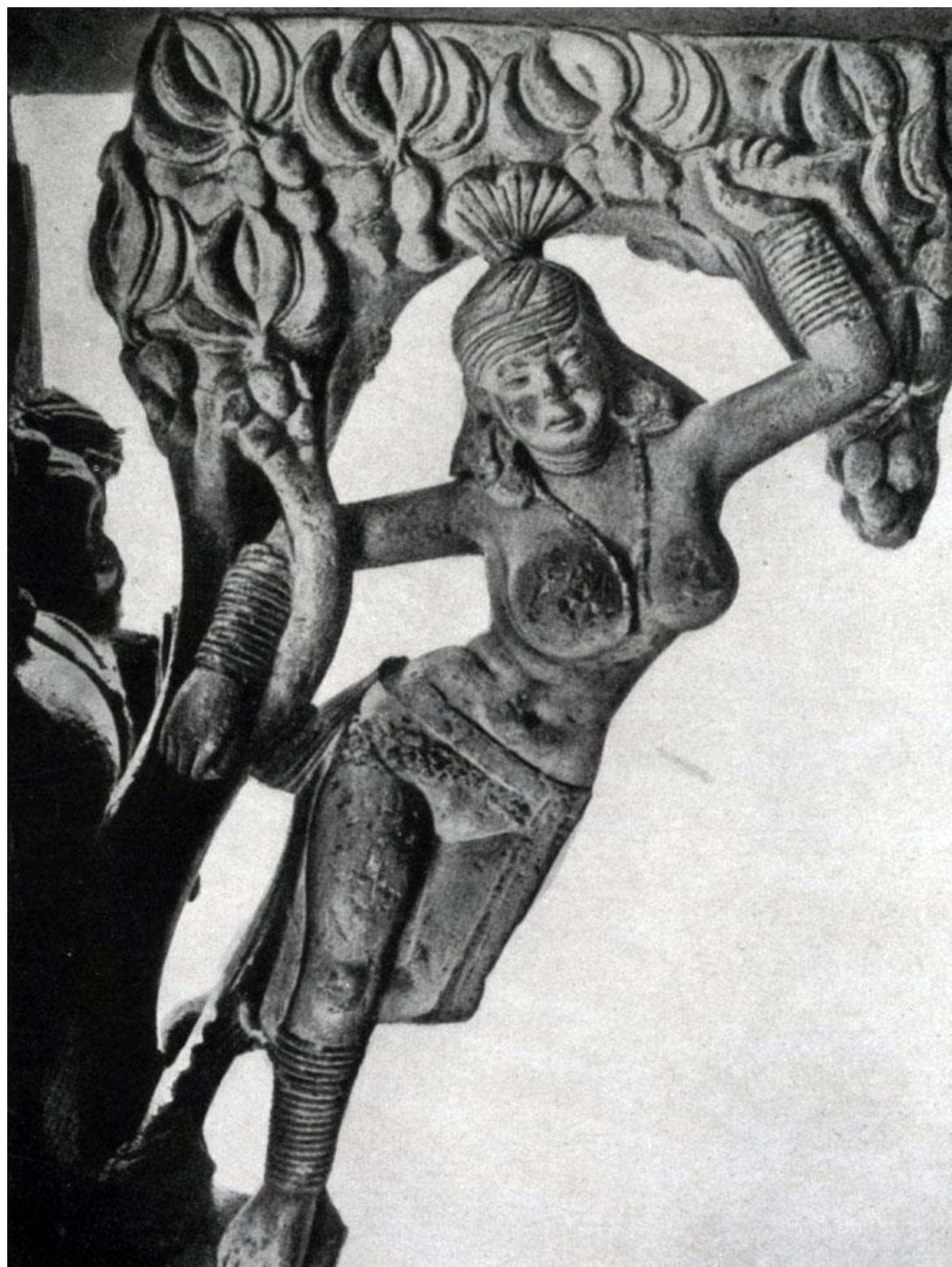
Сцены, украшающие ворота, посвящены джатакам — легендам из жизни Будды, перерабатывавшим мифы Древней Индии. Каждый рельеф является целой большой новостью, в которой с подробностью и тщательностью изображены все действующие лица. Памятник, так же как и священные книги, должен был как можно полнее освещать тот культ, которому он служил. Поэтому с такой подробностью рассказываются все события, связанные с жизнью Будды. Живые образы, выполненные в скульптуре, являются не только религиозными символами, но воплощают в себе многогранность и богатство индийской народной фантазии, образцы которой в литературе нам сохранила «Махабхарата». Отдельные рельефы на воротах — это жанровые сцены, повествующие о жизни народа. Наряду с буддийскими сюжетами изображаются также древние божества Индии. На северных воротах в верхней полосе изображена сцена поклонения слонов священному дереву. С двух сторон медленно приближаются к священному дереву тяжелые фигуры слонов. Их хоботы как бы качаются, скручиваются и протягиваются к дереву, создавая плавное ритмическое движение. Цельность и мастерство композиционного замысла, а также живое чувство природы характерны для этого рельефа. На столбах вырезаны пышные крупные цветы и ползучие растения. Легендарные чудовища (Гаруда и др.) помещены рядом с изображениями реальных зверей, мифологическими сценами и буддийскими символами. Фигуры даются то в плоском рельефе, то в высоком, то еле различимыми, то объемными, что создает богатую игру света и тени. Массивные фигуры слонов, стоящие по четыре с каждой стороны, подобно атлантам, несут на себе тяжелую массу ворот.



План Санчи.

Необычайно поэтичны скульптурные фигуры качающихся на ветвях девушек — «якшини», духов плодородия, — помещенные в боковых частях ворот. От примитивных и условных древних форм искусство в этот период далеко шагнуло вперед. Это проявляется прежде всего в несравненно большем реализме, пластичности и гармонии форм. Весь облик якшини, их грубоватые и большие руки и ноги, украшенные многочисленными массивными браслетами, крепкая, круглая, очень высокая грудь, сильно развитые бедра подчеркивают физическую силу этих как бы напоенных соками природы, упруго качающихся на ветвях девушек. Ветки, за которые хватаются руками молодые богини, сгибаются под тяжестью их тел. Движения фигур красивы и гармоничны. Эти женские образы, наделенные жизненными, народными чертами,

постоянно встречаются в мифах Древней Индии и сравниваются с гибким деревом или молодым, буйным побегом, так как они воплощают могучие творческие силы обожествленной природы. Ощущение стихийной силы присуще всем образам природы в скульптуре Маурья.

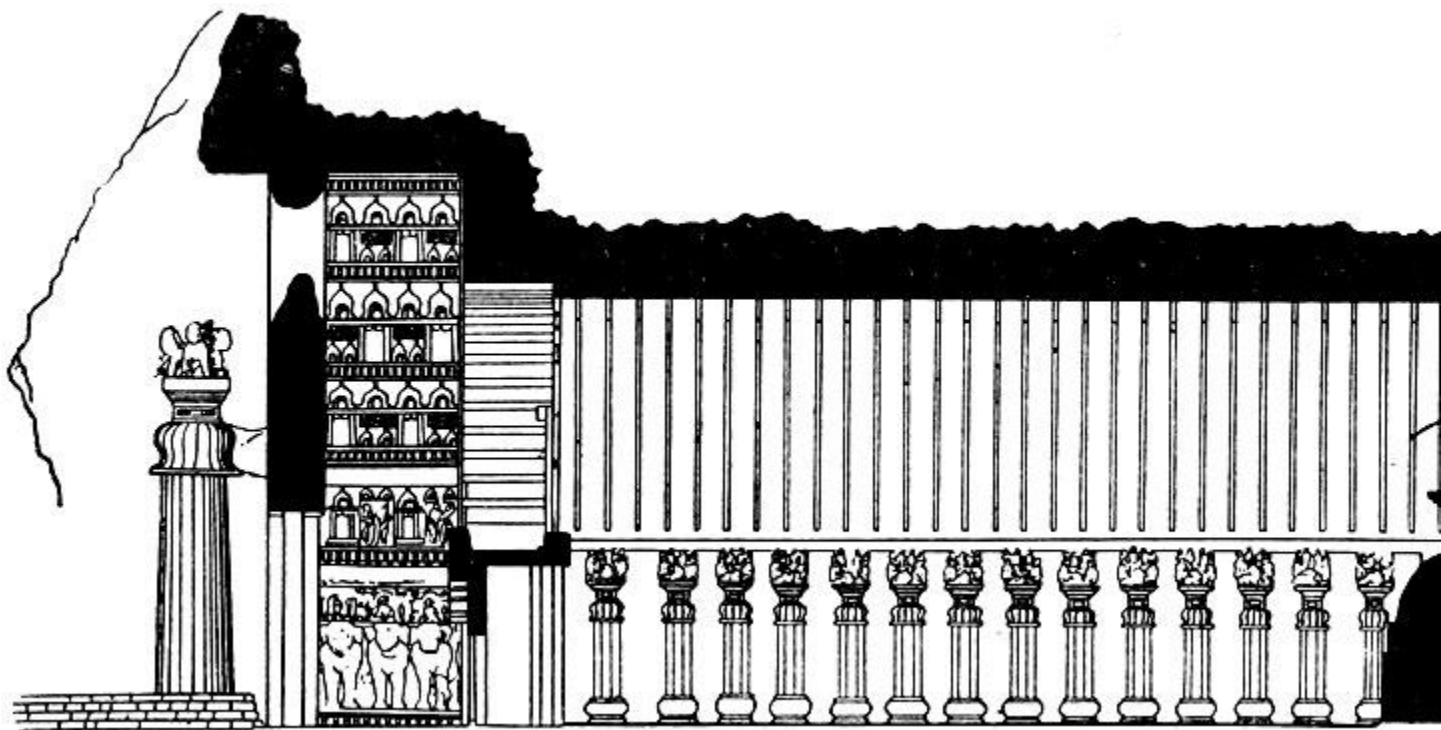


361. Якшини. Скульптура южных ворот ступы в Санчи. 1 в. до н. э.

Вторым видом монументальных культовых сооружений были стамбха — монолитные каменные столбы, обычно завершенные капителью, увенчанной скульптурой. На столбе высекались эдикты и буддийские религиозные и моральные предписания. Вершина столба украшалась лотосовидной капителью, несущей скульптуры символических священных животных. Такие столбы более ранних периодов известны по древним изображениям на печатях. Столбы, возведенные при Ашоке, украшены буддийскими символами и по своему назначению должны выполнять задачу прославления государства и пропаганды идей буддизма. Так, четыре льва, соединенные спинами, на сарнатхском столбе поддерживают буддийское колесо. Сар-натхская капитель сделана из полированного песчаника; все изображения, выполненные на ней, воспроизводят традиционные индийские мотивы. На абаке помещены рельефные фигуры слона, коня, быка и льва, символизирующие страны света. Животные на рельефе переданы живо, их позы динамичны и свободны. Фигуры львов наверху капители более условны и декоративны. Являясь официальным символом мощи и царственного величия, они значительно отличаются от рельефов в Санчи.



357. Львиная капитель из Сарнатха. Песчаник. Высота 2,13 м. 3 в. до н. э. Сарнатх. Музей.



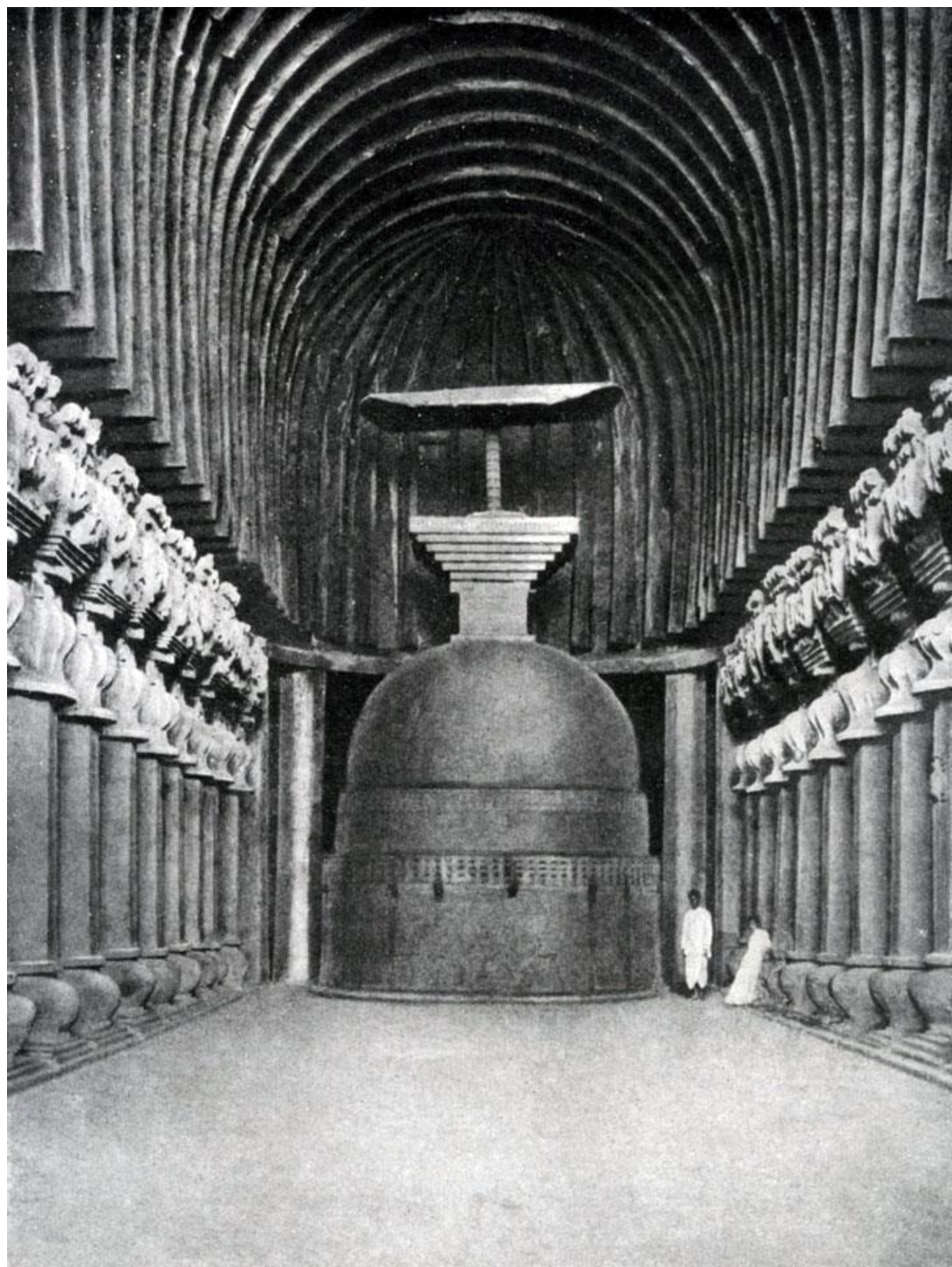
Чайтья в Карли. Разрез.

В период правления Ашоки начинается строительство буддийских пещерных храмов. Буддийские храмы и монастыри высекались прямо в массивах скал и представляли подчас крупные храмовые комплексы. Суровые, величественные помещения храмов, разделенные обычно двумя рядами колонн на три нефа, украшались круглой скульптурой, резьбой по камню и живописью. Внутри храма помещалась ступа, расположенная в глубине чайтьи, против входа. От времени Ашоки сохранилось несколько небольших пещерных храмов. В архитектуре этих храмов, как и в других каменных сооружениях периода Маурья, сказались традиции деревянного зодчества (главным образом в обработке фасадов). Таков вход в один из наиболее древних пещерных храмов Ломас-Риши в Барабаре, выстроенный около 257 г. до н.э. На фасаде воспроизведены в камне килевидная арка над

входом, выступы балок и даже ажурная решетчатая резьба. В Ломас-Риши над входом, в узком пространстве пояса, расположенного полукругом, помещено рельефное изображение слонов, поклоняющихся ступам. Их грузные фигуры ритмическими и мягкими движениями напоминают рельефы ворот в Санчи, созданные двумя веками позднее.

Дальнейшее развитие внутреннего помещения, еще мало развитого в храме Ломас-Риши, привело к созданию крупных пещерных храмов — чайтий во 2 - 1 вв. до н.э. Наиболее значительными являются чайти в Бхаджа, Кондане, Аджанте Назике. В них выкристаллизовался ранний тип пещерного храма, нашедший свое лучшее выражение в чайтье в Карли.

Первоначально чайтья заимствовала отдельные элементы деревянного зодчества, что отразилось не только в повторении архитектурных форм, но и во вставленных деревянных деталях. Вместе с тем характер вырубленного в скалах помещения, своеобразная связь ваяния и зодчества вызвали к жизни совершенно новый род архитектуры, просуществовавший в Индии около тысячи лет.



362. Чайтья в Карли. Внутренний вид. 1 в. до н. э.

Наиболее значительна в художественном отношении чайтья в Карли 1 в. до н.э. . Величественный интерьер чайтьи оформлен двумя рядами колонн. Восьмигранные монолитные колонны с пухлыми гранеными капителями завершены символическими скульптурными группами коленопреклоненных слонов с восседающими на них мужскими и женскими фигурами. Свет, проникающий через килевидное окно, освещает чайтью. Прежде свет рассеивался рядами деревянных орнаментированных решеток, что еще более усиливало атмосферу таинственности. Но и теперь, выступая в полумраке, колонны как бы надвигаются на зрителя. Токовые коридоры настолько узки, что за колоннами почти не остается пространства. Стены вестибюля перед входом во внутреннее помещение чайтьи украшены скульптурой. У подножия стен стоят массивные фигуры священных слонов, исполненные в очень высоком рельефе. Пройдя эту часть храма, как бы посвящавшую в историю жизни Будды и подготавливавшую определенное молитвенное настроение, паломники попадали в таинственное, полутемное пространство святилища с блестящими, отполированными, как стекло, стенами и полом, в которых отражались блики света. Чайтья в Карли - одно из лучших архитектурных сооружений Индии этого периода. В ней ярко проявилась самобытность древнего искусства и характерные черты культовой индийской архитектуры. Скульптура пещерных храмов обычно служит гармоничным дополнением архитектурных деталей фасада, капителей и т. п. Ярким образцом декоративной скульптуры пещерных храмов является упомянутое оформление капителей чайтьи, образующее своеобразный фриз над рядом колонн зала.

Следующий период в истории искусства Индии охватывает 1 - 3 вв. н.э. и связан с расцветом Индо-Скифского государства Кушан, занимавшего северную часть центральной Индии, Среднюю Азию и территорию Китайского Туркестана. В этот период Индия вела широкую торговлю и завязала тесные

культурные сношения с западным миром. Литературные источники дают описание большого количества различных товаров и предметов роскоши, которыми обменивались между собой эти страны. Своеобразными чертами отличается искусство Гандхары (нынешняя территория Пенджаба и Афганистана), наиболее тесно связанное с культурой античного мира.

Буддийские сюжеты гандхарских скульптур и скульптурных рельефов, украшавших стены монастырей и храмов, отличаются большим разнообразием и в индийском искусстве занимают особое место. В Гандхаре сложились иконографические черты, композиционные приемы и образы, получившие в дальнейшем широкое распространение в странах Дальнего Востока и Средней Азии.

Новым явилось изображение Будды в образе человека, что не встречалось раньше в искусстве Индии. Вместе с тем в образе Будды и других буддийских божеств нашло воплощение представление об идеальной личности, в облике которой гармонически сочетается физическая красота и возвышенное духовное состояние покоя и ясного созерцания. В скульптуре Гандхары органически слились некоторые черты искусства Древней Греции с насыщенными полнокровными образами и традициями древнейшей Индии. Примером может служить рельеф Калькуттского музея, изображающий посещение Индрой Будды в пещере Бодхгайи. Как и в подобной сцене на рельефах Санчи, Индра со свитой подходит к пещере, молитвенно складывая руки; повествовательная жанровая сцена вокруг фигуры Будды тоже носит характер, присущий более ранним скульптурам Индии. Но, в отличие от композиции в Санчи, центральное место в калькуттском рельефе занимает полная спокойствия и величия фигура Будды, сидящего в нише, с головой, окруженной нимбом. Складки его одежды не скрывают тела и напоминают одежды греческих богов. Вокруг ниши изображены различные животные, символизирующие уединенность места отшельничества. Значительность образа Будды подчеркнута

неподвижностью позы, строгостью пропорций, отсутствием связи фигуры с окружающим.



363. Статуя Будды в Таксиле. 2 в. н. э.



364. Статуя Будды из Гандхары. 2—3 вв. н. э. Лахор. Музей.

В других изображениях гандхарские художники трактовали образ человека-божества еще более свободно и жизненно. Такова, например, статуя Будды из Берлинского музея, сделанная из голубоватого шифера. Фигура Будды закутана в одежду, напоминающую греческий гиматий и спускающуюся широкими складками к его ногам. Лицо Будды с правильными чертами, тонким ртом и прямым носом выражает спокойствие. В его лице и позе нет ничего, что указывало бы на культовый характер статуи.



367. Гений с цветами. Стуковая скульптура из Гадды. 3—4 вв. н. э. Париж. Музей Гимэ.

Еще меньше связана с религиозной традиционной формой стуковая статуя из Гадды (Афганистан), изображающая гения с цветами. Гений тонкой рукой придерживает край одежды, наполненной нежными лепестками цветов. Мягкие складки ткани облекают его тело, оставляя обнаженной грудь, украшенную ожерельем. Тяжелые крупные завитки волос обрамляют округлое лицо с тонкими бровями, выразительным, глубоким и одухотворенным взглядом. Вся фигура гения полна гармонии, проникнута легким и свободным движением.

Среди памятников Кушанского периода особое место принадлежит портретным статуям, в частности скульптурам правителей. Статуи правителей часто помещались вне архитектурных сооружений, как отдельно стоящие памятники. В этих статуях воссозданы характерные черты их облика и точно воспроизведены все детали одежды. К числу таких портретных статуй относится найденная в Матхурском округе фигура Канишки (правившего в Кушанском царстве в 78 - 123 гг. н.э.). Царь изображен в тунике, достигающей до колен и подпоясанной ремнем; сверху туники надета более длинная одежда. На ногах мягкие сапоги с завязками. Иногда отдельным культовым изображениям придавались портретные черты, как это видно в статуе Авалокитешвары.



365. Статуя Авалокитешвары из Гандхары. 2—3 вв. н. э. Берлин.

Герои древнеиндийского эпоса, так же как и прежде, продолжают занимать в искусстве этого периода значительное место. Но, как правило, они наделяются иными чертами. Их образы более возвышенны; их фигуры отличаются гармонией и ясностью пропорций.



366. Статуя «Змеинового царя» из Матхуры. 2 в. н. э.

Широкая связь индийской культуры с культурами других стран проявляется не только в искусстве Гандхары. Этими же чертами характеризуются и памятники матхурской школы, сосуществовавшей с гандхарским искусством. Как пример подобных памятников можно привести скульптуру 2 в. н.э., изображающую змеинового царя Нага. Его обнаженное тело необычайно пластично, сильная грудь расправлена, весь торс находится в сильном, но плавном движении. Мягкая повязка вокруг бедер, ниспадая широкой петлей, образует ряд глубоких складок, как бы разлетающихся от сильного движения. Могучая фигура змеинового царя соединяет в себе гармонию греческой скульптуры с традиционно индийской акцентировкой сочности, пластичности форм и передачей плавной ритмики непрерывного по своему характеру движения.

В архитектуре Индии, относящейся ко времени 1 - 3 вв. н.э., происходят изменения в сторону большей декоративности форм. Строительным материалом становится кирпич. Ступа приобретает более вытянутую форму, утрачивая свою прежнюю монументальность. Обычно она возводится на высокой цилиндрической платформе, имеющей лестницы и украшенной скульптурными изображениями Будды. Платформа и ступа, а также окружающая ограда покрываются декоративной резьбой и многочисленными барельефными изображениями на темы, взятые преимущественно из джатак — легенд о Будде. Одним из выдающихся образцов архитектуры этого периода была знаменитая ступа в Амаравати (2 в.). Ступа не сохранилась, но о ней можно судить по ряду рельефов ограды, изображающих ступу. Рельефы на буддийские сюжеты отличаются смелой динамикой композиционных приемов, реализмом отдельных фигур. Выразительным примером являются сохранившиеся фрагменты рельефа на ограде ступы.

Последнее крупное объединение Индии рабовладельческого периода произошло в 4 в. н.э. в связи с возникшим мощным государством династии Гупта (320 г. — середина 5 в. н.э.). С объединением страны в Индии наступил новый подъем культуры. В период Гупта начали зарождаться феодальные отношения; наметился переход от варн к более жесткой кастовой системе, получившей окончательное развитие в эпоху феодализма. Значительные изменения произошли и в религиозной идеологии Индии. Буддизм принял брахманское учение о врожденной принадлежности людей к различным варнам и кастам. Вновь возросло значение брахманизма, обосновывавшего деление общества на касты и постепенно поглощавшего буддизм. Новая религия служила сильнейшим средством укрепления нарождающегося феодального строя, содействовала закабалению и порабощению народа. Государство Гуптов в период своего могущества занимало огромную территорию: в его владения входили Мальва, Гуджарат, Пенджаб, Непал и др. В прямой зависимости были и соседние страны. Большие средства, притекавшие от налогов и торговых сношений с другими странами, тратились на строительство дворцов и храмов, на поощрение науки, достигшей в период Гупта большого расцвета, это был последний этап развития литературы и искусства рабовладельческого общества, в котором в то же время отразилось сложение новых эстетических взглядов.

В период Гупта появились значительные произведения литературы, тесно связанные с высоким мастерством старого искусства Индии. Крупнейший индийский поэт этого времени Калидаса создал замечательные, полные глубокой человечности поэму «Мегахадута», драму «Сакунтала» и другие произведения, где ощущаются радостное биение жизни и живое чувство природы. К этому же времени относится и создание одного из самых выдающихся памятников художественной культуры Древней Индии — росписей храмов Аджанты.

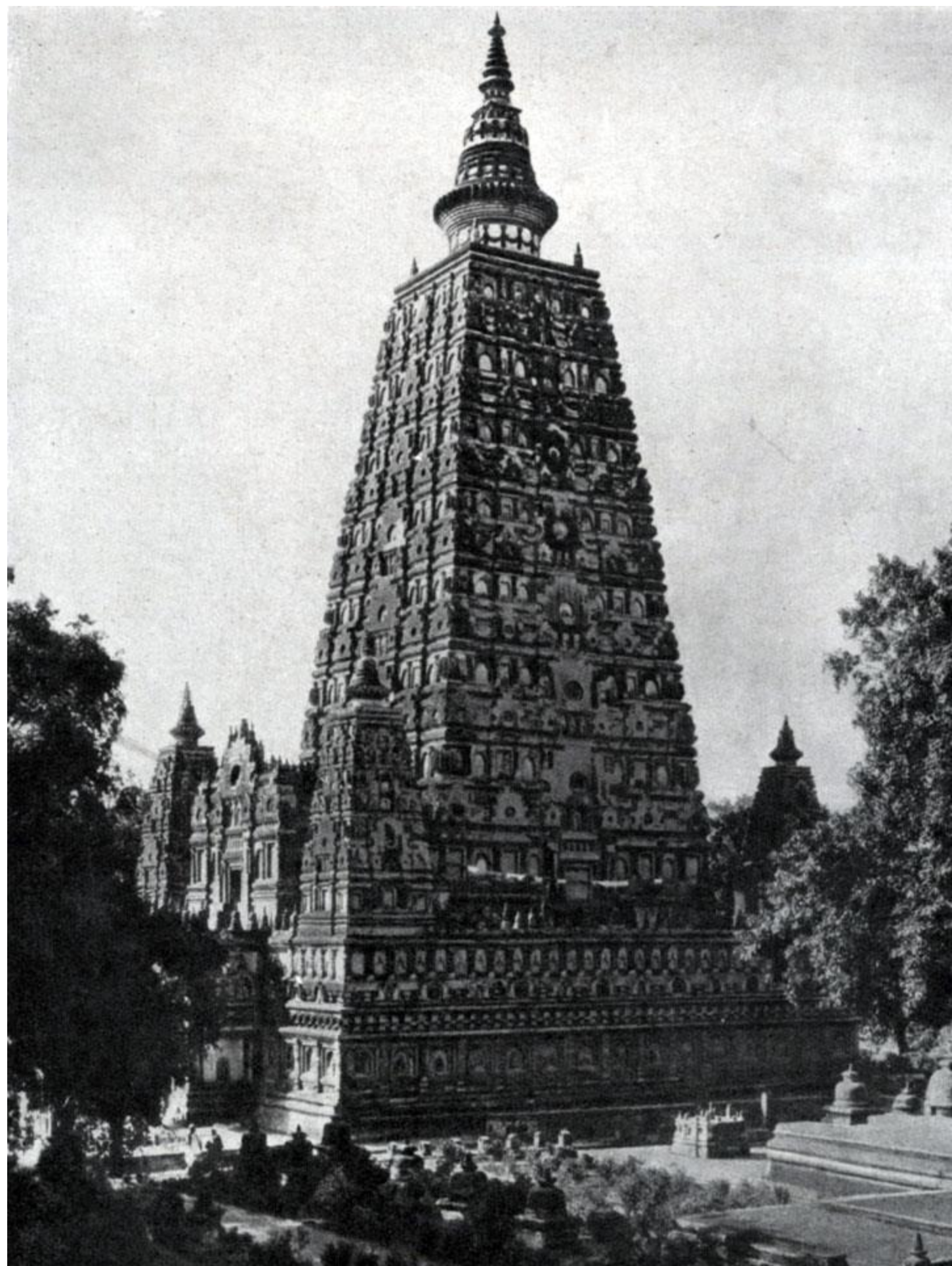
В период Гупта завершается работа над архитектурным трактатом «Манасара», собравшим и зафиксировавшим

традиционные правила прошлых веков. В планировке городов нашло отражение кастовое деление: низшая каста селилась далеко за оградой города.



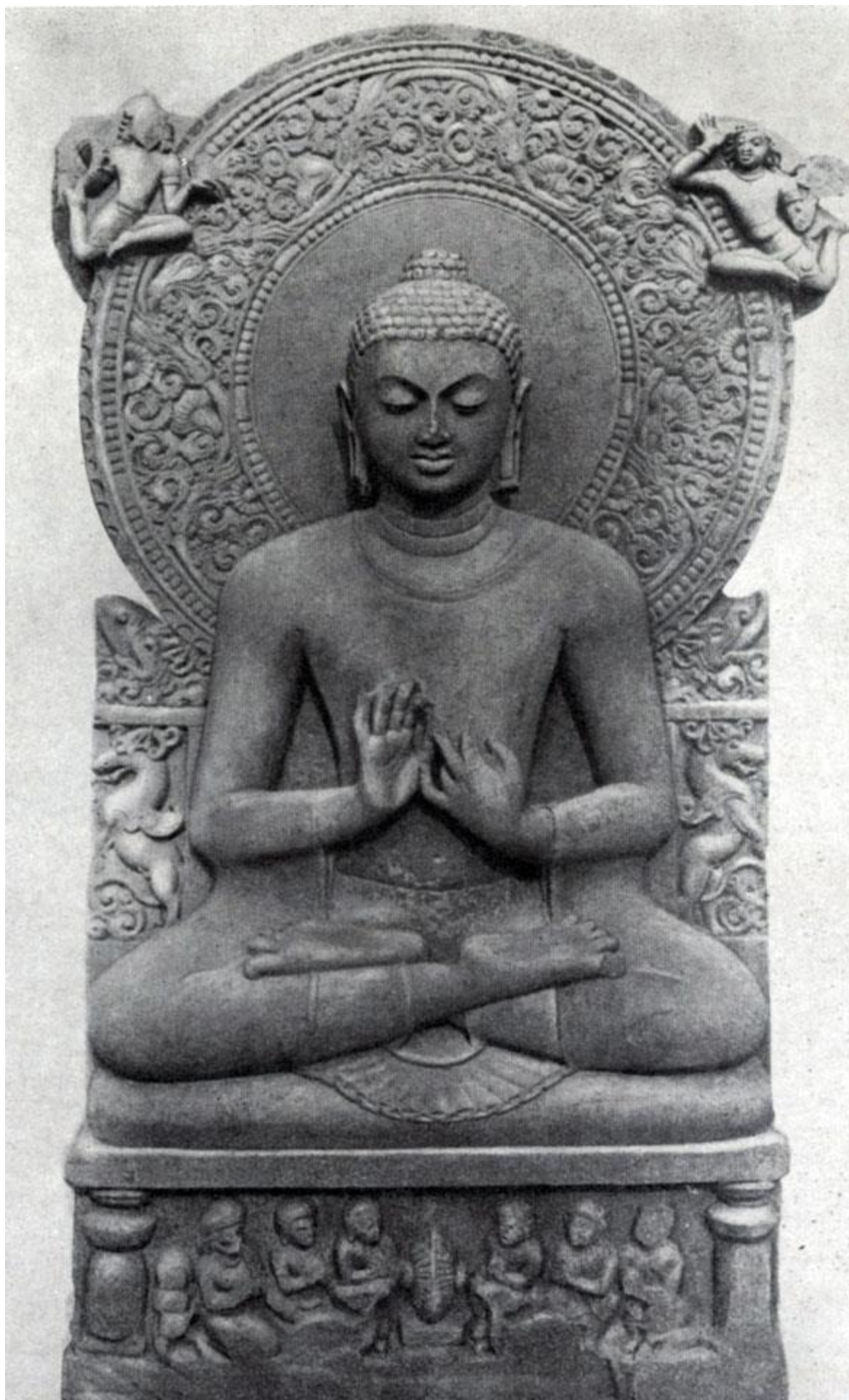
*374. Фрагмент росписи пещерного храма № 17 в Аджанте. Конец
5 в. н. э.*

В культовом зодчестве попрежнему создаются ступы и пещерные храмы, но широкое распространение получают и иные наземные сооружения. Подобные каменные постройки, относящиеся к 4 - 5 вв., невелики и стройны по пропорциям. Лучшим образцом является храм № 17 в Санчи, отличающийся особым изяществом и гармоничностью. Другой тип храма характеризуется килевидной или плоской уступчатой крышей. Гладкие стены украшены пилястрами и резьбой по камню. Таков храм в Айхоле, выстроенный около 450 г.



*368. Храм Махабодхи в Бодхгайе. Около 5 в. н. э.
Реставрирован.*

На севере Индии появляется также особый вид кирпичного башнеобразного храма. Примером такого рода построек может служить храм Махабодхи в Бодхгайе или храм «Великого просветления» (построенный около 5 в. и в дальнейшем сильно перестроенный), посвященный Будде и представляющий собой своеобразную переработку формы ступы. Храм до перестроек имел вид высокой усеченной пирамиды, разделенной снаружи на девять декоративных ярусов. На вершине находился реликварий «хти», увенчанный шпилем с убывающими кверху символическими зонтами. Основанием башни служила высокая платформа с лестницей. Ярусы храма были украшены нишами, пилястрами и скульптурой, изображавшей буддийские символы. Внутреннее пространство храма почти не развито. Зато снаружи каждый ярус расчленен на ряд декоративных ниш, сохранились сведения и о яркой раскраске отдельных деталей. В целом в архитектуре конца 5 - 6 вв. происходит усиление декоративности, наблюдается известная перегруженность наружных стен скульптурным декором и мелкой резьбой. Однако при этом сохраняется еще ясность архитектоники, по большей части утрачиваемая в архитектуре феодальной Индии.



369. Статуя Будды из Сарнатха. Песчаник. Высота 1,60 м. 5 в. н. э. Сарнатх. Музей.

Стремление к обильной роскоши и утонченности, предвосхищающее будущее феодальное искусство Индии, появляется и в изобразительном искусстве. Официальные религиозные требования и строгие каноны уже наложили на него печать отвлеченной идеализации и условности, особенно в скульптурных изображениях Будды. Такова, например, статуя из музея в Сарнатхе (5 в. н.э.), отличающаяся виртуозностью в обработке камня и застылой идеальной красотой. Будда изображен сидящим с поднятой кверху кистью руки в ритуальном жесте наставления - «мудра». На его лице с опущенными вниз тяжелыми веками тонкая бесстрастная улыбка. Большой ажурный нимб, поддерживаемый с двух сторон духами, обрамляет его голову. На пьедестале изображены последователи Будды, расположенные по сторонам символического колеса закона. Образ Будды — утонченный и холодный, в нем нет той живой теплоты, которая в целом характерна для искусства Древней Индии. Сарнатхский Будда сильно отличается от гандхарских изображений большей отвлеченностью и бесстрастностью.

В том же духе трактована огромная медная статуя Будды из Султангаджа, относящаяся к 5 в. Стоящая фигура с правильными, но сухими чертами лица кажется неподвижной и застылой. В этой фигуре, выполненной обобщенно и схематично, отсутствует жизненная выразительность и динамичность ранних индийских скульптур. Большей простотой и человечностью отличается большая фигура сидящего Будды в Анурадхапуре (Цейлон) 4 - 5 вв. Двухметровая статуя установлена непосредственно под открытым небом. Монументальность и простота общего пластического решения замечательно гармонируют с тонкой психологической трактовкой образа, выражающего глубокое душевное спокойствие и мудрость.

Одним из лучших художественных ансамблей, которые создавались в период с 3 в. до н.э. и до 7 в. н.э. были

буддийские храмы Аджанты, находящиеся в центральной Индии (нынешняя провинция Бомбей). Самые выдающиеся из них созданы в период Гупта. Аджанта была своеобразным монастырем-университетом, где жили и обучались монахи, и служила местом паломничества не только индийцев, но и буддистов многих стран, в том числе и китайцев. Храмы Аджанты (всего 29 пещер) вырублены в почти отвесных скалах живописнейшей долины над изгибающейся внизу рекой Вагхора.



370. Вход в чайтью № 19 в Аджанте. 6 в. н. э.



371. «Змеиный царь» у входа в чайтью № 19 в Аджанте. 6 в. н. э.

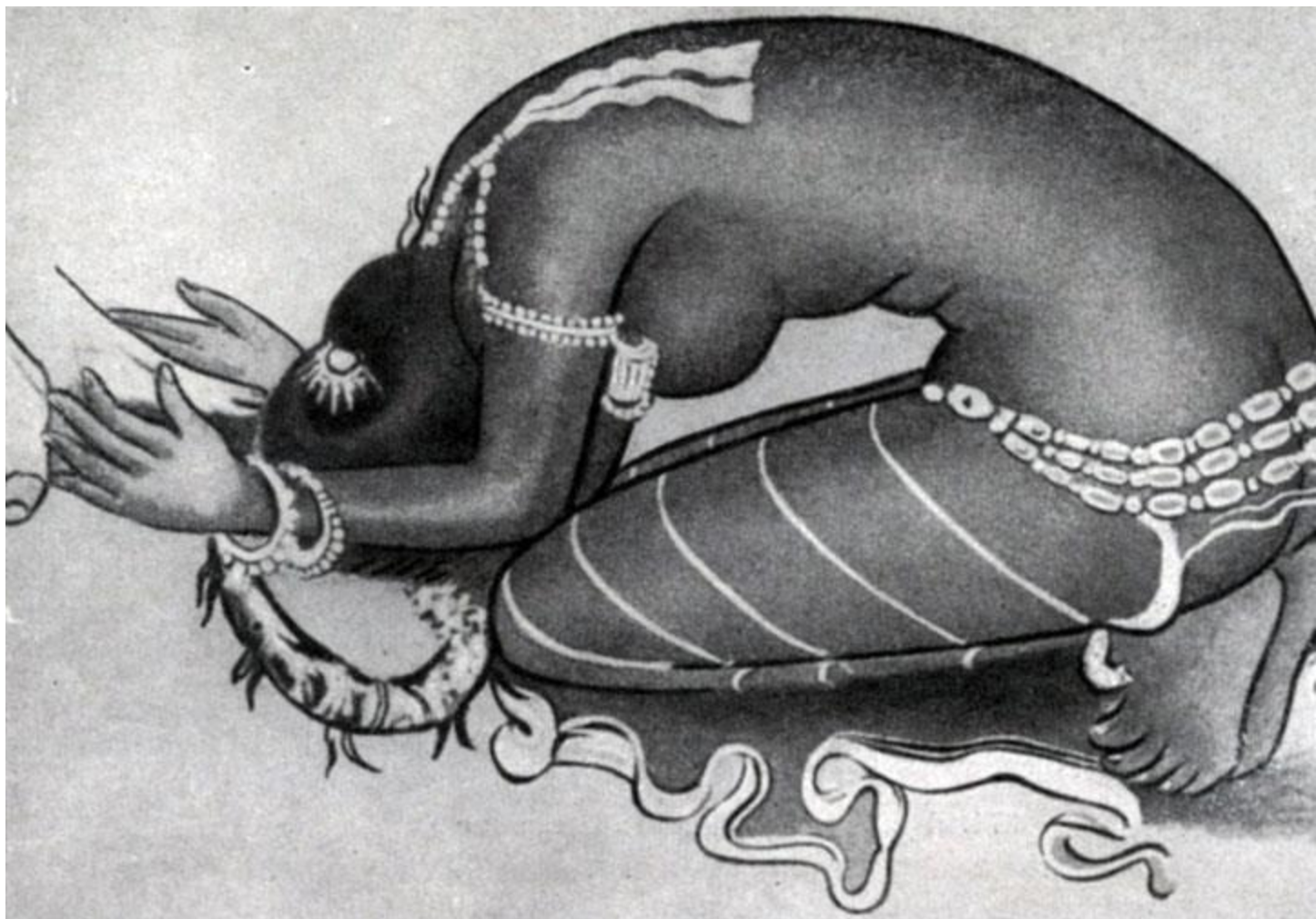
Фасады пещерных храмов, относящиеся к периоду Гупта, пышно декорированы скульптурой. Бесчисленное количество статуй Будды, выполненных в высоком рельефе, заполняют ниши стен. Пространство между большими скульптурами покрыто резным орнаментом и изображениями учеников и спутников Будды. Помимо буддийских сюжетов в храмах Аджанты встречаются скульптуры на традиционные сюжеты. К ним относится изображение змеиного царя Нагараджа, помещенное в нише одного из внутренних помещений храма № 19 (6 в.). Царь представлен сидящим рядом со своей женой. Его тяжелая и массивная фигура занимает центральное место в композиции. Голову в драгоценной короне окружает традиционный ореол, состоящий из семи кобр. Тело покрыто драгоценностями. Он сидит в живой, свободной позе, задумчиво смотря в пространство. Рядом помещена фигура царицы, изображенной по сравнению с ним маленькой и менее величественной, эта скульптура, как и другие монументальные памятники Аджанты, выполнена с большим пластическим мастерством. Помещенные в ниши или просто у стен большие фигуры божеств и духов, богинь с круто изогнутыми бедрами и огромной грудью, выступая из мрака храма, воспринимались зрителем как грозные и могучие силы таинственной и сказочной природы. В скульптурных памятниках Аджанты видно развитие традиций прошлого как в содержании, так и в трактовке образов, но здесь эти образы предстают уже гораздо более зрелыми по мастерству, более свободными и совершенными по форме.

Внутренние помещения храмов Аджанты покрыты почти целиком монументальными росписями. В этих росписях мастера, работавшие над ними, выразили с большой силой богатство, сказочность и поэтическую красоту своей художественной фантазии, сумевшей воплотить живые человеческие чувства и разнообразные явления реальной жизни Индии. Росписи покрывают сплошь и потолок и стены.

Сюжетами их являются легенды из жизни Будды, сплетенные с древними индийскими мифологическими сценами. Изображения людей, цветы и птицы, звери и растения написаны с большим мастерством. От грубоватых и могучих образов периода Ашоки искусство эволюционировало к одухотворенности, мягкости и эмоциональности. Образ Будды, данный многократно в своих перевоплощениях, окружен множеством жанровых сцен, имеющих по существу светский характер. Росписи полны самых живых и непосредственных наблюдений и дают богатый материал для изучения жизни Древней Индии.

В пещерном храме № 17 изображен Будда, встречающий жену и сына. Его фигура в белой одежде стоит в священном белом цветке лотоса. Лицо Будды спокойно и задумчиво, в руках чашка нищего. Над ним гений, держащий зонтик - символ царского происхождения, с которого на фигуру Будды свешиваются ажурные легкие белые цветы.

Условность изображения проявляется в том, что фигура Будды — «Великого учителя» — показана огромной сравнительно с фигурами его жены и сына, которые изображены перед ним маленькими, простыми людьми, смотрящими на него снизу вверх. Этой росписи свойственны простота, гармоничность и спокойная ясность. Фигуры жены и сына исполнены непосредственного человеческого переживания и душевной теплоты. В этом храме имеются и другие изображения жанрового характера. Это ряд бытовых и мифологических сцен. Восемь росписей, расположенных около центральной двери, показывают людей в обстановке их домашней жизни. Одна из этих росписей изображает молодых юношу и девушку, сидящих на полу. Юноша подносит девушке цветок. Обнаженные тела обоих необычайно пластичны и объемны. Художник убедительно показал и физическую красоту упругого, полного силы и мягкой гармонии человеческого тела и нежные и живые выражения лиц.



373 6. Склонившаяся девушка. Фрагмент росписи пещерного храма № 2 в Аджанте. 6 в. н. э.

Превосходным примером мастерства живописцев Аджанты может служить знаменитая фигура склонившейся девушки из храма № 2, полная грации, изящества и нежной женственности. Одухотворенностью отмечено лицо Бодисатвы (будущий Будда, сошедший на землю для спасения людей) на росписи грота № 1. Бодисатва в высоком головном уборе занимает в композиции главное место. Лицо его с мягкими легкими тенями, подчеркивающими объемность форм, склонено к левому плечу. Продолговатые глаза потуплены, брови высоко подняты. В руках он держит священный цветок лотоса. И лицо и поза выражают глубокую задумчивость. Бодисатва, как и большинство божеств аджантских росписей,

усыпан цветами и унизан драгоценностями. Образ его необычайно поэтичен и изыскан.



372. Летящий Индра. Фрагмент росписи пещерного храма № 17 в Аджанте. Конец 5 в. н. э.

Роспись в храме № 17 изображает летящего Индру в сопровождении музыкантов и небесных дев «апсар». Ощущение полета передается клубящимися на темном фоне голубыми, белыми и розоватыми облаками, среди которых парят Индра и его спутники. Ноги, руки и волосы Индры и прекрасных небесных дев украшены драгоценностями. Художник, стремясь к передаче одухотворенности и изысканной грации образов божеств, изобразил их с удлинненными полузакрытыми глазами, очерченными тонкими линиями бровей, с крошечным ртом и мягким, округлым и плавным овалом лица. В тонких изогнутых пальцах Индра и небесные девы держат цветы. По сравнению с несколько условными и идеализированными фигурами богов слуги и музыканты в этой композиции изображены в более реалистической манере, с живыми, грубыми и выразительными лицами. Тела людей написаны теплой коричневой краской, только Индра изображен белокожим. Густая и сочная темнозеленая листва растений и яркие пятна цветов придают мажорную звучность колориту. Значительную декоративную роль в живописи Аджанты играет линия, идущая то чеканно и четко, то мягко, но неизменно придающая телам объемность. Прекрасные чувственные и нежные женские образы Аджанты находят аналогию в драмах блестящего поэта и драматурга периода Гупта — Калидасы.

Мифологическое, яркое и образное восприятие природы в сочетании с повествовательностью в жанровых сценах (хотя и на религиозные сюжеты) характерны для этих росписей. Жанровость в трактовке религиозных сюжетов свидетельствует о стремлении связать древнюю мифологию с реальной действительностью.



373 а. Дворцовая сцена. Фрагмент росписи пещерного храма №
1 в Аджанте. 6 в. н. э.



375. Апсара (небесная дева). Фрагмент наскальной росписи в Сигирийе на острове Цейлоне. 5 в. н. э.

К росписям Аджанты ближе всего по характеру живописи росписи храмов Сигирийи на Цейлоне. Эти росписи были созданы в скальных пещерах в конце 5 в. Они отличаются от росписей Аджанты несколько большей утонченностью и изощренностью. Росписи изображают небесных дев апсар со служанками. Их полуобнаженные тела украшены ожерельями и драгоценностями, на головах причудливые уборы. Мягкими тенями переданы объемы хрупких подвижных женских фигур, хотя и показанных среди облаков, но вполне земных по всему своему облику.

Ко времени Гупта относятся и первые крупные наскальные скульптуры (в Удаягири, 5 в., и других местах), изображающие Шиву и другие божества брахманской религии. В этих скульптурах проявились пышность, нагроможденность и тяжеловесность, присущие уже памятникам искусства времени феодализма, в 6 - 7 вв. окончательно сменившего в Индии рабовладельческие отношения.

Характерными чертами для всего древнего периода индийского искусства является сила и устойчивость народных традиций, всегда пробивающихся сквозь многочисленные религиозные наслоения как в выборе сюжетов, так и в содержании многих художественных образов. В архитектуре долгое время прочно сохраняются основные элементы деревянного народного зодчества, идущие от древнейших времен. В скульптуре и живописи на основе народной фантазии создаются полные обаяния, гармонии и красоты очеловеченные образы богов и героев, ставшие традиционными.

В древнем искусстве Индии уже можно проследить разделение искусства на более официальное направление, подчиненное каноническим правилам, приобретающее со временем черты сухости и застылости, и реалистическое, жанровое по своим устремлениям, отличающееся

человечностью и жизненным полнокровием. Это второе направление получило свое наиболее яркое выражение в росписях Аджанты.

Искусство Древнего Китая

Н.Виноградова

Исследованиями археологов установлено, что территория Китая была населена уже со времен нижнего палеолита. Именно в Китае найдены самые древние остатки ископаемого человека (синантропа) вместе с примитивными каменными орудиями. Благоприятные природные условия восточного Китая способствовали тому, что в долине реки Хуанхэ и ее притоков очень рано — уже с 3 тысячелетия до н.э. появилось земледелие. Затем здесь возникли государства, которые наряду с Египтом, Двуречьем и Индией явились наиболее ранними в истории человечества очагами культуры и искусства.

История культуры Древнего Китая охватывает длительный период, насчитывающий около пяти тысячелетий своего существования. В настоящее время еще не выработано единой точки зрения на ход социально-экономического развития древнекитайского общества. По мнению некоторых исследователей, рабовладельческие отношения, сложившиеся ко 2 тысячелетию до н.э., уже в середине 1 тысячелетия до н.э. сменились отношениями феодальными. Другая часть исследователей весь древний период, включая Хань (3 в. до н.э. - 3 в. н.э.), относит к рабовладельческой формации. Во всяком случае для истории искусства важно отметить, что, хотя в культуре и в искусстве Китая начиная с середины 1 тысячелетия до н.э. появляются новые черты, которые получают отчетливое развитие в искусстве периода Хань, оно еще тесно связано с традициями всего предшествующего времени. Очень важной особенностью культуры Китая является то, что с древнейших времен, с самого своего возникновения, она развивалась непрерывно, сохранив многие древнейшие культурные центры на протяжении веков.

Этим в значительной степени определилась устойчивость традиций в искусстве Китая. Своеобразный художественный стиль сложился в Китае очень рано, и, несмотря на изменения, происходившие в течение последующего времени, некоторые его характерные черты не меняются на протяжении всего развития искусства - от древнейших времен вплоть до наших дней.

Культура Древнего Китая достигла высокого уровня. Уже в очень давние времена ученые Китая сделали многие важные открытия в области астрономии, математики, медицины и других наук. Во 2 тысячелетии до н.э. в Китае существовала уже иероглифическая письменность. Несколько позднее были изобретены компас, а затем сейсмограф. В середине первого тысячелетия до н.э. был составлен первый в мире звездный каталог, насчитывавший 800 светил. Большой высоты достигли литература и искусство. Достижения первого искусства легли в основу национальной художественной традиции Китая и имели большое значение для развития искусства многих других народов.

Наибольшего расцвета культура Древнего Китая достигла в периоды Цинь и Хань, когда впервые произошло объединение разрозненных древнекитайских царств в единое Китайское государство.

Древнейшие памятники искусства Китая восходят к 3 тысячелетию до н.э. - времени существования первобытно-общинного строя. В настоящее время по всей территории Китая обнаружено очень много неолитических стоянок. Наиболее крупные из этих земледельческих поселений найдены на территории современных провинций Ганьсу, Хэнань, Шаньси, Шэньси, Цзянсу и Чжэцзян. Открытая здесь неолитическая культура так называемой крашеной керамики наиболее ярко характеризуется керамикой типа Яншао, названной так по первоначальному месту раскопок, произведенных в 20-х годах 20 в. в провинции Хэнань. Археологические исследования, проводящиеся особенно

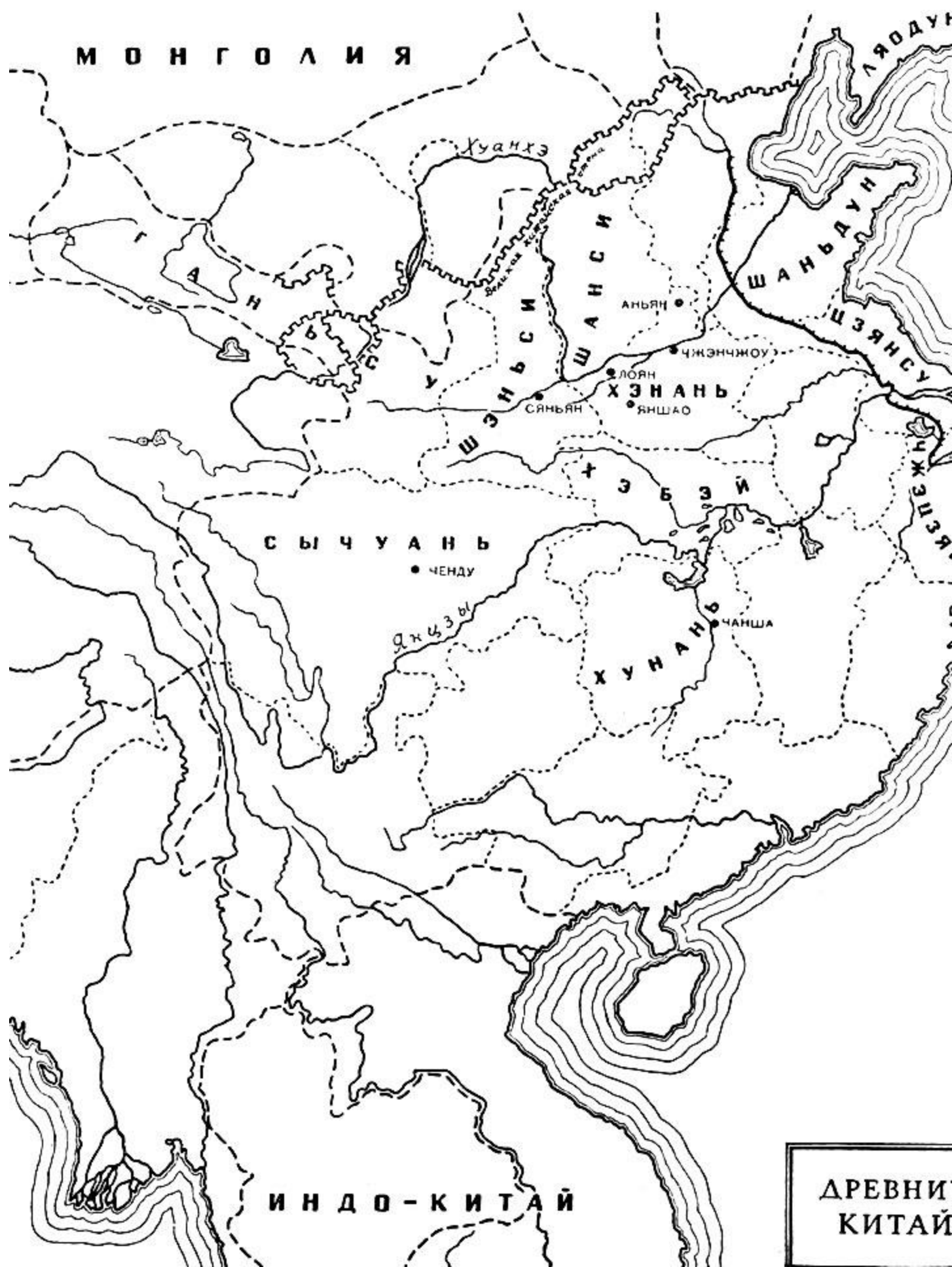
интенсивно в настоящее время, обнаружили в погребениях и на местах древних жилищ много орудий и расписных лощеных сосудов, дающих представление о наивысшем этапе развития неолитической культуры. Расписные керамические сосуды самых разнообразных форм исполнялись от руки или на гончарном круге. Это либо остродонные сосуды с узким горлышком, либо широкие округлые вазы с невысоким горлом и двумя ручками, либо чаши, расширяющиеся кверху; некоторые сосуды похожи по форме на греческие амфоры. Сосуды подвергались обжигу при высокой температуре; роспись на них обычно исполнялась по серому, коричневатому или красноватому фону глины фиолетовой, красной, черной, желтой и белой красками. В редких случаях весь фон заполнялся черной краской и лишь орнамент оставался светлым.



*376. Керамические сосуды. Культура Яншао. 3 тыс. до н. э.
Пекин. Музей Гугун.*

Вазы, чаши и погребальные урны, сделанные на гончарном круге, отличаются правильностью форм, тонкостью и красотой узора, большим совершенством исполнения, тогда как сосуды, выполненные от руки, грубее и часто лишены росписи. Узор покрывает иногда почти всю поверхность сосуда и обычно

состоит из геометрического орнамента, в котором преобладают ритмически повторяющиеся спиралевидные завитки, сетчатый и шахматный рисунок, часто заключенный в окружности, ромбы, треугольники и т. п. Этот узор органически связан с формой сосуда. В невысоких сосудах рисунок покрывает верхнюю часть до середины, подчеркивая приземистость и округлость, в более высоких впечатление вытянутости и стройности формы усиливается зигзагообразными линиями, расположенными по вертикали. Орнамент имел магическое значение и был, вероятно, связан с представлениями древних китайцев о силах природы: предполагают, например, что зигзагообразные линии и серповидные знаки являлись условными изображениями луны и молний, перешедшими в дальнейшем в китайские иероглифы. Встречающиеся среди керамики Яншао круглые сосуды на трех ножках («ли») и некоторые другие сохранили свою форму и культовое назначение в Китае на протяжении многих веков.



Древний Китай.

К 3 тысячелетию до н.э. относится и так называемая Луншаньская культура, открытая при раскопках древних стоянок, главным образом в провинциях Шаньдун, Шаньси и Хэнань. Здесь было обнаружено много керамических изделий, отличающихся высоким качеством исполнения. Эти черные лощеные сосуды, лишенные росписи, очень тонкие и хрупкие, поражают разнообразием форм и изяществом пропорций. Встречаются однотипные с сосудами Яншао треножники «ли» и «дин», а также различные тарелки, миски, кубки и т. п.

В результате современных раскопок можно сделать вывод о широком территориальном распространении и высоком уровне неолитических культур Китая.

Более подробно изучен следующий период, относящийся ко 2 тысячелетию до н.э.) известный под названием Шан или Инь — по наименованию племен, населявших территорию Китая в основном в долине реки Хуанхэ на северо-востоке нынешней провинции Хэнань, а также, по данным последних археологических раскопок, и в пределах восточного и северо-западного Китая. В это время происходило формирование классового рабовладельческого общества в Китае и возникло первое государство, во главе которого стояли «ваны» — бывшие племенные вожди, постепенно превратившиеся в царей-деспотов. Экономика была еще очень примитивной, но основным занятием населения стало уже земледелие, хотя рыболовство и охота играли еще большую роль. Возникли города, в которых развилось ремесло; зародились примитивные формы обмена между племенами. В структуре общества сохранились многие черты родового строя; продолжали существовать сельские общины, имевшие каждая свое родовое имя.

В период Шан (Инь) появились первые укрепленные поселения. Раскопками близ Аньяна, производившимися в 1928 - 1937 гг., были обнаружены остатки большого города, возможно, столицы государства Шан (Инь). Город имел

правильную планировку по кварталам. Постройки возводились на искусственной земляной платформе.

В качестве строительных материалов для жилых домов и дворцовых сооружений служили плотно утрамбованная земля и дерево, иногда применялся камень. Сохранились лишь фундаменты строений и остатки стен, которыми обносились дворы. О самих сооружениях и форме крыш можно судить лишь по дошедшим до нас пиктограммам, изображающим дома и сторожевые башни. Постройки имели высокие двускатные крыши, материалом для которых, возможно, служила солома, так как ни остатков черепицы, ни деревянных покрытий не обнаружено. Дворец в Аньяне представлял собой прямоугольное здание довольно больших размеров (около 30 м в длину и 9 м в ширину). Внутри здания было расположено 3 ряда колонн, базами которых служили врытые в земляную платформу каменные обточенные глыбы и бронзовые диски. Таким образом, исторические и археологические данные позволяют заключить, что в период Шан (Инь) уже были выработаны некоторые архитектурные приемы и формы, которые легли в основу дальнейшего развития древнекитайского зодчества.

Это подтверждается и данными новых археологических изысканий, проводимых с 1950 г. в районе Аньяна. Раскопками обнаружено большое число остатков жилищ, на окраинах города найдены поселения ремесленников, мастерские бронзолитейщиков и керамистов, посреди города обнаружена мощенная булыжником дорога с остатками каменных фундаментов домов по краям.

Во 2 тысячелетии до н.э. получила дальнейшее развитие древнейшая религия китайцев, зачатки которой можно проследить уже в культуре Яншао. Эта религия выражалась в обоготворении явлений и сил природы: солнца, луны, земли, гор и рек. Небо считалось верховным божеством. Эти представления находили отражение в развившейся к тому времени иероглифической письменности и в изобразительном искусстве.

Духам природы приносились жертвы и устраивались молебствия. Высшие жреческие функции принадлежали самому «вану».

Огромное значение приобрел также культ предков, в связи с которым был разработан строгий ритуал погребения. В могилу умершего клались многочисленные предметы, которые должны были сопровождать и охранять его в загробной жизни. Раскопками в Аньяне обнаружено большое количество гробниц людей из самых различных слоев общества. Отделка и инвентарь гробниц указывают на наличие классового расслоения. Царские гробницы содержат особенно большое количество различных предметов быта, бронзовых и керамических изделий, мраморных скульптур. В могилы людей незнатного происхождения помещались лишь глиняные сосуды и грубая утварь.

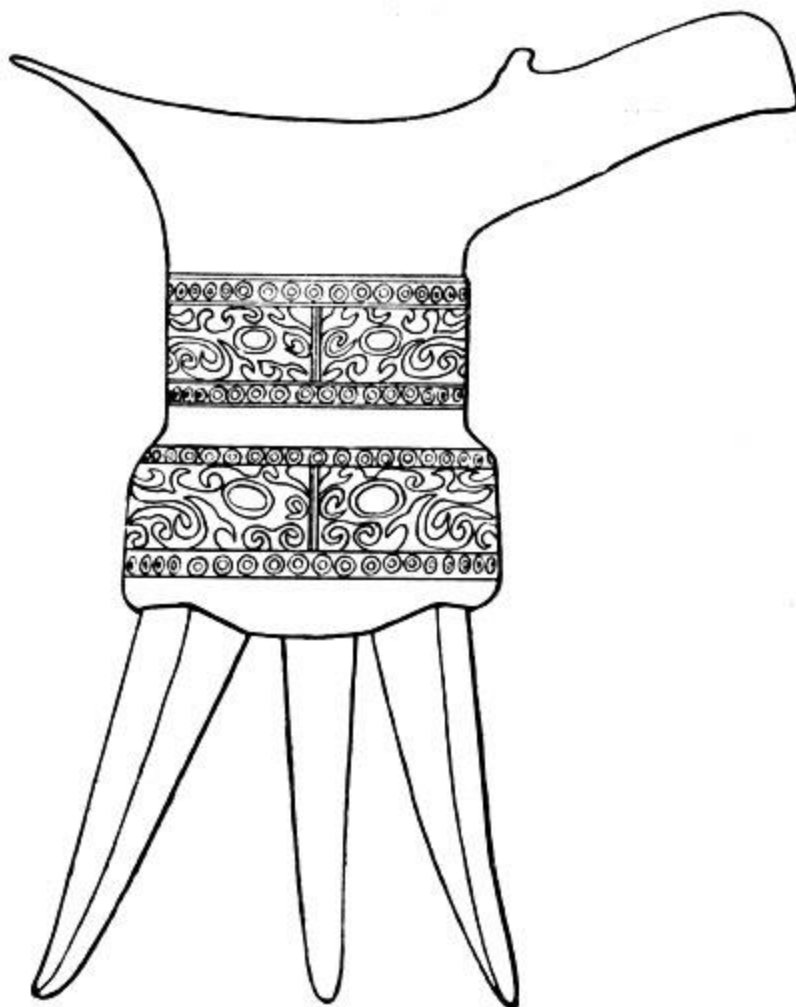
Гробницы знати были грандиозными по размерам. Одна из обнаруженных близ Аньяна гробниц занимает площадь 340 кв. м, а объем ее достигал 1615 куб. м. Внутри гробница выкладывалась бревнами, плотно пригнанными друг к другу. Помещение состояло из входов с лестницами, нижнего зала, куда ставился саркофаг, и верхнего, где размещались различные предметы, а также трупы людей и животных, сопровождавших умершего в загробное царство. При входах в гробницу зарывались убитые при погребении лошади и собаки. Считалось, что собаки должны охранять гробницу, лошади - везти колесницы в загробном мире. На поверхности не сооружалось ни могильных холмов, ни построек. Стены и потолки богатых гробниц покрывались резьбой, инкрустацией и росписью. Роспись исполнялась, по всей видимости, красной краской (ее следы были обнаружены). Мотивами орнаментации гробниц являлись условные изображения животных, напоминающие узоры на бронзовых сосудах.



378 6. Статуя человека-тигра из Аньяна. Мрамор. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э. Пекин. Музей Гугун .

Все предметы, которые помещались в гробницах, были связаны с определенными религиозными представлениями и имели уже установленное традицией назначение. Это относится и к произведениям скульптуры. В Аньяне найдены

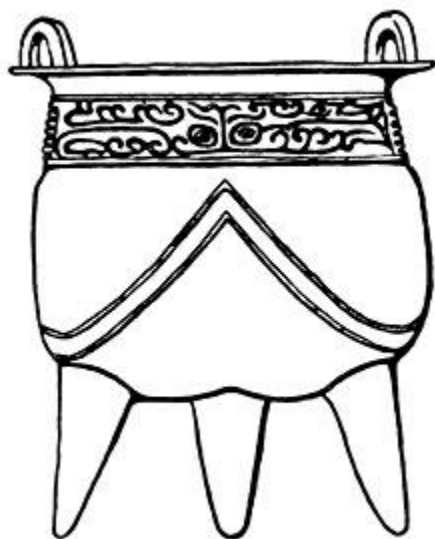
мраморные фигуры фантастических существ: человека-тигра и хищного рогатого зверя «таоте» — символа сверхъестественной силы, традиционно изображавшегося в виде геометризированной симметрично построенной маски с круглыми глазами на плоской морде, с рогами и клыками в форме завитков. Статуя человека-тигра должна была отпугивать от могилы злых демонов. В этом фантастическом образе подчеркнута свирепость и сила; оскаленная пасть с широкими массивными клыками, упершиеся в колени руки с тигровыми когтями, устойчивая неподвижная поза имеют явно устрашающий характер. Вся фигура «тигра», представляющая собой каменный блок с гладко обтесанными сторонами и слегка округленными углами, испещрена плоским магическим орнаментом, состоящим из спиралевидных завитков. Подобным орнаментом покрыта и другая каменная скульптура в виде сидящего человека, плотно охватившего согнутые ноги руками и уткнувшегося в колени головой. Предполагают, что эта почти круглая тяжелая каменная глыба, очень условно передающая формы человеческого тела, служила базой колонны в аньянском дворце.



Сосуд типа цзюэ.

Наиболее многочисленными среди произведений искусства периода Шан (Инь) являются изделия из бронзы, особенно бронзовые сосуды бытового и культового назначения, найденные в погребениях. По стилю они очень близки к скульптуре этого времени. Однако формы и узоры сосудов отличаются гораздо большим совершенством и виртуозным техническим мастерством, свидетельствующим об уже зрелой художественной традиции. Иногда рисунок на сосудах настолько тонок и сложен, что его можно рассматривать только в лупу. Инвентарь погребений периода Шан (Инь) характеризует зрелый этап эпохи бронзы в Китае. Переходный этап от каменных орудий к бронзе пока еще неизвестен. Удивительное мастерство и проработанность каждой детали на бронзовых изделиях достигались совершенной для того

времени техникой литья. В Аньяне и Чжэнчжоу найдено за последнее время несколько литейных форм, позволивших установить способ изготовления древних бронзовых сосудов. Первоначально изготовлялась точная модель сосуда из глины. После обжига по этой модели делали из особой огнеупорной глины форму, на которую оттискивался обратный узор. Наличие выпуклых швов на бронзовых сосудах указывает, что форма была не монолитная, а состояла из отдельных точно пригнанных частей, число которых зависело от типа сосуда. В собранную и обмазанную сверху сырой глиной форму вливали расплавленную в специальных котлах бронзу, заполнявшую пространство между двумя стенками. После окончания литья форма разламывалась и больше не употреблялась. Об уровне литейного производства в период Шан (Инь) можно судить и по тому, что некоторые сосуды достигают веса в 600 - 650 кг, для чего бронза плавилась сразу в нескольких котлах.

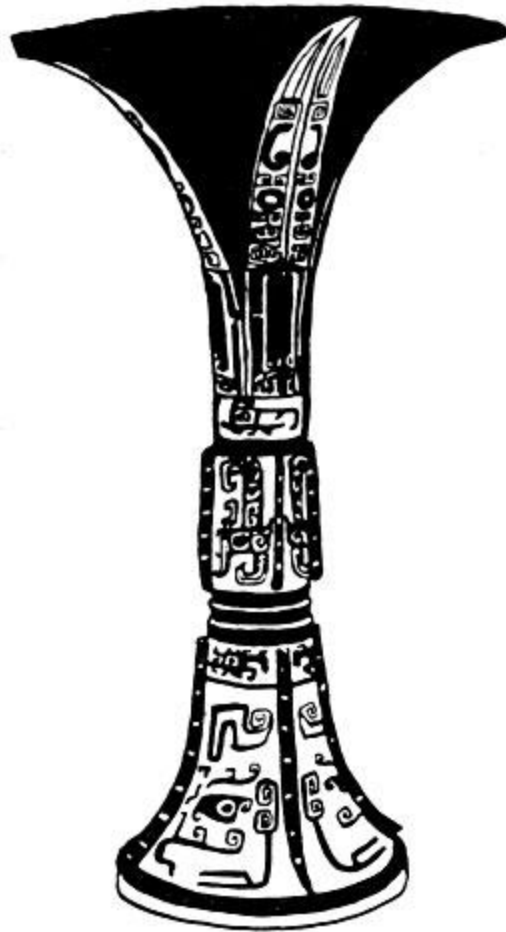


Сосуд типа дин.

Сосуды в соответствии с их назначением имели [определенные традиционные формы, многие из которых идут еще от неолита. Однако именно в шанское время начинает складываться тот орнаментальный художественный стиль, черты которого сохраняются в дальнейшем на протяжении веков. Таковы «цзюэ» — сосуд на трех расходящихся книзу ножках, украшенный рельефным узором; «гу» — высокий,

стройный, расширяющийся книзу и кверху, предназначавшийся для жертвенных возлияний; сосуд «дин» — в форме широкой чаши на трех ножках; «гуй» — котлы с двумя ручками, предназначавшиеся для варки пищи. Кроме того, имелось множество других разнообразных сосудов: тазы для умываний с изображением внутри рыб и змей, полированные чаши, заменявшие зеркала, высокие кувшины и т. п. Все эти сосуды, найденные в погребениях, обычно употреблялись для жертвенных церемоний или для приготовления пищи. Некоторые сосуды изготавливались специально для захоронений. Их легко отличить: они делались либо без дна, либо с припаянной крышкой, изготавливались из металла низкого качества и были бедны по узору.

Обычно бронзовые сосуды снаружи покрыты символическими изображениями, а внутри имеют иероглифические надписи — дарственные или указывающие на имя владельца. Содержание искусства периода Шан (Инь) еще мало известно, его символические образы далеки от реальности. Воплощенные в них представления переданы в абстрактной форме. Самыми распространенными узорами на сосудах являются условно изображенные в виде тонких спиралей гром и облака, а также мотивы фантастических и полуфантастических животных, в том числе драконов, помещенных на фоне облаков и символизирующих могущество сил природы. По представлениям древних китайцев, эти изображения имели магическое значение и должны были способствовать получению от духов природы благоприятной погоды, дождей и урожая.

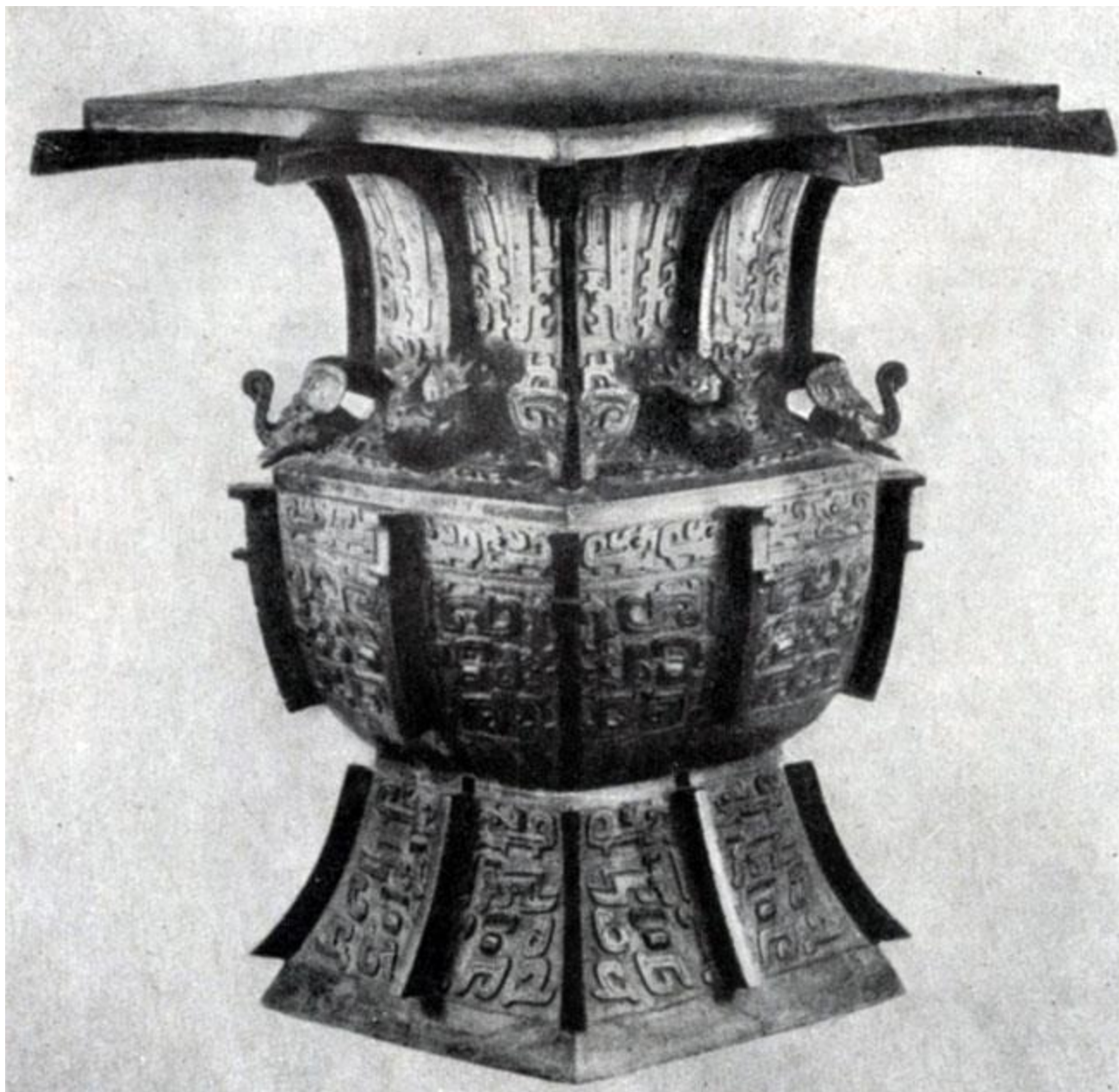


Сосуд типа гу.

В узоре бронзовых сосудов периода Шан (Инь) на фоне очень мелких, тонких линий выделяется более выпуклый орнамент, из которого резко выступают сделанные в высоком рельефе фигуры и головы животных. Расположение узора на поверхности при удивительной сложности, динамичности рисунка всегда строго симметрично и соответствует структурным особенностям сосуда. В это время уже выработались канонизированные иконографические приемы изображения определенных символов и представлений, которыми мастер пользовался при создании любого произведения искусства, подчас применяя их только в декоративных целях.



377 а. Сосуд типа юй. Бронза. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э.



377 6. Сосуд типа цзунь. Бронза. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э.

Одним из типичных для периода Шан (Инь) является сосуд «юй», предназначавшийся для хранения жертвенного вина, - высокий, расширяющийся книзу, с крышкой и петлеобразной ручкой. Полосы узора делят поверхность сосуда по горизонтали на несколько частей, по вертикали сосуд разделен сильно выступающими швами. Такое строгое

членение, равно как и полнейшая симметрия рисунка, вносят ясность и ритмичность в построение формы. Весь сосуд украшен необычайно мелким однообразным геометрическим орнаментом, по которому, как по фону, размещены выпуклые изображения бегущих драконов и повернутых друг к другу спинами птиц (возможно, символизирующих ветер). У драконов морды, лапы и хвосты переданы ритмически повторяющимися геометризированными завитками, создающими впечатление непрерывного движения. Рельеф на сосудах как бы постепенно нарастает от очень низкого к более высокому и получает свое завершение в объемных изображениях, венчающих крышку сосуда и концы ручки. Обычно это изображения рогатых животных, возможно, жертвенного быка. Сочетание по-разному трактованных форм узора, создающее богатые декоративные эффекты, является характерной чертой бронзовых изделий периода Шан (Инь). Подобными же символическими узорами украшены стрелы, ножи, топоры и другие изделия из бронзы, употреблявшиеся на войне, в быту и для жертвоприношений и изготовлявшиеся в шанский период в большом количестве. На топорах изображены маски «таоте». Ножи по тупой стороне украшены фигурками бегущих зверей или просто ритмически повторяющимися узорами, образующими словно кружево своими причудливыми изгибами. Лезвие покрыто узором с мотивом драконов. Рукоятки ножей часто инкрустированы бирюзой. Яркоголубые выпуклые кусочки бирюзы, выступающие на фоне бронзы среди тончайшей сети орнамента, создают тонкие красочные сочетания.

В период Шан (Инь) достаточно высоко стояла и техника резьбы по камню и кости. Из красивого полупрозрачного и необычайно твердого камня нефрита выделялись ритуальные предметы, предназначенные для культовых церемоний, и предметы роскоши. Повидимому, на поверхность камня первоначально наносился рисунок, по которому алмазом производилась резьба или высверливались отверстия. Затем нефрит шлифовали сырым песком.

В шанских погребениях найдено много различных предметов из нефрита. Это оружие, серьги, украшения в форме рыб, птиц и зверей, искусно выточенные, покрытые характерным для того времени орнаментом и гладко отшлифованные.



*378 а. Белый керамический сосуд из Аньяна. Период Шан (Инь).
2 тыс. до н. э. Вашингтон.*

Большим своеобразием отличаются белые керамические сосуды, осколки которых в большом количестве найдены близ Аньяна. Целых сосудов обнаружено немного. Для белой керамики характерен тонкий черепок, чуть желтоватый на поверхности и на изломе. Формы очень разнообразны и отличаются от бронзы большей гладкостью, округлостью и мягкостью. Белая керамика изготовлялась из каолиновой глины, покрывалась штампованным узором и обжигалась в специальных печах при температуре свыше 1000°. Узор поправлялся после обжига бронзовыми инструментами. Характер орнамента близок к бронзе, но на керамических сосудах он более плоский, менее динамичный. В нем преобладает геометрическая линейность. Белая керамика красива совершенством четкого орнамента, сочетающегося с такой же четкостью и ясностью форм сосудов.

В целом памятники искусства периода Шан (Инь) свидетельствуют о высоком для своего времени художественном мастерстве и о сложении своеобразного орнаментального стиля, традиции которого получили дальнейшее развитие в последующий период истории Китая, носящий название Чжоу, по имени племени, завоевавшего государство Шан (Инь) в 12 в. до н.э.

Период Чжоу, охватывающий время с 12 по 3 в. до н.э., в экономическом и политическом отношении не был единым и в свою очередь разделяется на ряд исторических этапов, наиболее значительными из которых были периоды Чуньцю (722 - 481 гг. до н.э.) и Чжаньго (480 - 221 гг. до н.э.). К началу первого тысячелетия до н.э. в Китае окончательно сложилась древневосточная деспотия и образовалось большое и сильное царство. Во главе господствовавшей землевладельческой аристократии стояли цари, управлявшие страной при помощи многочисленного чиновничества. Вместе с дальнейшим развитием сельского хозяйства совершенствовались ремесла. В это время существовали уже большие государственные ремесленные мастерские, где

работали рабы под надзором особых чиновников. Сильно возросла и роль торговли. Изделия ремесленных мастерских шли на рынок, велся обмен и между городами. Культура Чжоу восприняла и развила многое из культуры Шан (Инь) — письменность, архитектурные приемы, религиозные представления. Памятники искусства, относящиеся к этому времени, только теперь подвергаются серьезному изучению на основе новейших археологических исследований, проводимых китайскими учеными.

В период Чжоу выработалась городская планировка, которая в своей основе продолжала существовать в Китае и в дальнейшем, претерпевая лишь небольшие изменения. Чжоуский город обносился четырехугольной крепостной стеной, сторона которой достигала 9 ли ($ли = 576 м$) в длину. В центре столичного города помещался императорский дворец, также обнесенный стеной, на восток и на запад от которого располагались храмовые постройки для совершения обрядов в честь земледелия. С юга на север и с запада на восток город пересекали 9 широких улиц «по 9 колесниц шириной каждая». Дворцовые здания, как и в шанский период, возводились на высоких земляных утрамбованных платформах и имели широкие крыши на столбах. По такому принципу была построена столица Чжоуского государства, находившаяся западнее современного Лояна. Ранний этап развития культуры Чжоу до сих пор изучен недостаточно, но есть основания предполагать, что в самом начале периода Чжоу художественные традиции еще не претерпели больших изменений. От этого времени дошли сосуды, формы которых мало чем отличаются от шанских. Но уже начиная с 9 - 8 вв. до н.э. появились заметные изменения. В этот период наряду с большим ростом бронзолитейного мастерства произошла известная стабилизация и упрощение форм бронзовых сосудов по сравнению с шанскими. Некоторые из них, например «цзюэ», стали встречаться редко, некоторые сильно видоизменились. Появился ряд совершенно новых форм. Наряду с роскошными культовыми сосудами изготавливались более дешевые, сделанные из свинца, встречавшиеся в период Шан (Инь) крайне редко. Изменения происходили в

искусстве постепенно и проявлялись в нарастании большей строгости в узорах и формах. Узоры стали менее крупными и выпуклыми. Изображения животных, которые в шанский период выделялись на поверхности сосуда как самостоятельные орнаментальные детали, теперь получили более подчиненный характер. Орнамент, располагающийся поясами, теперь иногда почти совсем отсутствует или заполняет собой небольшую часть поверхности сосуда. Почти исчезло изображение маски «таоте» и другие фантастические мотивы, характерные для шанского символического орнамента. Изменился и характер надписей на сосудах. Шанские надписи обычно лаконичны по содержанию и строги по стилю исполнения. Среди чжоуских встречаются длинные надписи, довольно различные по стилю в зависимости от места изготовления бронзы. Это различие в стиле написания иероглифов указывает на большое развитие и широкое распространение письменности в это время. В надписях говорится, кому, за какие заслуги дарится сосуд, кто его изготовил, иногда сообщается и место изготовления.



379. Сосуды типа цзунь и типа гуй. Бронза. Период Чжоу. 12—3 вв. до н. э.

Характерным для раннего искусства Чжоу является бронзовый сосуд «гуй», предназначавшийся для жертвоприношений, возвышающийся на массивном основании и имеющий по бокам две далеко выступающие ручки. Средняя его часть украшена обычными для чжоуской бронзы гофрированными вертикальными полосами. Верхний и нижний пояски заполнены узором в виде драконов и слегка выступающими на этом фоне звериными мордами. Тяжелые круглые ручки в виде очень обобщенных фигур животных подчеркивают тяжеловесность и приземистость сосуда.

Чжоуские сосуды часто имеют форму зверей или птиц. Примером таких зооморфных сосудов может служить сосуд в виде совы. Изображение совы в Древнем Китае наделялось различным символическим содержанием: предвестника смерти, охранителя гробниц от пожара и др. Сосуд

предназначался для хранения вина; голова птицы служила крышкой. Хищный загнутый клюв, торчащие уши, круглые глаза и характерная посадка туловища на крепких лапах говорят о приближении к натуре и известной наблюдательности мастера. Но он перерабатывает свою модель, исходя из культового назначения сосуда и канонических правил изображения, восходящих к шанской традиции. Все тело птицы покрыто геометрическим орнаментом, условно передающим оперение: на крыльях, обозначенных выпуклой спиралевидной полосой, изображены извивающиеся тела драконов. Религиозно-символическое значение имели также бронзовые сосуды в форме тапиров, слонов, баранов, а также различные изделия из нефрита, в большом количестве изготовлявшиеся в период Чжоу.

Особенно много найдено в погребениях отшлифованных дисков «би», символизировавших небо, которое древним китайцам представлялось плоским и круглым. Предполагается, что похожие на «би» диски в более древние времена имели только утилитарное назначение и употреблялись как отвесы при прядении ниток, а затем в среде знати им было придано значение символа, подносившегося императору в знак уважения. Диски периода Чжоу делались из разнообразных пород нефрита и покрывались узором, изображавшим драконов и зверей, или декорировались маленькими круглыми бугорками.

К середине 1 тысячелетия до н.э. в хозяйственной и культурной жизни Древнего Китая произошли большие изменения. Замена каменных и бронзовых орудий железными открыла новые возможности для развития земледелия и ремесла. Происходило постепенное расширение городов и увеличение городского населения. Ремесленное производство и торговля сильно расширились. Получила развитие частная собственность на землю, постепенно вытеснявшая общинное землевладение. В 5 в. до н.э. государство Чжоу распалось на ряд отдельных царств, в связи с чем этот период получил название Чжаньго, то есть «Борющихся царств». Значительно усилилась эксплуатация трудящихся масс, обнищанию которых

также способствовали частые войны. В конце периода Чжоу постоянно вспыхивали народные восстания. Одним из крупнейших в истории Китая было восстание Дао Чжэ.

В условиях обострившейся классовой борьбы возникли как идеалистическое, так и материалистическое направление китайской философии, имевшее большое значение для всей последующей истории Китая.

Прогрессивным было материалистическое учение Ян Чжоу (5 - 4 вв. до н.э.), отрицавшего существование загробного мира и сверхъестественных сил и утверждавшего, что в природе все совершается с естественной закономерностью. Учение Лао Цзы (жившего в 6 в. до н.э.), распространившееся в 4 в. до н.э., также заключало в себе возникшие еще в глубокой древности наивно материалистические представления о мире. По учению Лао Цзы, мир подчинен закону «дао», то есть законам самой природы, находящейся в постоянном движении и изменении. Человек должен следовать этим законам, как естественной необходимости. Возникшее как прогрессивное, учение Лао Цзы постепенно превратилось в догматическую систему даосизма, который выдвинул на первое место идеалистические и мистические элементы — в особенности призыв к бездейственному созерцанию и уходу от борьбы. Большое значение в истории культуры Китая имела и философская система Конфуция, создавшего этико-политическое учение об отношениях между людьми в семье и обществе. Учение Конфуция в дальнейшем было использовано господствующими классами для утверждения незыблемости общественного порядка, обязательности выполнения человеком традиционных обрядов, преклонения перед старшими по чину и возрасту. Оно заимствовало и древние религиозные представления: веру в духов природы, культ предков и пр.

В 5 - 3 вв. до н.э. получила значительное развитие литература. В этот период вслед за такими фольклорными произведениями, как книга древних народных песен «Шицзин», создается литература, уже имеющая индивидуального автора. Передовые тенденции

древнекитайской литературы с особенной полнотой воплотились в творчестве поэта Цюй Юаня, стремившегося приблизить официальный книжный язык к разговорному.

В изобразительных искусствах Китая второй половины 1 тысячелетия до н.э. произошли также очень значительные изменения и сдвиги. В искусстве гораздо шире и разнообразнее стал круг сюжетов и тем: наряду с абстрактной символикой создаются изображения людей и реальных животных. Появляются новые виды искусства, усложняется и обогащается техника и мастерство. С дальнейшим развитием ремесла и торговли в городах различных царств возникли многочисленные мастерские (керамические, бронзолитейные и др.); в которых изготовлялись изделия, предназначенные для быта местных правителей и знати. Раскопки, начатые в 1950 г. китайскими археологами в провинциях Хэнань, Хунань и других областях Китая, обогатили знание о культуре и искусстве Китая периода Чжаньго (480— 221 гг. до н.э.). Близ города Чанша обнаружено большое количество памятников, ярко свидетельствующих об изменениях, происшедших в искусстве, и о высоком уровне культуры этого времени.

В одном из погребений найдена самая древняя из известных в Китае картин, написанных на шелку. По ее художественному уровню можно заключить, что живопись существовала и в более ранние периоды, но, судя по общему характеру искусства раннего Чжоу, была, вероятно, гораздо более условной и абстрактной. Следует обратить внимание на то, что поэт Цюй Юань в поэме «Вопросы к небу» спрашивает о содержании виденных им росписей древних дворцов, смысл которых ему уже был непонятен. На картине из Чанша изображена женщина в характерной для той эпохи одежде с широкими свисающими вниз расшитыми рукавами и развевающимися длинными полами. Лицо женщины повернуто в профиль; темные волосы украшены драгоценностями или лентами. Фигура исполнена в графической манере совершенно плоскостно, но, несмотря на эту условность, художник живо передает характер движения и жеста. Эта картина представляет особый интерес потому, что это древнейшее

изображение реального человека в китайском искусстве. Предполагают, что изображение является портретом умершей, похороненной в этом погребении.

Представленная на картине сцена имеет мифологическое содержание. В верхней части над фигурой женщины помещены два борющихся фантастических существа: феникс и извивающееся змееподобное чудовище — ставший символом зла дракон Куй. Их поединок символизирует борьбу жизни со смертью. Идейно-образное содержание картины отличается от шанской и раннечжоуской символики, так как тут затрагиваются большие философские темы, характерные для мировоззрения этой Эпохи. Соответственно стал иным и стиль живописи. Фантастический облик феникса, отважно бросившегося на чудовище, проникнут большой экспрессией и, несмотря на стилизацию, наделен чертами, наблюдаемыми художником в движениях и повадках реальных птиц.

Значительно отличаются от предшествующих периодов стиль и содержание прикладного искусства: мелкой пластики, изделий из бронзы, нефрита и керамики. Изготавливается много новых, ранее не встречавшихся художественных изделий, например зеркала, выплавляемые из высококачественной бронзы, полировавшиеся ртутью. С обратной стороны зеркала украшались сложным и тонким орнаментом, золотились и иногда раскрашивались. Появляется также много новых форм бронзовых сосудов. Сосуды времени Чжаньго отличаются большим изяществом и стройностью, виртуозной тонкостью орнамента. Им чужды массивность и тяжеловесность, характеризующие многие изделия предшествующих эпох. Даже при значительных размерах они производят впечатление легкости, стенки их очень тонки, пропорции вытянуты. Для их украшения в большом количестве применялись различные виды инкрустации драгоценными камнями, цветными металлами — медью и серебром, — а также позолота. Нередко сосуды выплавлялись не монолитными, а состояли из отдельных частей, спаянных оловом. Орнамент часто очень плоский. Для тончайших мелких рисунков употреблялась техника гравировки. В надписях на сосудах этого времени

появляется стремление к единству композиции. Надписи уже не выполняются вместе с сосудами, а гравированы позднее.



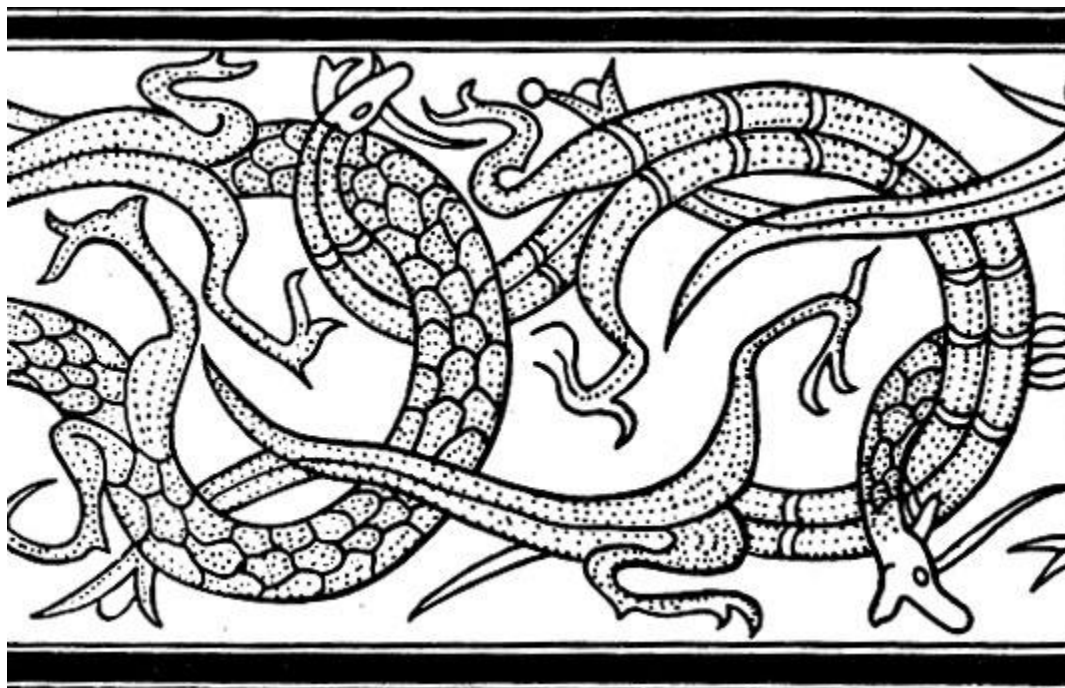
Гравированный рисунок на бронзовой чаше.



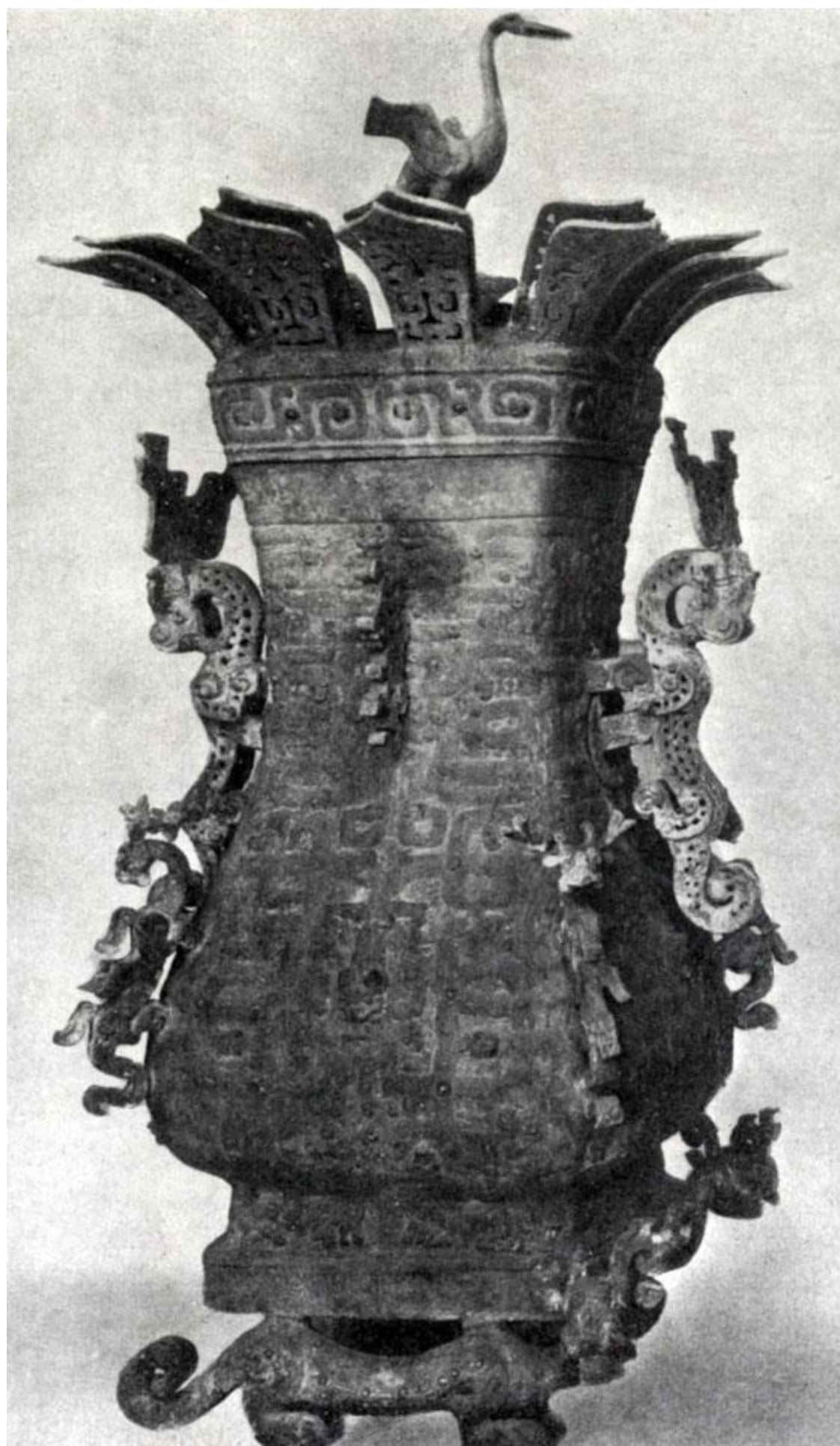
380 а. Сосуд типа ху. Бронза. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.

Образцом бронзы периода Чжаньго является сосуд типа «ху», представляющий собой высокий, гладкий, стройный кувшин с двумя ручками, прикрепленными к кольцам, и невысоким изящным горлом. Весь сосуд от горла до основания заполнен выгравированным орнаментом. Узор попрежнему расположен горизонтальными поясами и по вертикали разделен швами, но уже не акцентированными, а

выступающими на поверхности тонкими графическими линиями. Характер узора совершенно нов, хотя в расположении орнамента сохранены старые принципы композиции. Сюжетами являются различные сцены борьбы зверей и охоты. На одних поясах изображены охотники с мечами и луками, нападающие на диких, яростно отбивающихся животных, на других — птицы, пожирающие змей, или дерущиеся фантастические крылатые чудовища. Для уничтожения композиционного однообразия художник разделяет сюжетные сцены несколькими орнаментальными фризами с более крупными геометрическими узорами, проходящими в центре и у горла сосуда. Это традиционный мотив ритмически повторяющихся крупных завитков.



Орнамент (украшение повозки).

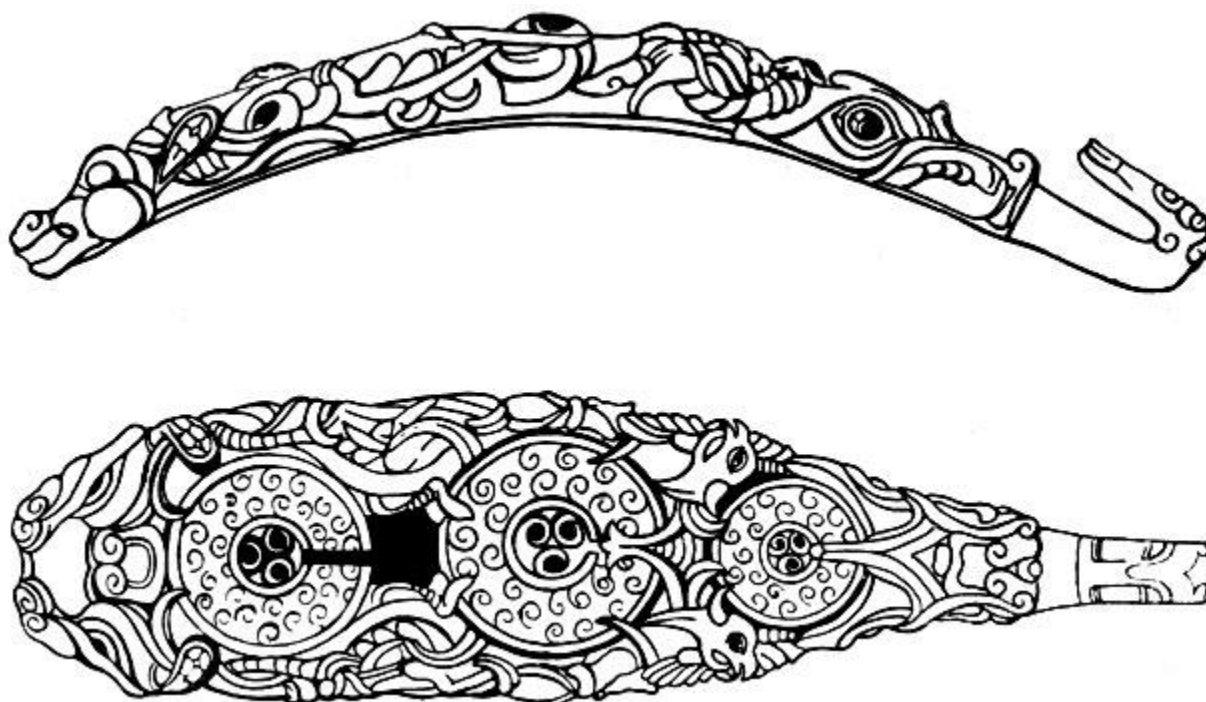


381. Сосуд типа ху с аистом на крышке. Бронза. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э. Пекин. Музей Гугун.

Изображенные люди и животные необычайно динамичны. Несмотря на плоскостность и схематизм фигур, их жесты очень выразительны и жизненны. Многие животные, например раненный стрелой бык, круто нагнувший рогатую голову и бросающийся на человека, или длинноногая птица, схватившая кривым крепким клювом извивающуюся перед ней змею, исполнены с большой долей реализма. В этих изображениях все время переплетаются причудливые, фантастические, идущие издревле мотивы с живым и непосредственным наблюдением натуры. Подобными чертами отличается и другой бронзовый «ху» (из погребения в провинции Хэнань), очень высокий (более 0,5 м в высоту), стоящий на двух фигурах извивающихся драконов с открытой пастью и длинными высунутыми языками. По стилю он близок к традициям прошлого. Весь он покрыт извилистым, слегка выпуклым орнаментом, из затейливых изгибов которого как бы вылетают рогатые скрученные драконы, объемные тела которых служат ручками, а также украшают поверхность сосуда, делая ее живой и подвижной. Эта удивительная динамичность формы и узора дополняется расходящимися в разные стороны острыми ажурными зубцами, венчающими края крышки, и стоящей в центре на самой вершине скульптурной фигурой тонконового аиста, широко распахнувшего крылья. Облик птицы настолько реалистичен, взмах ее крыльев так естествен, что предвосхищает собой образцы китайского искусства гораздо более позднего времени. В этом сосуде снова можно отметить характерное для периода Чжаньго сочетание самой необузданной фантастики с очень ярко выраженными реалистическими чертами.

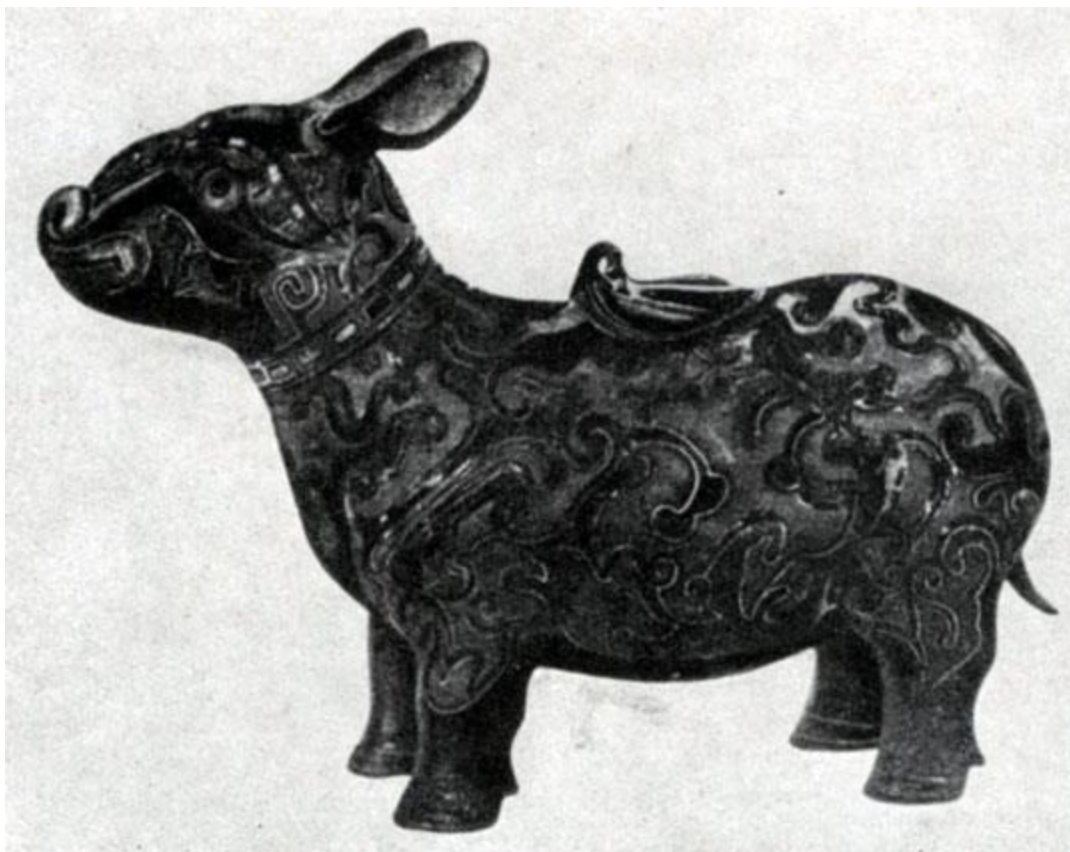
Появляются и жанровые мотивы, выполненные, правда, еще довольно условно. Так, на стенках тонкой, почти как бумажный лист, круглой бронзовой чаши, обнаруженной раскопками 1950 - 1951 гг. в уезде Хойсянь, выгравированы бытовые сцены. Изображены архитектурные сооружения с крышами, выложенными, повидимому, черепицей, с

деревянными колоннами; вокруг по всему полю чаши — люди за различными занятиями: одни гонят скот, другие охотятся, третьи собирают урожай и т. д. Эти сцены не лишены повествовательности в изображении различных картин жизни. Несмотря на схематизм изображения, условность и символика здесь предстают совсем в ином виде, чем прежде. Человек и его жизнь занимают уже определенное место в искусстве. Эти новые черты еще только намечаются в период Чжаньго и подчас тесно сплетаются с традициями прошлого. Они получают развитие лишь в последующие эпохи.



Нефритовая пряжка.

Фигуры животных в искусстве Чжаньго выполнены с гораздо большей долей реализма, нежели люди. От периода Чжаньго дошло много деревянных, глиняных и бронзовых небольших скульптур, изображающих животных, употреблявшихся в качестве жертвоприношения духам предков, а также наряду с другой утварью много сосудов в форме различных зверей.

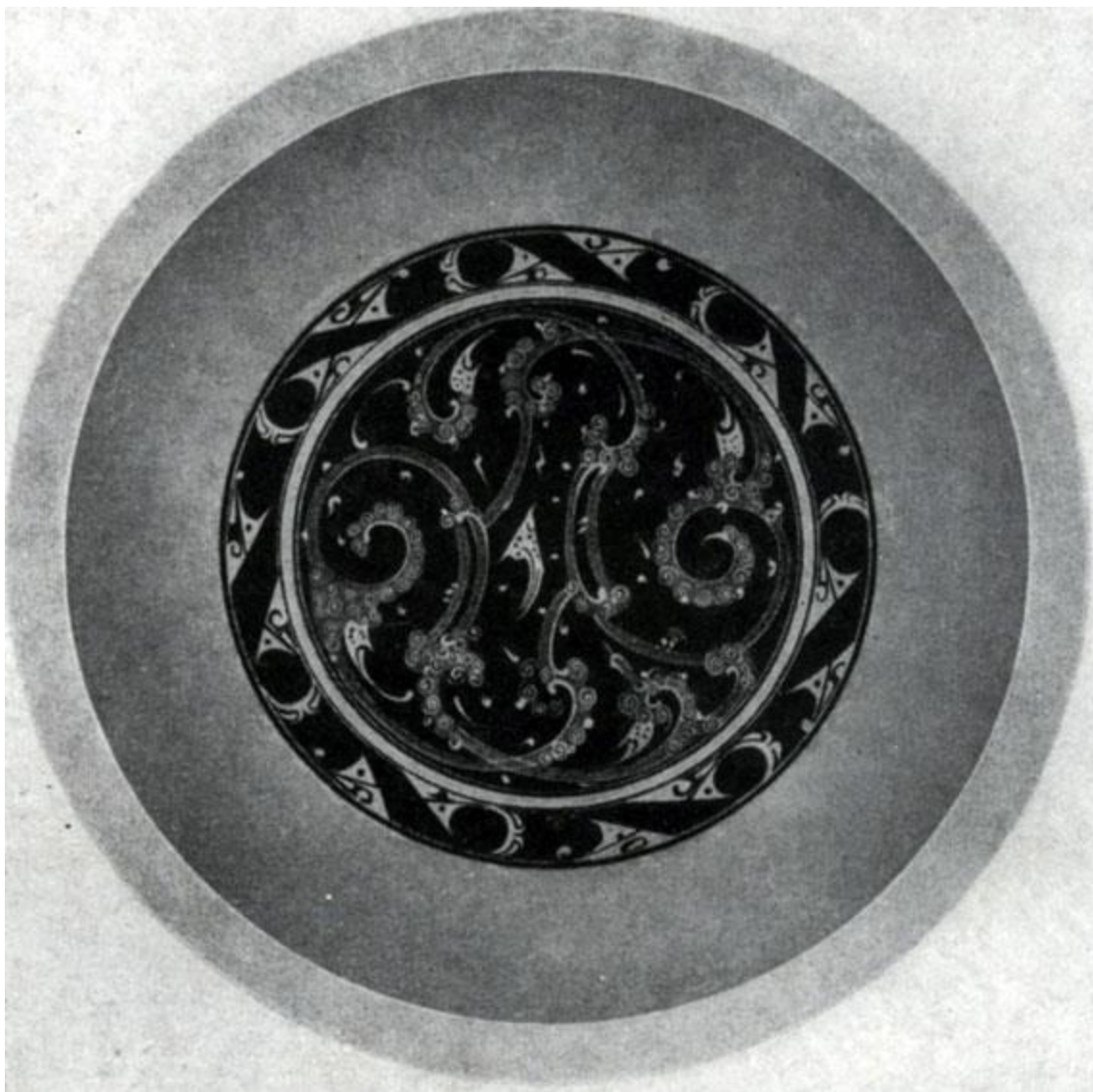


380 Б. Сосуд в виде фантастического зверя. Бронза. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.

Примером подобной скульптуры может служить бронзовый сосуд в виде жертвенного животного, в изображении которого господствует все та же смесь вымысла и реальности, характерная для этого времени. Художник создал облик вымышленного, связанного с определенными религиозно-символическими представлениями животного. У него коренастое, плотное туловище, мягкие длинные уши и короткие ноги с круглыми крепкими копытцами. Все тело и морда покрыты красивым узором, инкрустированным серебром и золотом. Несмотря на то, что образ в целом фантастичен, в нем поражают большая свобода, мягкость и пластичность в трактовке тела. Здесь как бы собраны и обобщены верно подмеченные черты различных реальных животных.

Большим совершенством отличаются художественные изделия из лака, относящиеся к этому времени, и изделия из нефрита.

Изящные по формам лаковые подносы, подставки, различные чаши, вазы и туалетные коробки богаты и ярки по красочным сочетаниям и покрыты удивительно тонким орнаментом. Техника лаковых изделий в период Чжаньго уже достаточно высока. Обычно слои лака наносились на деревянную, кожаную или холщовую основу. В тех случаях, когда основой служила ткань, изготавливалась деревянная модель, которая удалялась после многократного покрытия основы лаком. Как образец подобной техники можно привести лаковую туалетную шкатулку, найденную при раскопках близ Чанша. Шкатулка очень легкая, с очень тонкими стенками, покрытыми, как и большинство подобных изделий этого времени, в основном красным, черным и белым лаком. Изображены различные жанровые мотивы: беседующие люди, скачущая лошадь, везущая колесницу с людьми.



382 б. Лаковое блюдо из Чанша. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.

Иной характер имеет узорное лаковое блюдо, также обнаруженное близ Чанша. Кирпично-красные и черные полосы расположены по нему кругами. Поразительно тонкие, точные и гибкие линии рисунка свидетельствуют о зрелом и высоком мастерстве орнамента. В центре по черному фону расположены крутящиеся, словно вихрь, ажурные серебристо-серые завитки, сплетающиеся друг с другом и образующие сложные сочетания различных круглящихся линий, замкнутых в окружности. Здесь нет изображения живых существ. Орнамент отличается от предшествующих периодов отсутствием

прежней геометризации и схематичности, отступление от канонических правил и норм, большая легкость и изящество.

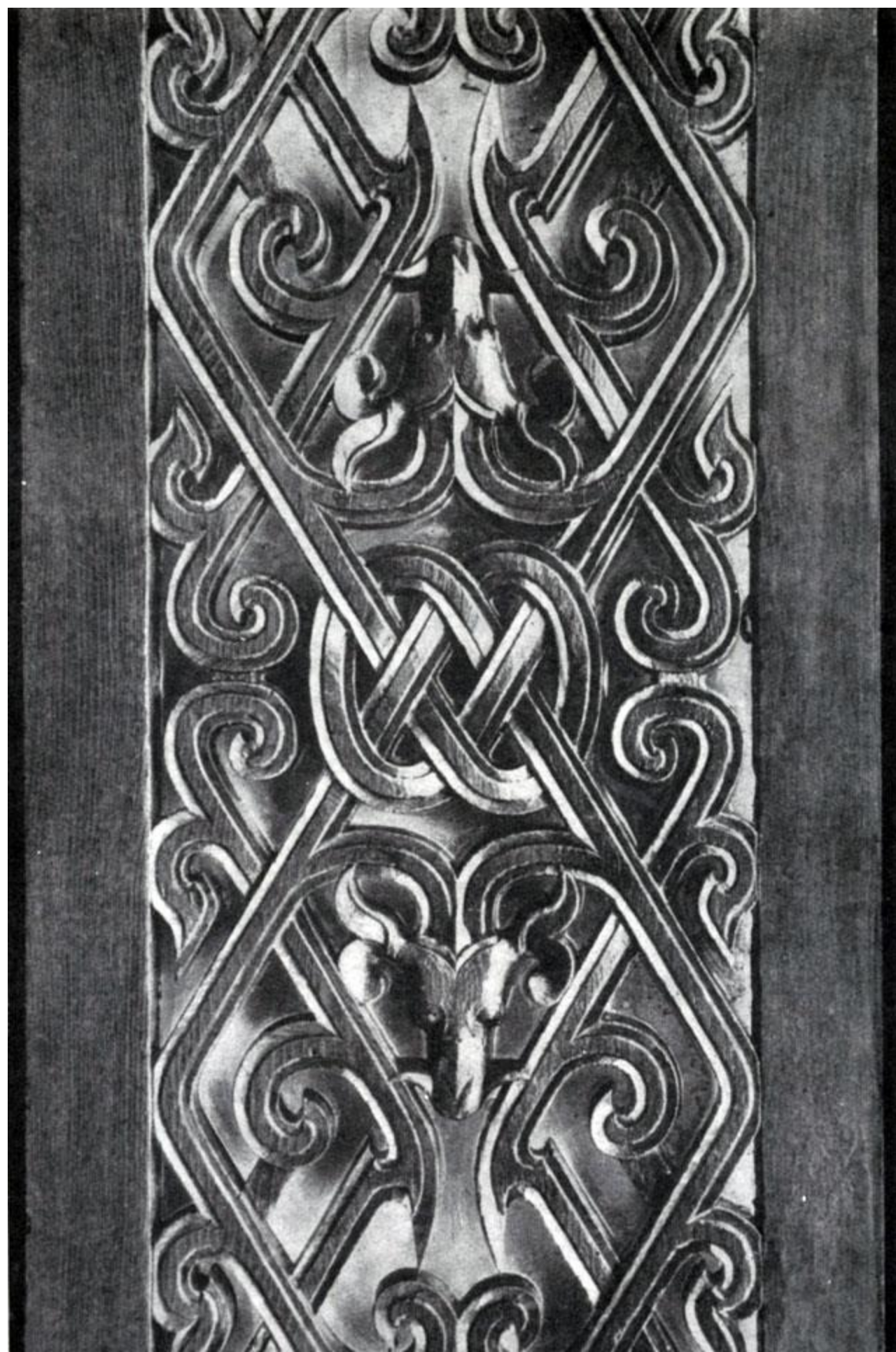
Из нефрита в этот период, как правило, изготавливали предметы роскоши. Этот камень, по представлениям древних китайцев, обладал свойством охранять душу и тело. В погребениях периода Чжаньго найдены многочисленные нефритовые предметы: нагрудные украшения типа «хэн» в форме ажурного полукруга с рельефным резным узором, ритуальные диски «би», серьги и поясные пряжки.



382 а. Украшение в форме полудиска хэн с изображением драконов. Нефрит. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э. Пекин. Музей Гугун.

Одним из лучших украшений является обнаруженная раскопками 1950 - 1952 гг. в уезде Хойсянь провинции Хэнань поясная пряжка, дошедшая в превосходной сохранности. Она состоит из трех очень тонких нефритовых дисков, окруженных переплетающимися сложным узором пластинками из золота и темного металла, возможно железа. Нефритовый узкий конец пряжки сделан в виде головы дракона. В этом изделии поражает многообразие красок и ювелирная тонкость работы. На каждом из трех нефритовых дисков вырезаны в невысоком рельефе ажурные знаки, изображающие облака, а в центре вставлены узорные и выпуклые синие стекла; каждая золотая пластинка покрыта чеканкой. Мастерство тончайшей обработки и орнаментации художественных изделий достигло в период Чжаньго блестящего развития и во многом превзошло предшествующие и последующие периоды развития древнего искусства.

Таким же образцом мастерского орнамента является резная деревянная доска, найденная в одном из богатых погребений близ Чанша и служившая, по всей видимости, ложем для умершего.



383. Резная деревянная доска из Чанша. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э. Пекин. Исторический музей.

От периода Чжаньго дошли и первые по времени китайские расписные керамические сосуды. Роспись наносилась на них яркими минеральными красками после обжига. На керамических сосудах изображались различные животные или поясами располагался характерный для того времени орнамент, несколько более сочный и крупный, чем на изделиях из бронзы.



384. Великая Китайская стена. 4—3 вв. до н. э.



385. Великая Китайская стена. 4—3 вв. до н. э.

Самым грандиозным архитектурным сооружением этого времени является «Великая китайская стена», начало постройки которой относится к 4 - 3 вв. до н.э. . Стена

строилась по северной границе Китая и предназначалась для защиты страны от набегов кочевников, а также защищала поля от песков пустыни. Местом начала строительства Китайской стены считается северо-восточная область Китая. Вдоль простирающихся на запад и на юг горных хребтов и было основано это могучее крепостное сооружение.

Вначале стена не была единой. Ее строительство велось по частям и нерегулярно, в отдельных царствах периода Чжаньго. Лишь в конце 3 в. до н.э., после объединения страны, разрозненные части стены были соединены вместе. Первоначально ее длина равнялась приблизительно 750 км; после различных достроек, производимых на протяжении веков, она превысила 3000 км.

Китайская стена поистине является одним из самых величественных древних памятников мирового зодчества. По неприступным голым крутым и диким вершинам гор поднимается она иногда почти отвесно, как бы сливаясь воедино с могучей и суровой природой, образует причудливые петли и уходит бесконечно далеко широкой белой полосой, отделяющей горы от равнин. По грандиозному размаху, суровости и монументальности это сооружение можно сопоставить с египетскими пирамидами. При осмотре Великой китайской стены особенно чувствуется та гигантская, титаническая масса человеческих сил, воли, труда и энергии, которая потребовалась для ее создания. Строители стены придерживались того правила, чтобы вести ее только вдоль труднопроходимых горных хребтов, поэтому часто она образует настолько крутые петли, что расстояние между двумя участками стены через ущелье равняется всего 500 - 700 м. При постройке стены в разных местах пользовались различными материалами. В основном она сложена из плотно утрамбованного лёсса или камыша, пересыпанного песком и обмазанного глиной. Позднее стена была облицована светлосерым камнем. Средняя ее высота от 5 до 10 м, средняя ширина от 5 до 8 м. По верху стены проходит ряд зубцов с бойницами и проложена дорога, по которой могли передвигаться колонны войск. Примерно через каждые 100 -

150 м по всей длине стены сооружены квадратные сторожевые башни, где жила стража и откуда подавались световые сигналы при приближении неприятеля. Высокие и массивные башни с зубчатым верхом имеют небольшие окна, тяжелые невысокие входные арки и внутренние помещения. На всем протяжении стены по верху в ее толще были сделаны проходы с лестницами, позволяющими выйти на одну из сторон.

Суровый ландшафт северокитайских гор, лишенных растительности, особенно подчеркивает лаконичность и строгую простоту этого древнего крепостного сооружения.

Своего наивысшего развития архитектура и изобразительные искусства Древнего Китая достигли в 3 в. до н.э.- 3 в. н.э. (период династий Цинь и Хань), когда страна была объединена в крупное централизованное государство. Китай этого времени представлял собой мощную империю, в состав которой были включены ранее независимые многочисленные племена и государства. Территория Китая во время династии Цинь (256 - 206 гг. до н.э.) и в период династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.) охватывала обширное пространство вплоть до границ Кореи и Индо-Китая. Установились торговые отношения с рядом других стран, в том числе со Средней Азией, Сирией, Ираном, Римской империей.

В этот период в Китае зарождаются феодальные отношения. Разорение и порабощение крестьянства, увеличение налогов и повинностей вызвали на протяжении периода Хань многочисленные народные движения, вспыхивавшие в различных районах Китая. Крупнейшими из них были восстание «Краснобровых» в 18 г. н.э., восстание «Желтых повязок» в 184 г. н.э. и ряд других. Накопление больших средств в руках господствующего класса и централизация власти способствовали необычайно широкому строительству в этот период. Были сооружены дороги, связывающие различные части страны, выстроено много городов и каналов.

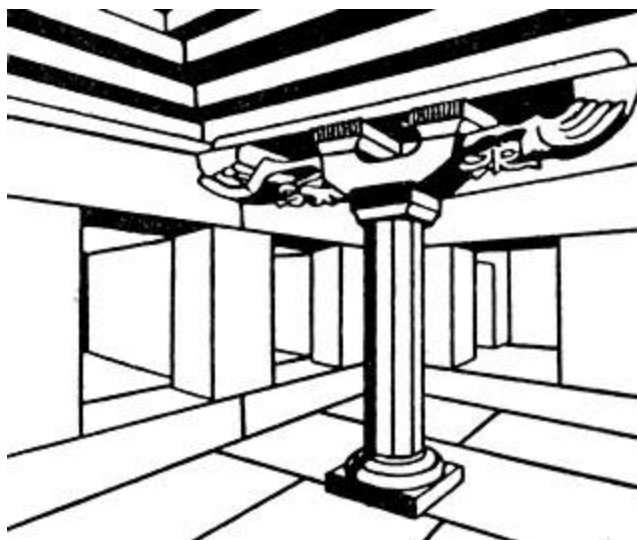
От периода Цинь до нашего времени почти не дошло памятников; о ханьском искусстве, напротив, можно составить достаточно целостное представление.

Период Хань — время блестящего расцвета культуры Древнего Китая. В это время получает особенное развитие монументальное искусство — скульптура и живопись. В ханьском искусстве ясно видна уже повсеместная тенденция к единству стиля, связанная с объединением государства и установлением в Китае широкого культурного общения.

Эту тенденцию можно проследить и в архитектуре. Об облике циньских и ханьских городов составить полное понятие еще довольно трудно. В основных чертах план древнего китайского города сложился уже в конце периода Чжоу. Циньские и ханьские города достигали больших размеров и отличались установившимися принципами планировки. Раскинувшиеся на большом пространстве, они обносились крепостными стенами с башнями и многочисленными воротами и внутри делились на несколько частей.

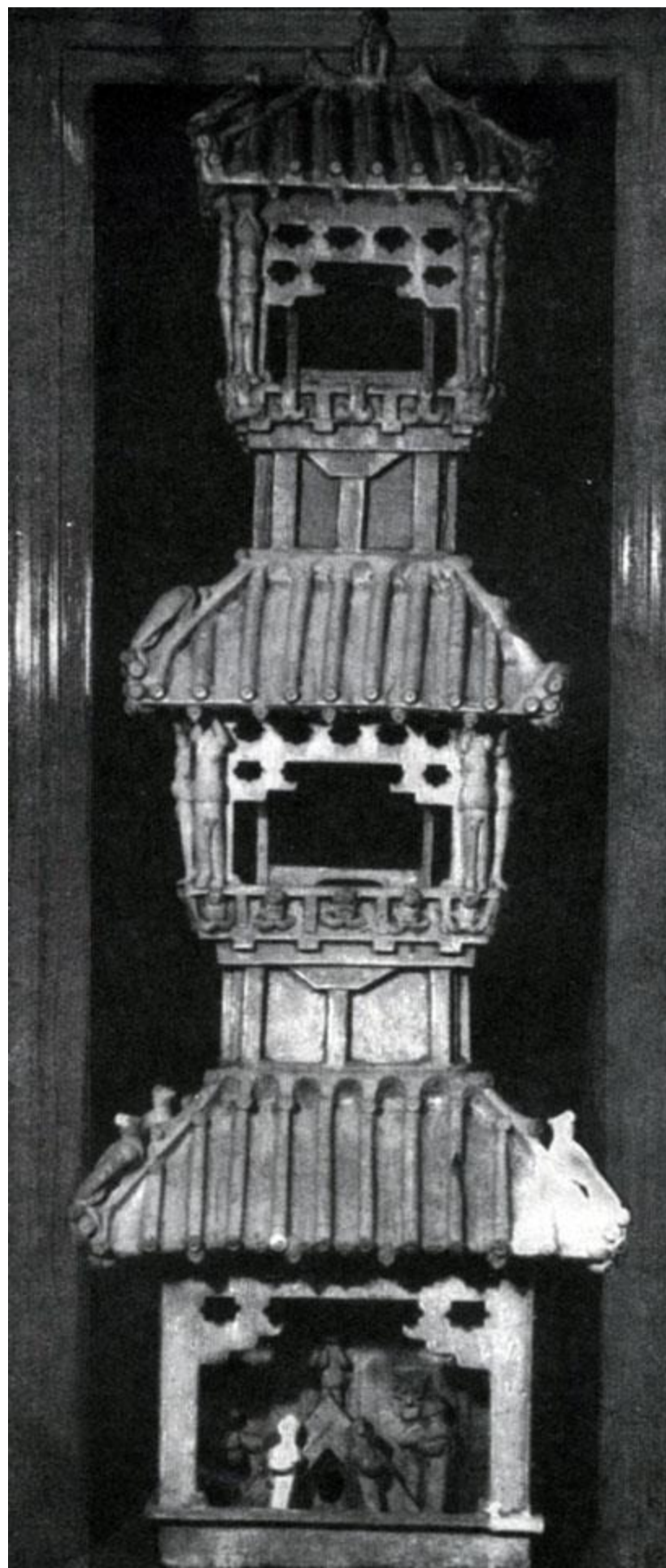
В центре города находилась запретная часть с императорским дворцом. Город являлся средоточием ремесла, культуры и торговли. Дворцовые сооружения, башни и дома знати выделялись среди остальных построек своими размерами и роскошной отделкой. Во время династии Цинь в столице государства — Сяньяне — число дворцов достигало 300. Зданий, относящихся к этому времени, не сохранилось до наших дней, так как основным строительным материалом служило дерево. Однако представление о них дают описания в литературных источниках. Строительные принципы китайской архитектуры, восходящие к очень древним временам, изложены уже в «Шицзине». На подготовленной и утрамбованной площадке закладывался земляной фундамент (род стилобата), облицованный камнем или мрамором. На этом фундаменте возводился основной каркас здания, состоявший из деревянных столбов, связанных поперечными перекладинами. На каркас опиралась широкая и высокая крыша, которая была самой большой и тяжелой частью

здания. По образному представлению древних китайцев, она должна была производить впечатление развернутого крыльев летящего фазана. Тяжелая массивная кровля, столь обычная в памятниках китайского зодчества, предопределила особенности одного из основных конструктивных и декоративных элементов китайских построек — так называемого доу-гун. Доу-гун представляет собой своеобразную систему многоярусных деревянных кронштейнов, которая, увенчивая опорный столб в месте его соединения с горизонтальной балкой, принимает на себя тяжесть этой балки и служит для поддержки большого выноса широких крыш, равномерно распределяя их тяжесть. Доу-гун состоит из ряда изогнутых брусьев, наложенных друг на друга и далеко выступающих за пределы здания. В архитектуре периода Хань доу-гун используется в качестве отдельных декоративно обработанных архитектурных узлов, расположенных по углам и в центре здания, в отличие от более поздних периодов, когда он представляет собой ажурный фриз, проходящий под крышей вдоль всей стены. Выступающие концы балок и доу-гуны в ханьское время уже богато декорировались. Легкие деревянные стены здания укреплялись на каркасе и служили как бы ширмами, которые можно было разбирать и заменять в зависимости от времени года. Судя по описаниям в летописях и древних книгах, дворцы циньских и ханьских правителей строились из различных пород ценного дерева и имели кровли из цветной черепицы. Внутри дворцов стены украшались росписями и пропитывались ароматическими веществами, полы инкрустировались драгоценными камнями. Вокруг дворцов были разбиты сады и парки с цветниками, сохранявшимися на протяжении всего года.



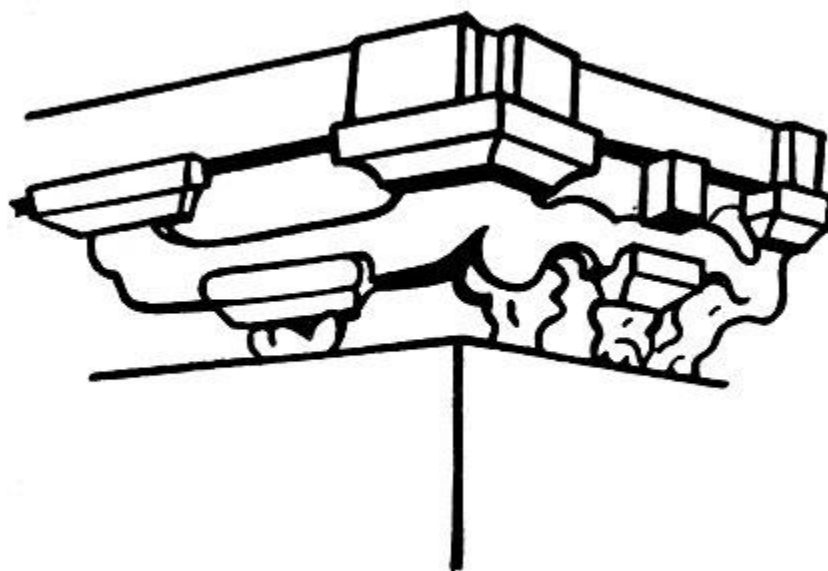
Доу-гун.

Помимо дворцов в городах возводились высокие многоэтажные дозорные башни с несколькими крышами. Об этих башнях можно в настоящее время получить довольно ясное представление по сохранившимся глиняным моделям, обнаруженным в погребениях. Одна из подобных моделей найдена раскопками 1954 года в провинции Хэнань. Уже масштабы модели, достигающей свыше 1,5 м в высоту, говорят о том, что ханьские постройки подобного рода были значительных размеров.



386. Керамическая модель башни. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей.

Четырехугольная башня, легкая и вытянутая кверху, состоит из трех Этажей с выступающими карнизами и столбами по углам. Столбы были украшены скульптурными изображениями обнаженных человеческих фигур, напоминающих собой кариатиды. Человеческие фигуры как декоративный мотив в китайской архитектуре встречаются крайне редко. Здесь эти фигуры выполнены очень условно и обобщенно, тогда как вся обработка модели свидетельствует о зрелом архитектурном мастерстве. Здание башни увенчано крышей с выпуклыми орнаментальными полосами, имитирующими цветную цилиндрическую черепицу. По верху крыши проходит высокий конек, украшенный фигурой птицы.

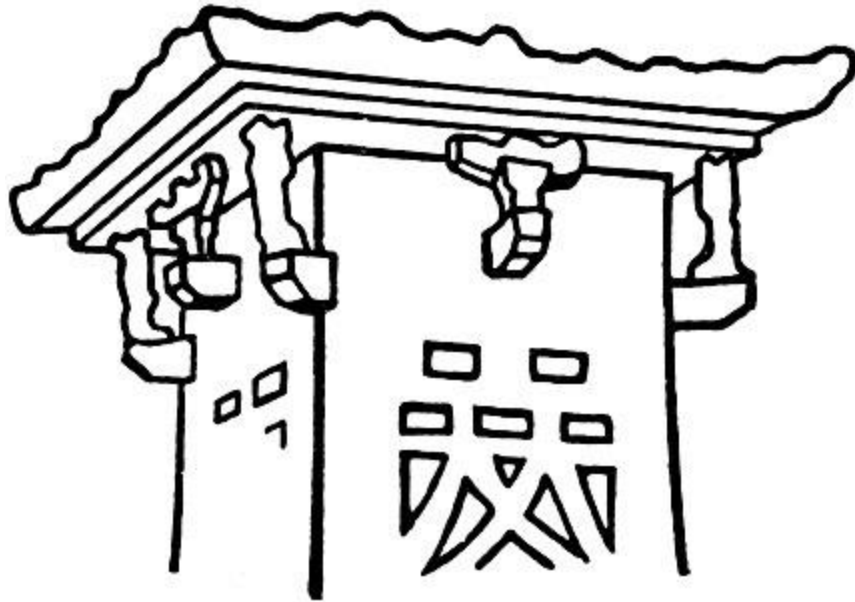


Доу-гун.

О рядовых жилых постройках можно составить представление также по найденным в погребениях глиняным моделям, а особенно по сохранившимся изображениям домов и усадеб, высеченным на каменных плитах, украшавших гробницы. Судя по ним, облик усадьбы в ханьское время был довольно однотипным и сохранился без существенных изменений на протяжении последующих веков. Усадьба состояла из нескольких жилых и служебных построек,

размещенных во дворе, обнесенном стенами с воротами. Двор разделялся на несколько частей, куда выходили окнами жилые помещения. Ворота, как и здания, покрывались черепичными кровлями. Строения, составлявшие усадьбу, располагались симметрично и отличались лаконичностью и простотой архитектуры. Религиозная традиция предписывала строить здание в соответствии с благоприятным для человека направлением ветров, уровнем подземных вод и рельефом местности. В основе своей Эта традиция опиралась на народный опыт и имела не только символический смысл, но и определенное практическое значение. По суеверным представлениям, здания должны были фасадом обращаться на юг, строиться у реки и у подножия гор. Практически это было связано с защитой строений от ветров и обогреванием солнечными лучами с юга.

Особенно разнообразными и красивыми были городские постройки. Возводились многоэтажные дома, украшенные по фасаду резными карнизами, колоннами и пилястрами, имевшими декоративное значение. Недавними раскопками на востоке от Пекина обнаружена большая превосходно исполненная глиняная модель дома около 2 м в высоту, дающая отчетливое представление о подобных городских сооружениях. Модель изображает богато декорированное пятиэтажное здание с несколькими крышами, балконами, многочисленными дверями и окнами. Перед домом расположены ворота с двумя невысокими прямоугольными башнями, покрытыми черепичными кровлями. Выше идут широкие крыши и резные балконы, опирающиеся на доу-гуны, облегчающие конструкцию и создающие мягкие переходы в силуэте здания, Этажи постепенно уменьшаются кверху, и постройка венчается небольшой крышей, по своим размерам не превышающей крыши привратных башен. Модель расписана яркими красками, что, по-видимому, соответствовало красочным сочетаниям ханьской архитектуры.



Доу-гун.

Крыши домов и башен, покрытые цветной цилиндрической черепицей, являлись основной декоративной частью. Здания. Приподнятые доу-гуном высоко над стенами, они как бы парили над ними. Длинные пологие скаты и высокие изогнутые коньки создавали впечатление легкости, особенно осязаемое в архитектуре башен. В период Хань еще не встречаются крыши с изогнутыми концами, что характерно для последующего времени.

О декоративном богатстве жилых построек можно составить представление по сохранившимся керамическим украшениям, завершавшим каждый ряд черепицы на крыше. Рельефный узор, изображающий либо растения, либо животных, искусно располагался в окружности.



*387. Керамическое украшение кровли. Период Хань. 3 в. до н. э.
— 3 в. н. э.*

Немногочисленными наземными архитектурными памятниками, дошедшими от этого времени, являются каменные пилоны, ставившиеся по два при входе к месту погребения и служившие символической гранью, за которой начиналось «царство мертвых». Пилоны сохранились в провинциях Хэнань, Шаньдун и Сычуань. Сычуаньские пилоны отличаются от более массивных шаньдунских и хэнаньских стройностью, легкостью и вытянутостью пропорций. По размерам они невелики: высота их около 2,5 м при расстоянии между ними в 23 м. Нижняя часть сычуаньских пилонов состоит из прямоугольного, слегка суживающегося кверху столба, декорированного плоскими пилястрами. Верхняя часть, воспроизводящая конструкцию покрытия жилых домов, — из архитрава, фриза, карниза и широкой крыши, увенчивающей все сооружение. В камне выточены выступающие веером концы круглых поддерживающих крышу балок и цилиндрическая черепица, лежащая наверху в несколько рядов. Пилоны украшены резными каменными рельефами и надписями.

Ансамбли ханьских погребальных сооружений достигают значительных размеров и представляют собой комплексы подземных камер, облицованных кирпичом или каменными плитами. На поверхности земли погребения отмечены земляными холмами, небольшими постройками, статуями и пилонами.

В различных районах Китая обнаружено большое количество самых разнообразных видов гробниц. Некоторые из них высекались прямо в толще гор, некоторые возводились в специально вырубленном для этого между скалами пространстве. Подземные помещения с массивными каменными прямоугольными входами и многочисленными комнатами дают представление о большом размахе строительных работ ханьского времени. Уходящие кверху,

решенные в форме ступенчатого свода потолки разделялись посередине низко нависшими балками и поддерживались восьмигранными столбами, стоящими по одному в центре каждой комнаты. Подобные столбы имели в качестве капителей грандиозные доу-гуны, представляющие собой изогнутые дугой каменные брусья, концами упирающиеся в перекрытия. Различные решения подобных доу-гунов позволяют судить о большом мастерстве и разнообразии строительных и декоративных приемов.

Например, на одном из таких доу-гунов от центральной дуги в обе стороны широко расходятся две также изогнутые каменные опоры, выточенные в виде крылатых фантастических зверей, как бы вылезающих до середины туловища из потолка и вгрызающихся в каменную массу капители. В некоторых погребениях при входе стояли парные колонны, также увенчанные наверху доу-гунами и имевшие в качестве базы монументальные фигуры львов.

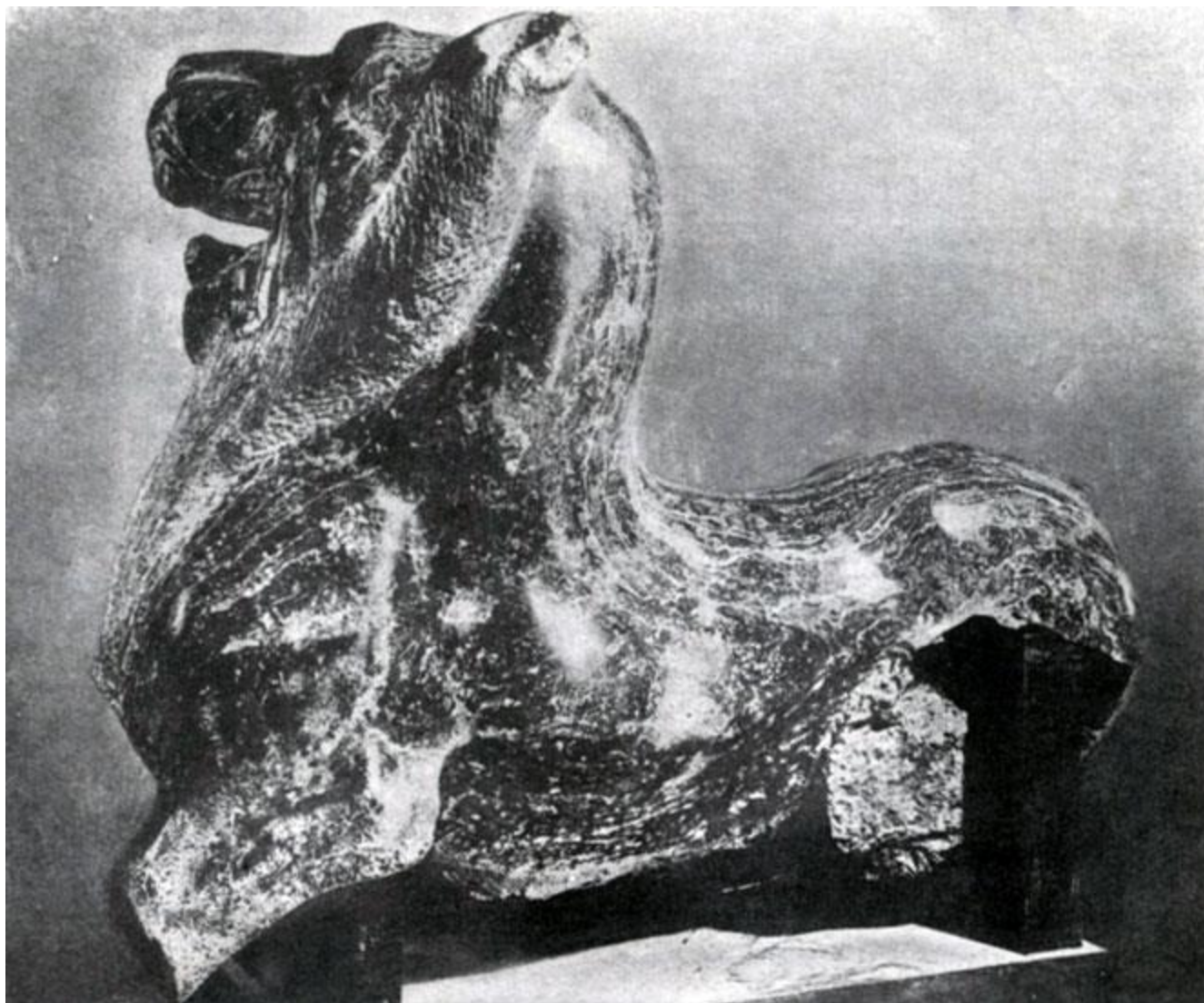
Впечатление давящей массы камня в ханьских гробницах облегчалось тем, что стены, колонны и потолки сплошь покрывались резьбой, а также росписью.

Изобразительное искусство периода Хань значительно отличается от предшествующих периодов, хотя и опирается в своем развитии на сложившиеся ранее традиции.

С середины 2 в. до н.э. конфуцианство утвердилось как официальная религиозно-философская система, что нашло отражение в ханьском искусстве. Однако в это время продолжали развиваться и другие философские течения. На базе философского даосизма возникла даосская религия, проникнутая духом мистицизма, началось проникновение в Китай буддийского учения. В противовес идеалистическому направлению в философии получили дальнейшее развитие материалистические идеи. Прогрессивным философским течением, противостоявшим конфуцианству и религиозному даосизму в 1 в. н.э., явилось учение материалиста Ван Чуна, стремившегося к разоблачению конфуцианских идей о небе как верховном божестве, опровергавшего «дао» в его поздней

мистико-идеалистической трактовке. Небо и земля, человеческая жизнь рассматривались Ван Чунем материалистически, как естественные явления. Прогрессивные тенденции имели место и во всех других областях культуры, достигшей высокого уровня развития. В это время была упрощена и унифицирована письменность, достигли блестящего развития ханьская поэзия и художественная проза. При дворе императора У Ди (140 - 87 гг. до н.э.) была создана так называемая «Музыкальная палата» (Юэфу), где собирались и обрабатывались народные сказания и песни. Народными мотивами проникнуто творчество многих крупных ханьских поэтов, таких, как Сыма Сян-жу и др. Их произведения написаны простым и красочным общедоступным языком. Крупнейшим произведением ханьской художественной прозы были знаменитые «Исторические записки» Сыма Цяня, создавшего огромный обобщающий труд по истории Китая.

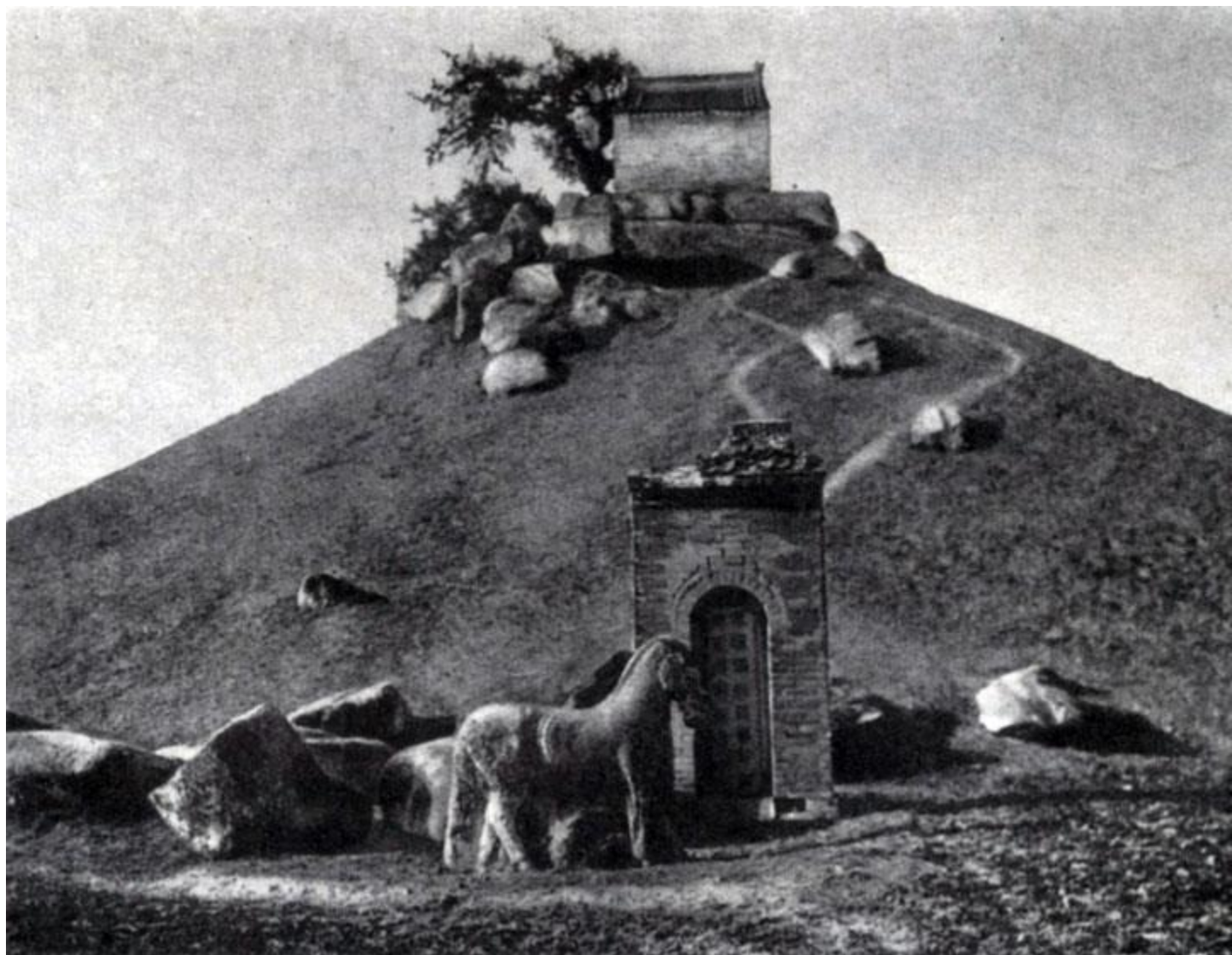
Характер искусства во многом определялся требованиями господствующей конфуцианской идеологии, привнесшей в него морализирующие назидательные идеи, служившие утверждению существовавшего государственного порядка. Вместе с тем в искусстве появились черты, отразившие некоторые передовые тенденции времени. В скульптуре и живописи все более проявляется интерес к отражению явлений реальной жизни: изображаются исторические события, придворный быт и даже сцены из жизни простых людей. Развивая тенденции, возникшие в искусстве 5 — 3 вв. до н.э., ханьские художники выработали несравненно более реалистический метод передачи изображения человека и окружающей его обстановки. Но особенность ханьского реализма заключается в том, что новые черты в искусстве еще очень сильно связаны с древней символикой и религиозными представлениями. Реальные изображения людей и животных часто соединяются с фантастическими и причудливыми образами демонов, драконов, различных духов.



389 б. Лев — хранитель могилы. Черный мрамор. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Примером ханьской монументальной скульптуры являются стоявшие по сторонам пилонов при входах на территорию погребальных ансамблей так называемые «стражи могил», изображенные чаще всего в виде львов. Фигуры высекались из мрамора или песчаника и достигали больших размеров. Подобные мотивы «стражей могил» восходят еще к периоду Шан (Инь), но в ханьское время они, получили совсем иную трактовку. Если тогда создавались схематические геометризированные условные фигуры, изображающие фантастические существа, то теперь скульптор воплощает

символический образ в облике реального зверя. Чертами своеобразного реализма особенно выделяется среди монументальных скульптур фигура черного мраморного льва. Мощный зверь с закинутой назад массивной головой, раскрытой пастью и сильной шеей, покрытой гривой, изображен в живой, напряженной позе. Обобщенно, но близко к натуре переданы крепкое мускулистое тело и грозная оскаленная львиная морда.

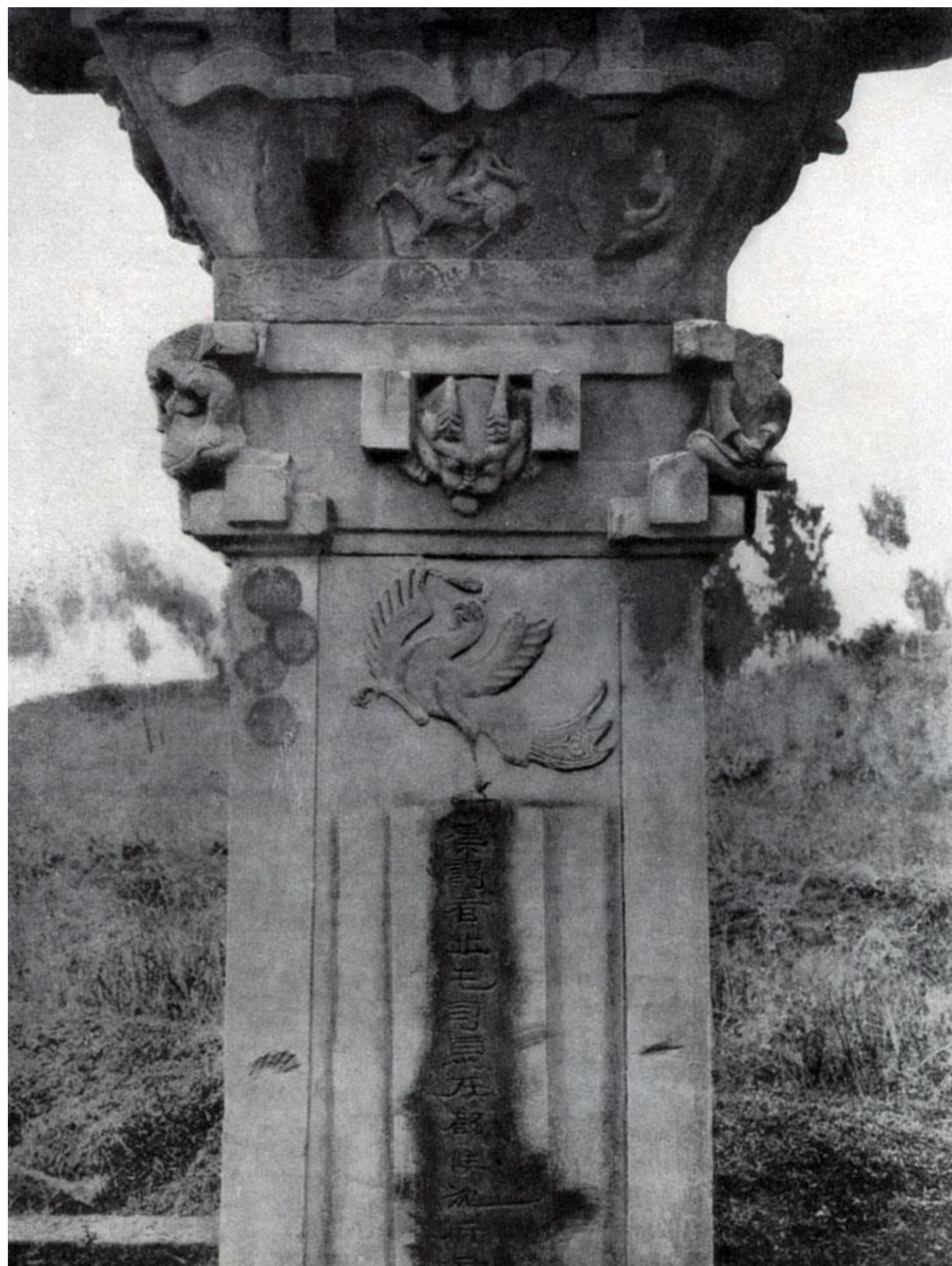


*389 а. Гробница полководца Хо Цюй-бина. Провинция Шэньси.
Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.*

Большинство ханьских монументальных скульптур выполнено грубо и примитивно, хотя некоторые из них интересны по сюжету. Так, скульптура в провинции Шэньси перед входом в гробницу победителя кочевников — полководца Хо Цюй-бина (умер в 117 г. до н.э.) изображает коня, топчущего поверженного врага. Фигуры коня и кочевника представляют собой сплошную каменную глыбу, в которой лишь намечены основные формы. В этой грузной и неподвижной массе скульптор стремился выразить не религиозную идею, а скорее идею могущества государства, его силу и крепость. Скульптура является своеобразной аллегорией победоносной деятельности полководца. Возможно, что эта статуя являлась частью скульптурного оформления «дороги духов».

Более зрело и ярко новые черты искусства проявляются в ханьских скульптурных рельефах. В содержании этих изображений нашли отражение древние китайские легенды, исторические события, басни и мифы. Сюжеты рельефов на пилонах, открывавших вход на так называемую «дорогу духов», связывались по древним представлениям с благоприятным расположением планет, направлением ветров и т. п. На пилонах в провинции Сычуань феникс, дракон, тигр и черепаха олицетворяли различные страны света. Горы запада были местом, где появлялись тигры, производившие в долинах опустошения, — поэтому тигр с древнейших времен ассоциировался с западом. Медлительная черепаха, покрытая темным холодным панцирем, являлась напоминанием о севере, царстве мрака и холода. Мифическая красная птица феникс была символом юга и лета. На рельефах пилона в Сычуани феникс изображен гордо выступающим, раскрыв полукругом свои крепкие крылья с твердыми, резко очерченными перьями, высоко поднимая тяжелые лапы. Его облик, полный движения, создает впечатление могущества и силы. Помимо символических животных на этих пилонах можно видеть многочисленные жанровые и мифологические многофигурные сцены. На карнизе с большой долей реализма высоким рельефом изображен кочевник, едущий верхом на быстро скачущем олене. Ниже - фриз с фигурками животных,

выполненных в плоском рельефе: обезьяны, пляшущие взявшись за руки, заяц, по легенде живущий на луне, трехлапый ворон - обитатель солнца и др. Более условны по трактовке мифологические существа - драконы, фениксы и т. п. В изображении людей и реальных животных скульптор, отвлекаясь от их символического смысла, обнаруживает большую наблюдательность и свободу в передаче их внешнего облика и характера движений. Сцены исполнены часто настолько жизненно, что символический сюжет в них играет лишь второстепенную роль.



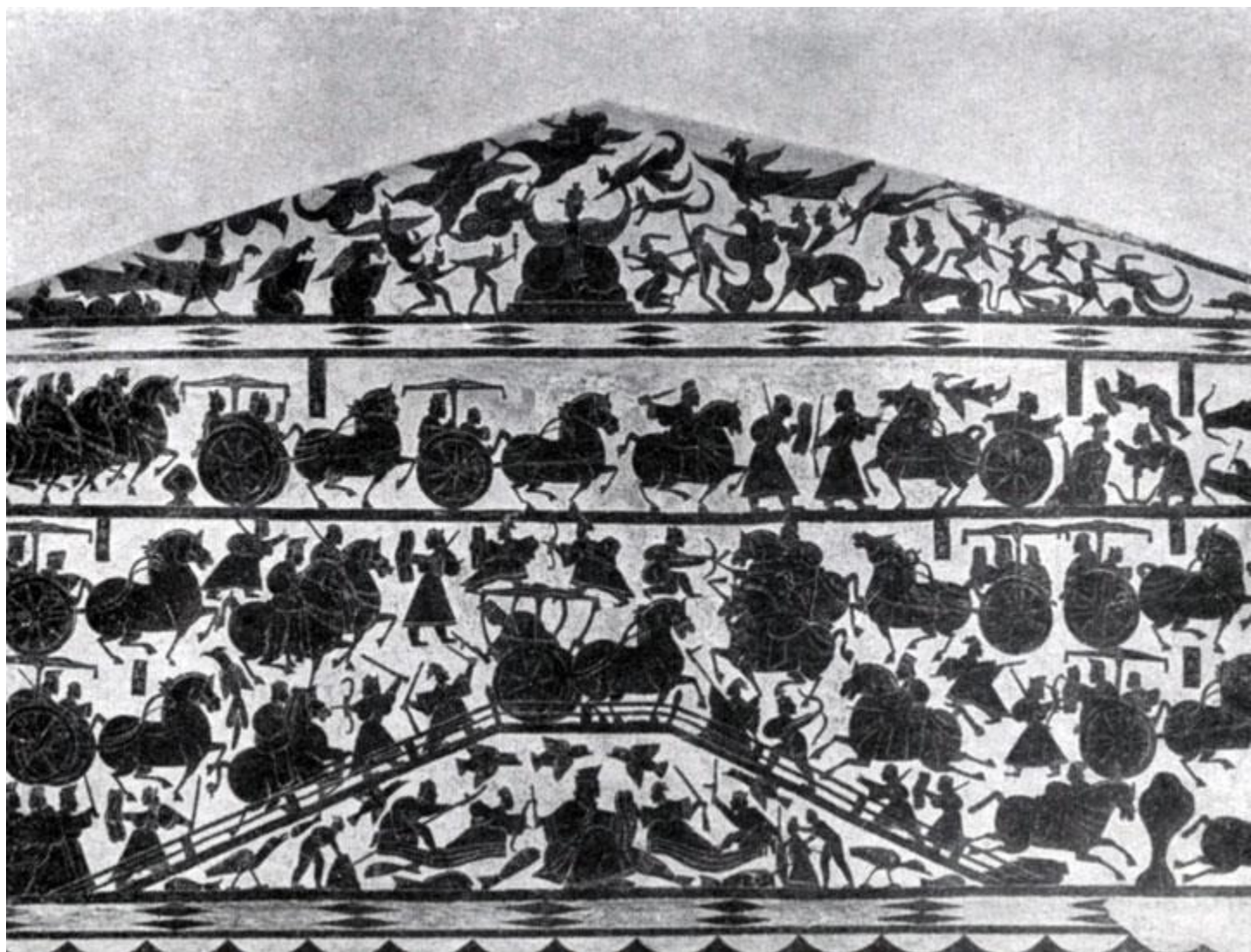
388. Каменный пилон. Провинция Сычуань. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Стилистически близки скульптурным украшениям пилонов многочисленные резные рельефы на каменных плитах, украшавшие стены подземных и наземных погребальных помещений. Содержанием этих рельефов служат мифологические, а также бытовые сцены, которые должны были воспроизводить вокруг умершего ту же обстановку, которая окружала его на земле. Одним из лучших памятников Этого рода являются выполненные в 147 — 163 гг. н.э. рельефы на каменных плитах погребального помещения богатой семьи чиновника У Лян-цыв Шаньдуне. Изображения отличаются повествовательностью и дают представление о жизни и быте эпохи Хань. Пирь, выезды, сцены охоты, различные эпизоды назидательного и морализирующего характера в духе конфуцианской этики, божества и портреты Конфуция - таковы их сюжеты. Сцены расположены фризобразно друг над другом, и каждая отделена в свою очередь от другой иероглифическими надписями, поясняющими содержание. Соединение иероглифической надписи с изобразительными мотивами стало традиционной чертой в китайском искусстве последующих эпох. Рельефы настолько плоски, что напоминают гравюру. Все пространство фона заполнено действующими лицами. Сцены из реальной жизни сочетаются с самыми фантастическими и причудливыми мотивами. В изображении парадного приема во дворце силуэты фигур подчинены мягкому гармоническому ритму. Сгибаются спины послов, торжественно передаются блюда с кушаньями, головы собеседников плавно поворачиваются друг к другу. Вся сцена рассказана с удивительной подробностью. Дворец в несколько этажей показан в разрезе: на нижнем фризе видно, как подъезжают к нему колесницы, выше — как останавливаются они перед входом в дом и из них выходят церемонно кланяющиеся фигуры в длинных одеждах. В центре композиции изображен знатный хозяин, важно восседающий в неподвижно торжественной позе; его фигура по размерам значительно крупнее остальных. Наверху, над сценой приема,

расположены музыканты, играющие для гостей. На крыше дворца и за его пределами изображены фигуры людей, звери и птицы. Сцены, несмотря на условность и обобщенность рельефа, полны жизненных наблюдений. Плоский силуэт очерчен очень скупой и ясной линией; характеристика ристика движений и мимики передана с достаточной наглядностью: подчеркиваются особенности каждой позы, каждого жеста. В рельефах У Лян-цы созданы ставшие каноничными образы: вельмож, в обличье которых подчеркивается неподвижность, пышность и величие; гонцов, изображенных торопливо шагающими с одинаково развевающимися полами одежды; всадников, припавших к шеям скачущих лошадей, и т. п.



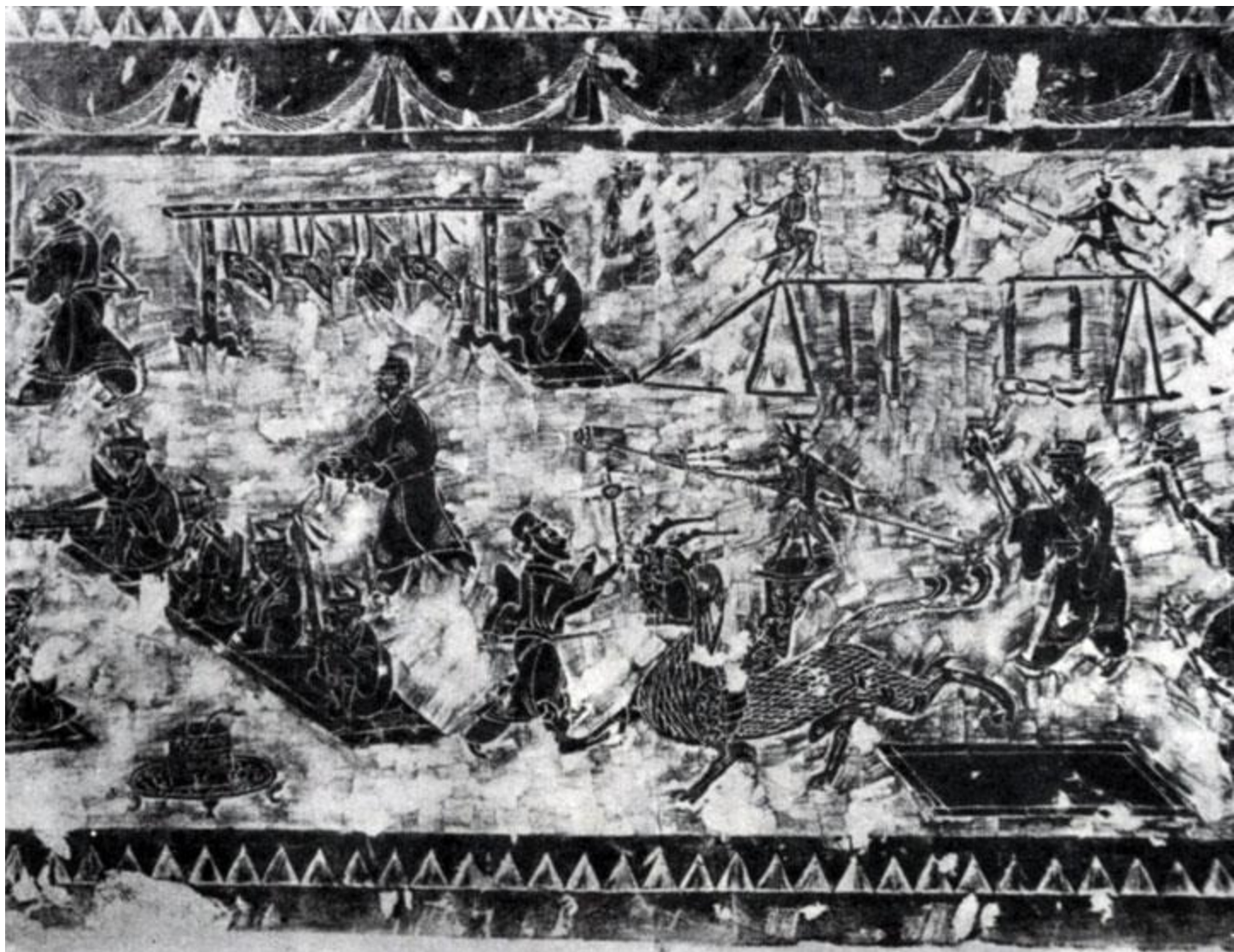
*391 а. Прием во дворце. Рельеф из гробницы У Лян-цы.
Провинция Шаньдун. Период Хань. 147 г. н. э.*



*390 а. Битва на мосту. Рельеф из гробницы У Лян-цы. Провинция
Шаньдун. Период Хань. 147 г. н. э.*

Большое место среди изображений занимают сюжеты религиозного и мифологического содержания. На одном из рельефов показаны первые легендарные создатели Китая — Нюйва и Фуси, согласно преданию сотворившие его обитателей и научившие их пахать землю, строить плотины и выделывать различные орудия, эти обожествленные предки изображены с человеческими туловищами и длинными

змеиными хвостами. На другом рельефе, разделенном на четыре фриза, показаны божества, олицетворяющие собой небесные планеты, гром и другие явления природы. Бородатый бог грома с молотком на плече сидит на колеснице, стоящей на условно изображенном в виде крутых завитков облаке; по таким же облакам бегут маленькие, ритмически повторяющиеся фигурки духов ветра, которые тянут его повозку за длинные ленты. В правой части композиции духи молотками выколачивают молнию и гром из облаков. Нижний фриз изображает созвездие Большой Медведицы, которое легко узнать по характерному расположению звезд, показанных в виде кружков, соединенных между собой несколькими линиями. В центре среди планет восседает божество созвездия, к которому с поклоном идут семь дарителей. Остальное поле рельефа заполнено различными фигурами. Здесь и птицы, и небесные духи, и драконы, и божества маленьких звезд, держащие в руках свои планеты. Научные познания древних китайцев были тесно сплетены с древней мифологией. Но божества и духи изображаются здесь уже не в виде абстрактных символов, а в виде людей. Таким образом, трактовка религиозной темы получает в период Хань жанрово-повествовательный характер. Еще большей жизненностью, тонкостью, проработанностью и подробностью деталей отличаются жанровые рельефы из другого погребения в Шаньдуне, изображающие сцены пиров и празднеств.



*390 6. Рельеф из погребения. Провинция Шаньдун. Период Хань.
3 в. до н. э. — 3 в. н. э.*

В настоящее время стало известно довольно большое количество ханьских рельефов из погребений. Несмотря на то что они обнаружены в различных районах страны, их объединяют единые стилистические особенности. По содержанию рельефы разных областей также близки друг другу. В них изображаются те же выезды, пиры и охоты, мифологические сцены и т. п. По художественным качествам одними из лучших рельефов наряду с упомянутыми являются резные каменные плиты из погребений в провинции Сычуань, обнаруженные недавними раскопками. Но в отличие от

рельефов У Лян-цы они менее ограничены официальными требованиями, а потому более жизненны и свободны.

Сюжеты сычуаньских рельефов разнообразны. В них встречается гораздо больше непосредственно подмеченных жизненных сцен. На одном из таких рельефов изображена колесница, которую мчат через мост кони. Лошади как бы летят над мостом. Их бег так стремителен, что копыта не касаются земли, а колеса вертятся так быстро, что не видно спиц. Очень хорошо передан единый ритм движения двух коней, расположенных один на фоне другого. У обоих одинаковые породистые морды, гордые крутые шеи, тонкие и упругие ноги. Изображая сидящих в колеснице знатных вельмож, скульптор повторяет тот же ритмический прием. Две величественные, неподвижные, откинувшиеся назад фигуры, данные одна на фоне другой, почти повторяют друг друга. Эта жанровая сцена передана с таким мастерством, наблюдательностью и реальным знанием жизни, каких еще не было во всей предшествующей истории искусства Китая.



391 6. Добыча каменной соли. Рельеф из провинции Чэнду.
Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Помимо религиозных и придворных сюжетов в ханьских рельефах нашли отражение жизнь и труд простого народа. На рельефе из Ченду, украшавшем стены одной из сычуаньских гробниц, изображена добыча каменной соли. На фоне условного горного пейзажа двигаются в разных направлениях силуэты худых и изможденных людей. Подробно показан весь процесс добычи соли, ее выпаривание и просушка. На примитивно устроенных блоках из большого котла с трудом поднимают люди в ведрах соль. Их худые руки напряжены, ноги подгибаются от непосильной тяжести. Справа под навесом стоит чиновник в высокой шапке, которому, низко

кланяясь, рабы несут соль. Изображение исполнено схематично; фигуры выполнены условно, но в движениях, в согнутых дугой спинах и напряженности человеческих фигур ясно чувствуется стремление художника подчеркнуть изнурительность и тяжесть трудовой жизни. Эти рельефы созвучны стихам передовых ханьских поэтов, где простыми, ясными словами рассказывается о человеческих чувствах и тяжелом гнете несправной жизни.

Рельефы из Ченду богаты сценами народного быта; здесь можно видеть изображения молотбы, охоты, рыбной ловли, рыночные сцены, народные танцы.

Стены погребальных помещений украшались помимо скульптурных рельефов живописью. О ней можно составить представление по нескольким сохранившимся образцам. Многоцветные и яркие, они, так же как и рельефы, изображали жанровые и мифологические сцены. По стилю они близки к рельефам этого времени. Сюжетами росписей служила вся та обстановка, которая окружала умершего при жизни. В хэнаньских росписях показаны беседующие между собой люди, нарядные женщины в платьях со шлейфами и с тяжелыми прическами, униженными жемчугом. Фигуры переданы плоскими силуэтами, краски положены локальными пятнами, преобладает яркий красный цвет. Моделировка намечена немногими тонкими линиями, точно обрисовывающими складки одежды при поворотах фигур.

В хэнаньских росписях, как и в рельефах, много движения; жесты фигур передают характер бесед и ситуаций, но пространство фона ничем не заполнено, разрозненные группы составляют длинную вереницу различных человеческих фигур. Иной характер имеют росписи из Ляояна (провинция Ляодун). Они не менее динамичны, нежели хэнаньские, и имеют единую композицию. Росписи изображают разные сцены, связанные с бытом знати, цирковые представления, сцены играющих музыкантов, выезды и пиры. Колорит намного богаче, чем в хэнаньских росписях. Здесь встречаются и голубые, и сиреневые, и оранжевые краски, данные в очень тонких

сочетаниях. Как образец ляоянских росписей можно привести сцену, изображающую традиционный сюжет - парадный выезд.



*394а. Парадный выезд. Роспись из Ляояна. Провинция Ляодун.
Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.*

Все внимание художник сосредоточивает на том, чтобы как можно красочнее, богаче и разнообразнее изобразить жизнь и быт знатных людей. Он берет уже установленные традиционные схемы и приемы, но вносит в них большую долю смелости и творческой фантазии. Стремясь показать различный характер движений, он располагает фигуры уже не фризообразно, а разбрасывает их по всему полю росписи. На зеленом фоне травы яркими пятнами выделяются кони, везущие нарядные колесницы, и всадники. Центральное место

занимают повозки и свита. Мелькают черные тонкие спицы колес, нетерпеливо вскидывают головы и перебирают ногами гарцующие в ряд за повозкой сдерживаемые всадниками лошади, остальные же, пущенные на волю, несутся вскачь. Их движения показаны нарочито утрированными, чтобы создать впечатление необычайно бурного движения; для этого художник дает их в разных поворотах и ракурсах, то поднимая лошадей на дыбы, то показывая их с круто изогнутыми шеями на полном скаку, словно готовящимися сбросить седока. Вся эта сцена выписана с большой наблюдательностью. Художника интересует каждая отдельная фигура. Тщательно переданы прически и костюмы, яркокрасные ленты на каретах, сбруя лошадей, повороты человеческих тел. Большая свобода и вместе с ней законченность каждого жеста, каждой детали характеризуют живопись ханьского времени. Человек и его жизнь стали ее основным и ведущим содержанием. В этот период еще нет стремления к раскрытию внутреннего мира человеческих переживаний: лица изображенных людей бесстрастны и схематичны. Но в наблюдении характерных движений, в передаче внешнего облика, в изображении людей за различными занятиями живопись сделала огромный шаг вперед по сравнению с предшествующим периодом и достигла большого совершенства.

Яркими, живыми образцами ханьского народного искусства являются предметы мелкой терракотовой пластики, предназначенные, как и погребальные рельефы, сопровождать умершего в загробном царстве. Подобные предметы найдены не только в богатых погребениях, но и в могилах людей самых различных слоев общества. Мастера, исполнявшие эти терракотовые статуэтки, не были связаны каноническими правилами. Они стремились передать характерные особенности лиц, одежды, этнографические черты различных народов, населявших страну. Девушки-рабыни в платьях с длинными свисающими рукавами, играющие на флейте или несущие в ведрах воду, работники с кирками и лопатами, различные животные — грузный бык, запряженный в грубую крестьянскую повозку и лениво

передвигающий ноги, собака — хранитель могилы, готовая броситься на врага, — все эти глиняные фигурки несколько грубоваты, но отличаются живостью передачи характерных черт.

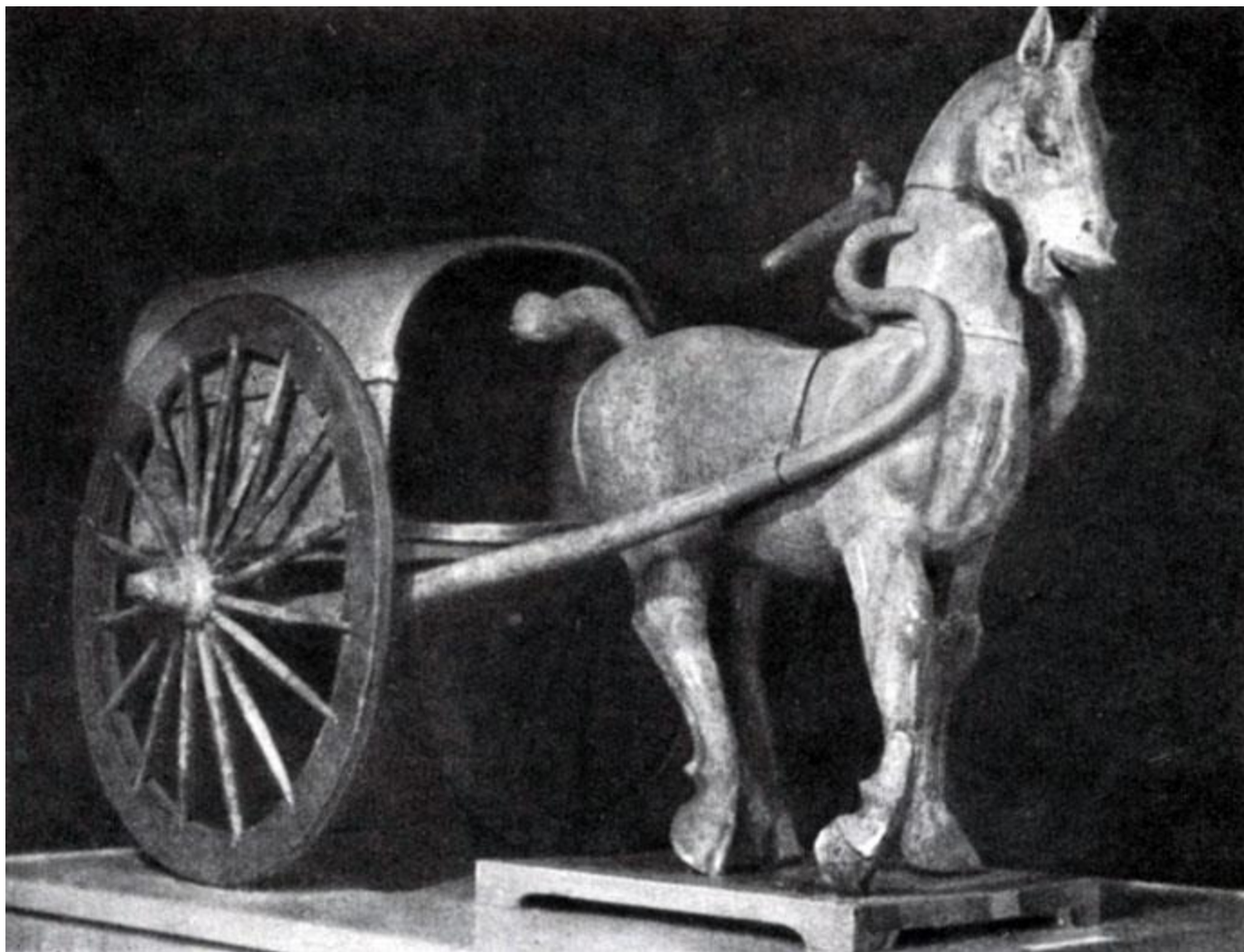


*393а. Терракотовая статуэтка девушки. Фрагмент. Период Хань.
3 в. до н. э. — 3 в. н. э.*



*392. Терракотовая статуэтка девушки. Период Хань. 3 в. до н. э.
— 3 в. н. э.*

Наряду с несколько примитивными фигурками в погребениях встречаются и высокохудожественные реалистические произведения. Такова керамическая скульптура, изображающая девушку. Девушка стоит в длинной одежде, спрятав руки в широкие рукава, отчего последние смялись легкими складками. Поза девушки фронтальна, тело выполнено довольно обобщенно. Основное, что привлекает внимание, — это лицо, округлое, с широкими скулами и узкими длинными глазами. Оно выполнено с удивительной правдивостью и отличается большой простотой и выразительностью. Тонкая высокая шея и опущенные плечи подчеркивают юность и женственность всего облика, мягкость переходов от одной пластической формы к другой. Этот "скульптурный" портрет простого человека далек от официального искусства ханьского периода. Те же черты большой жизненности характеризуют и фигуру коня, обнаруженного в провинции Сычуань раскопками 1954 г. .



393 6. Конь с повозкой. Терракота. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей.

Эта скульптура отличается очень большими размерами (более 1 м в высоту), что в ханьский период встречается среди керамической пластики крайне редко и характерно уже для более позднего времени. Конь изображен с круто изогнутой шеей, торчащими ушами и коротким вскинутым кверху хвостом. Он скребет копытом землю, и весь его облик выражает горячее нетерпение. Фигура лошади выполнена с большим мастерством, в ней чувствуется глубокое знание скульптором природы, умение обобщить эти знания и показать самое основное, в данном случае характерный облик молодого горячего коня. В ханьское время многие из терракотовых

погребальных скульптур, клавшихся в погребение вместе с моделями домов и усадеб (о которых говорилось выше), составляют подчас довольно сложные жанровые сцены, передающие быт древних китайцев.

Прикладное искусство периода Хань по формам и технике исполнения значительно отличается от произведений предшествующего периода. Ханьские бронзовые сосуды очень тонкостенны и почти лишены орнамента. Большая часть из них имеет уже чисто утилитарное назначение, в связи с чем меняются и упрощаются многие формы. Рельефный узор остается, как правило, только около ручек, остальная поверхность украшается лишь несколькими декоративными выпуклыми полосами, проходящими поперек сосуда. Техника литья становится несколько более разнообразной. Часто отдельно припаиваются детали сосудов, многие изготавливаются уже с помощью не литья, аковки. Попрежнему применяются инкрустация и позолота.

Для этого времени характерно изготовление больших глиняных сосудов, покрытых зеленой и золотисто-коричневой глазурью, по форме и орнаменту подобных бронзовым.



395. Керамический сосуд типа ху. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей.

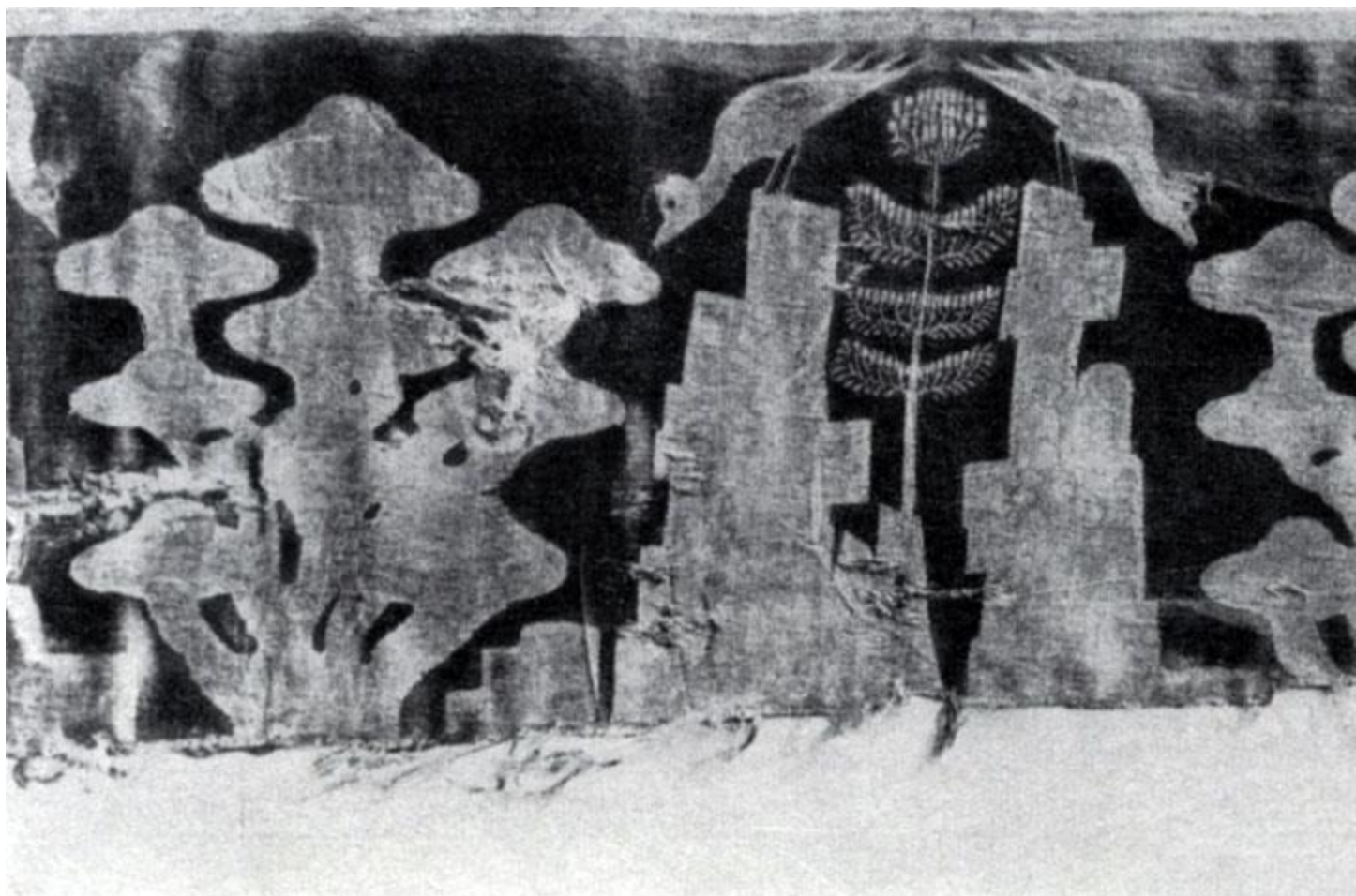
Большое распространение получают в период Хань также расписные керамические сосуды, отличающиеся яркостью расцветки. Как и в период Чжаньго, узор наносился на сосуд минеральными красками уже после обжига. Основной мотив ханьского узора — это геометрический орнамент, идущий поясами, отграниченными друг от друга резкой черной полоской. Яркие краски — красная, белая, сиреневая и зеленая — образуют очень красивые, красочные сочетания. Этот орнамент почти лишен символики и имеет лишь декоративный характер.

В быту, а также для ритуальных целей в период Хань употреблялись бронзовые зеркала, первые образцы которых относятся еще к периоду Чжаньго. В могилы эти зеркала клались с целью защиты умершего от злых духов. Ханьские зеркала имеют круглую или квадратную форму и более массивны, чем тонкие зеркала Чжаньго. На обратной стороне зеркал исполнялись рельефные изображения и не встречавшиеся ранее ханьского времени надписи лирического, символического и назидательного содержания (например, «мудрец пользуется своим разумом, как зеркалом» и т. п.). Ханьские зеркала, как и зеркала Чжаньго, золотились и инкрустировались. Мотивами узоров на ханьских зеркалах обычно служат изображения животных и символические знаки, которые, возможно, изображали древние приборы для измерения и были связаны с конфуцианской моралью, гласящей, что небо круглое, а земля квадратная («Без циркуля и угольника нельзя сделать правильный круг, значит и жить нужно по правилам»). Как образец ханьских зеркал можно привести зеркало из собрания Пекинского музея, на оборотной стороне которого концентрическими кругами размещены геометрический орнамент и надпись. Ближе к центру выпуклым рельефом исполнены фигуры хищника и оленя и две симметрично расположенные сцены, вероятно, представляющие поклонение божеству. С большей

экспрессией переданы изящно и легко бегущий олень с ветвистыми рогами и несущийся за ним прыжками хищник. В трактовке их причудливо изогнутых тел видна близость к скифскому «звериному стилю», что характерно для ряда произведений китайского прикладного искусства этого времени.

Большим разнообразием отличаются ханьские изделия из нефрита. Изготавливавшиеся из него пряжки, кольца, статуэтки людей и животных и пр. отличаются мягкостью моделировки гладко шлифованной поверхности камня и тончайшими узорами. На одной из нефритовых пряжек высоким рельефом изображены фигуры фантастических зверей, ползущих с двух закругленных книзу концов пряжки. Оба гибких зверька извиваются, образуя изгибами своих тел спиралевидный узор. Фигурки прилипли к поверхности камня, и только настороженные морды приподнялись, как бы для того, чтобы лучше рассмотреть друг друга.

Большое мастерство проявляется в тканях и художественных вышивках по шелку ханьского периода, вывозившихся далеко за пределы Китая в страны Западной Азии и Европы. На тканях выполнялись обычные для того времени мотивы: всадники на лошадях, рыбы, иероглифические надписи. На известной ханьской ткани, обнаруженной экспедицией П. Козлова в 1924 г. при раскопках погребений в Ноин-Ула (северная Монголия), изображены деревья и скалы, на которых сидят хохлатые птицы. Рисунок выполнен золотой нитью по тёмнокрасному фону. Условно переданные фигурки тонконогих птиц с острыми перьями и причудливые извилистые скалы с растущими на них деревьями образуют динамическую композицию, отличающуюся большой декоративностью.



*394 Б. Ткань из погребения в Ноин-ула (северная Монголия).
Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.*

Искусство Древнего Китая, в особенности периода Хань, сыграло важнейшую роль в сложении и дальнейшем развитии китайской культуры. Оно имело большое значение и для других стран Востока - Японии, Кореи, Индо-Китая, Монголии, которые в течение многих веков использовали культурные достижения Древнего Китая.

**Искусство Византии, Армении, Грузии,
южных Славян древней Руси, Украины и
Белоруссии**

Искусство Византии

В.Полевой

Одним из важнейших очагов средневековой художественной культуры Европы и Ближнего Востока было византийское искусство, то есть искусство народов, объединенных в период с конца 4 до середины 15 в. Византийским государством, которое образовалось на основе Восточной Римской империи. (*Название «Византийская империя» (или просто «Византия») происходит от имени древнегреческой колонии — Византии, существовавшей на месте Константинополя.*) Начальный рубеж истории византийского искусства — окончательное разделение в 395 г. Римской империи на Восточную и Западную— условен. Строго говоря, 4— 5 вв. представляют собой предвизантийский период, когда в различных областях Восточной Римской империи зарождалась средневековая художественная культура Византии. Конечным рубежом истории византийского искусства явился 1453 год, когда турками-османами был взят Константинополь и Византия прекратила свое существование.

От 4 до середины 15 в. Византия прошла сложный путь исторического развития. Первоначально она была рабовладельческим государством; постепенно вызревавший феодальный уклад окончательно стал господствующим, по всей вероятности, лишь с 7 в., а пережитки рабства сохранялись до 11 в. Своеобразие исторического пути определило сложность развития искусства Византии. На территории бывшей Восточной Римской империи и в прилежавших к ней областях известную роль в окончательном расшатывании устоев античного рабовладельческого общества наряду с движениями народных низов и постепенным вызреванием феодальных общественных отношений сыграли нашествия так называемых варварских племен. Их проникновение в пределы Восточной Римской империи вызывало коренное изменение этнического состава ряда областей, в особенности прилегающих к Дунаю. Однако, в отличие от Западной Римской империи, восточная не подверглась столь катастрофическим разрушениям. В ней сохранились античные города, высокоразвитые ремесла, прочные торговые связи. Господствовавшие классы экономически менее истощенной Восточной Римской империи

сумели спасти от гибели свое государство, а мощная императорская власть противостояла центробежным феодальным силам. Наконец, в Византии чрезвычайно долго сохранялись элементы рабовладельческого уклада. Поэтому переход от античного к средневековому искусству в Восточной Римской империи осуществлялся на основе непрерывной преемственности античной культуры. Византия выступила хранительницей некоторых сторож античного наследия, глубоко претворенного ею в процессе формирования культуры феодального общества. Византийское искусство в период раннего средневековья прочно занимало ведущее место в художественной жизни Европы и Ближнего Востока; византийские зодчие и художники были носителями высоких традиций и развитого творческого опыта.

Глубоки были взаимосвязи византийского искусства с ранними очагами средневековой культуры — Грузией и Арменией, а также с народами Восточной Европы (Русь, болгары, сербы), принявшими христианство в византийском его варианте. Для этих стран характерны: распространение купольного перекрытия в храмовом строительстве, расцвет искусства мозаики, фрески, книжной миниатюры, высокий удельный вес иконописи при относительно слабом развитии скульптуры. Но, конечно, конкретные особенности общественного развития Византии наложили на ее искусство отпечаток неповторимого своеобразия.

В процессе сложения средневекового мировоззрения принципиально изменился строй художественного образа. Земное, пластическое восприятие явлений окружающего мира и тот наивный аллегоризм, который служил в первые века нашей Эры средством совмещения творческих принципов позднеантичного искусства с отвлеченными религиозными идеями христианства, сменились представлением о духовном начале как основном качестве художественного произведения: зримые и осязаемые формы стали цениться лишь в той мере, в какой они являлись носителями духовной экспрессии.

Средневековый византийский художник вводил в образы своего искусства представление об отвлеченном, не познаваемом разумом, а доступном только слепой вере божественном начале. Поэтому открываемый в его произведениях духовный мир включает в себе не только человеческие чувства и переживания, но и отвлеченную, безличную духовную экспрессию.

Византиец знал о том, что многое в мире неведомо и не подвластно ни его чувствам, ни его разуму; он полагал, что не все являющееся сокровенным может быть ему открыто, поскольку миром правит сверхчеловеческая божественная сила. Но само это представление о сложности мира, выраженное в художественных образах, было важным новым явлением, которое определило его относительные достижения по сравнению с античностью. Особенности византийского искусства были вызваны новыми общественными условиями, в которых оно существовало.

Церковь в Византии верно служила светской власти. Император считался наместником бога на земле и опирался на церковную иерархию, как и на мощный чиновничий аппарат. Естественно, что в такой обстановке художественное творчество находилось под строгим контролем правивших классов и церкви.

В ложной по социальному и этническому составу Византии, история которой полна ожесточенных войн, катастроф и взлетов государства, сотрясавшегося восстаниями и раздираемого внутренними распрями, искусство, проникнутое возвышенными идеями и обращавшееся ко всем подданным, приобрело значение идеологической силы, стремившейся цементировать общество. Сплетенные в единый клубок идеи торжества христианства в борьбе против мусульман и язычников, величия государства — наследника славы Рима, наконец, облеченный в религиозно-государственную форму патриотизм составили программу византийского искусства. При этом поднимаемые жизнью вопросы разрешались как вопросы духовные. Их трактовка подчинялась задаче создания

устойчивых этических идеалов, включавших в себя религиозные, государственные и личные начала.

В церковном зодчестве, где работали крупнейшие мастера, разрешались наиболее существенные строительные и художественные проблемы, поскольку именно храм был основным типом общественного здания, выполнявшим важную идейно-воспитательную роль. В архитектуре внимательно разрабатывались сложные интерьеры, как бы вовлекавшие человека, изолировавшие его от остального мира. Религиозные требования сковали развитие скульптуры, так как православная церковь считала статую идолом. Скульптура в Византии, представленная рельефом (главным образом небольшими рельефами из слоновой кости), смыкалась с декоративно-прикладным искусством. Место последнего было весьма значительным — оно составило основной слой художественной культуры, впитавшей в себя мотивы и образы, жившие в разнообразных общественных кругах Византии.

Живопись, занявшая в изобразительном искусстве Византии главное место, находилась под строгой церковно-государственной опекой. Она развивалась по трем основным руслам: церковная мозаика и фреска, иконопись, книжная миниатюра. Здесь господствовали строгие правила изображения святых или событий из «священной истории». Художник должен был следовать канону—правилам иконографии, диктовавшим композицию, тип фигур и лиц, основы цветового решения. Канон в известной мере обуславливал и образный строй изображения. Так, например, тип оранты (стоящей фигуры с распростертыми руками) предопределял черты торжественности и величия, тип изображения Богоматери с прижавшимся к ней младенцем — ноту лирической углубленности и т. д. Иконография, складывавшаяся в процессе поисков композиции, наиболее отвечавшей той или иной теме, имела в начале своей истории живой, образный характер. Со временем эти иконографические типы превратились в утвержденные церковью окостеневшие схемы решения того или иного сюжета. Византийский художник потерял возможность

работать с натуры, исходить непосредственно из наблюдений жизни.

Объемная форма, пластика, реальное пространство не являются главными средствами художественной выразительности. Изображения в византийском искусстве, как правило, плоскостны. В эмоциональной выразительности силуэта, в ритме линий и тонов цвета искал византиец возможности передать важное для него духовное содержание, экспрессию, внутреннюю динамику образа. Поэтому так глубоко осмысливал византийский живописец эмоциональное звучание цвета и линии и доводил до изощреннейшей виртуозности умение наполнить точно и тонко найденным духовным содержанием любой, казалось бы, внешне декоративный эффект, изгиб линии, оттенок цвета. Редкостная декоративная красота и сложное внутреннее содержание раскрываются в неуловимых для поверхностного наблюдателя нюансах трактовки образа.



Карта Византийской империи

В церковной настенной мозаике мерцающий золотой фон, чистые цвета кубиков смальты и камней, из которых выкладывались изображения, составляют вместе с многоцветной орнаментальной отделкой поверхности стены единую систему, замечательную своим полнозвучным декоративным эффектом.

С наибольшей полнотой и тонкостью жизненное содержание смогло воплотиться в памятниках столичного, константинопольского искусства: оно было наиболее подчинено официальным требованиям, но, с другой стороны, наиболее развито по творческому опыту. Только высокая степень мастерства, свободное владение возможностями интерпретации священного образа, связанное с развитой философской и богословской мыслью, позволяли наполнять канонические изображения богатством человеческих чувств и идей. Столичное церковное искусство играло роль образца для всех других школ. Но оно все же было лишь одним, хотя и господствовавшим направлением среди других многочисленных течений.

Необходимо подчеркнуть, что в художественной культуре Византии большое место занимало светское искусство. Создавались крепостные сооружения, дворцы, жилые здания; важную роль, особенно в ранний период, играла светская скульптура; никогда не исчезали из византийской живописи миниатюры исторического и естественнонаучного содержания. Подавляющее большинство этих светских памятников искусства не сохранилось, но их значение в сложном организме художественной культуры Византии обязательно надо учитывать.

Наконец, в различные периоды выдвигались и провинциальные художественные центры — Равенна, Фессалоники, Малая Азия, Сирия, Египет и другие. Ряд провинциальных школ и направлений создали произведения, где события жизни и человеческие чувства получили несколько примитивное, но более непосредственное, чем в столичном искусстве, выражение.

Сложность стилистического развития византийского искусства усугублялась еще тем, что с течением времени изменялись и пределы распространения византийской культуры. В результате войн и вторжений соседних народов в различные исторические периоды менялись границы Византийского государства. По мере того как отдельные

области (Египет в 7 в., Сицилия в 9 в.) отпадали от Византии, в них формировались новые художественные школы.

Истоки Византийского искусства; искусство Италии, Греции, Передней Азии и Египта в 4-5 веках

Зарождение и становление средневекового искусства Византии протекало в напряженной идейно-художественной борьбе. Сложность этого процесса вызывалась тем, что молодое византийское искусство, возникая, впитывало в себя и перерабатывало художественные традиции, существовавшие в различных городах и областях, вошедших в состав Восточной Римской империи: Константинополя, Балканского полуострова, Малой Азии, Сирии, Египта с его главным культурным центром Александрией; важную роль сыграли художественные традиции города Рима, а также Равенны. Их художественная культура обладала в 4—5 вв. настолько сильными чертами местного своеобразия, что многоликое искусство Византии в тот период не составляло еще единой художественной системы. Вместе с тем в искусстве всех этих центров протекал в различных формах одинаковый по своей природе историко-художественный процесс: новые, спиритуалистические идеи противоречиво сочетались с художественными приемами, еще тесно связанными с традициями античности.

Невозможно составить полное представление об искусстве каждой из областей Византии конца 4 и 5 в., так как многие памятники не сохранились до нашего времени. Лишь дополняющие друг друга сведения об отдельных областях дают возможность нарисовать общую картину развития искусства того времени на всей территории империи.

Сохранившиеся произведения скульптуры не всегда можно со всей достоверностью связать с каким-либо определенным центром. Однако во всех памятниках ваяния, независимо от места их происхождения, сказался кризис античной художественной культуры. Традиции античного искусства

также не были едиными: в них отчетливо проявились различные идейно-художественные тенденции. Ярким образцом официального направления, связанного с традициями позднего императорского искусства Древнего Рима, является колоссальная (высотой более 4м.) бронзовая статуя императора из Барлетты (Италия, вторая половина 4 в.). Она исполнена в резкой, жесткой манере. Схематично трактованные формы человеческой фигуры и жесты не обладают пластической свободой и естественностью; они полны застывшей и тяжелой силы. В облике стоящего в торжественной позе императора, в острой прорисовке черт неподвижного лица скульптор передал подавляющий сверхчеловеческой мощью образ сурового и беспощадного властителя.



*1. Колоссальная статуя императора из Барлетты. Фрагмент.
Бронза. 2-я половина 4 в.*

Наряду с официальным императорским искусством, а также с холодным классицизирующим направлением широкое распространение получила скульптура, создававшая трагические, смятенные, подчас болезненные и страдальческие образы людей. В них отражался душевный мир человека, прошедшего через великие социальные потрясения, и звучали ноты растерянности и скорби. В так называемой «Голове философа из Эфеса» (первая половина 5 в.) духовное напряжение выражается в схематичных формах, доходящих до гротеска. В произведениях такого типа с особенной силой проявлялась острая духовная экспрессия. Подобные черты стали характерными и для религиозных по теме произведений. Таковы многочисленные скульптуры Доброго пастыря (аллегория Христа, заботящегося о верующих), в которых со временем усиливалась непосредственная, несколько примитивная духовная выразительность и схематичность изображения. Те же черты характерны для изображения ветхозаветных и евангельских сцен и святых на мраморных саркофагах, в большом количестве сохранившихся от той поры. Вместе с тем в рельефах на саркофагах и в произведениях мелкой декоративной пластики встречаются и античные мифологические образы, а также разнообразные унаследованные от позднеантичного искусства декоративные мотивы: изображения зверей, птиц, растений, масок и т. д.. Проявившийся в них интерес к многообразию, яркости, богатству живой природы имел опору во вкусах и представлениях той ремесленной среды, которую еще не захватила целиком аскетически суровая и торжественная концепция официального ранневизантийского искусства. Важную ноту вносили в скульптуру 5 в. непосредственное воспроизведение явлений окружающей действительности, правда, в форме условной и схематической. Примером могут служить некоторые изображения на так называемых консульских диптихах, т. е. скрепленных попарно пластинках из слоновой кости, украшенных рельефными изображениями и

текстами. Диптихи изготовлялись в ознаменование вступления консула в должность. Для рельефов, исполненных на диптихах, характерны, в частности, мотивы цирковых состязаний, игравших большую роль в общественной жизни Византии. В мелкой скульптуре 4—5 вв., подобно рельефам на арке Константина в Риме или на базе обелиска Феодосия, установленного на ипподроме в Константинополе, исчезает верное ощущение реального пространства. Живую пластику изображения сменяет инертная масса материала, которую скульптор пронизывает вносимым как бы извне духовным напряжением. Изображение становится плоскостным, несмотря на глубоко вырезанный фон рельефа; движения переданы резко и схематично. Распространяется мотив застывших фигур, стоящих в торжественных фронтальных позах; наиболее значительные по смыслу фигуры сделаны большими по размеру.



11 а. Саркофаг с изображением сбора винограда. 4 в. Рим, базилика Сан Лоренцо фуори ле муре.



11 б. Саркофаг 6 в. Равенна, базилика Сант Аполлинаре Нуово.

Для архитектуры и живописи раннего периода местные особенности могут быть определены с большей точностью. Со времени Константина началось широкое строительство церквей. Для 4—5 вв. характерно развитие двух типов церковных Зданий: базилики и центрического купольного сооружения. Базилика — возникший в позднеантичное время светский по своему происхождению тип здания, который широко использовался при строительстве раннехристианских храмов в Древнем Риме. Вытянутая в плане, расчлененная продольными рядами колонн обычно на нечетное число кораблей (нефов), базилика была рассчитана на большое количество молящихся. В разработке базилики и

центрического типа здания главное внимание раннесредневековые зодчие уделяли интерьеру(см. т. I, стр. 345 — 346).

Большое гражданское и церковное строительство быстро превратило Константинополь, основанный в 326 г., в один из крупнейших центров того времени. В 5 в. были сооружены новые крепостные стены, строились многоэтажные жилые дома. При этом в столичном искусстве, в котором на протяжении всей истории Византии с наибольшей силой проявлялись официальные государственные и церковные тенденции, широко использовались также темы и приемы, унаследованные от античного искусства(432—440; см. т. I, стр. 347). Примером этого служат мозаичные полы Большого дворца императоров (5 в.).



З а. Фрагмент мозаичного пола Большого дворца императоров в Константинополе. 5 в.

Искусство Рима, прочно связанное с наследием позднеантичной художественной культуры, сыграло роль одного из важнейших источников византийского искусства, главным образом его официальной линии. В конце 4 и в 5 в. римское искусство представляло особую школу, в которой

определяющее значение имели величественные имперские идеалы. Тяготение к торжественности и парадности художественного образа сказалось в церквях, перестраивавшихся из античных Зданий, но особенно в новых церковных постройках. Эта тенденция отчетливо видна в архитектуре больших по размерам базилик конца 4 и 5 в.: Сан Паоло фуори ле муре (386) и Санта Мария Маджоре. Им свойственна внушительность внутреннего пространства, размеренно торжественный ритм рядов колонн. В отделке широко использован материал, производящий впечатление своим богатством: мрамор колонн и полов, резьба и позолота потолка, расчлененного глубокими кассетами и нависающего тяжелой массой, яркие краски мозаики. Естественно, что эти унаследованные от античности формы изменили свой характер: так, в архитектуре базилики сильнее ощущается тяжелая масса перекрытия. Колоннада с ее однообразным ритмом трактуется как сквозная стена: близко поставленные друг к другу колонны перестают восприниматься как самостоятельные элементы здания, определяющие своим местоположением и пропорциями (соразмерными с пропорциями человека) членения всей постройки. Все же в художественных образах, созданных в 4 и 5 вв. в Риме, позднеантичное чувственное и светски-торжественное начало заметно преобладает над зарождавшимся средневековым спиритуализмом. Это воплотилось в архитектуре не только базилик, но и центрических зданий, например в церкви Санта Костанца (4 в.) с ее просторным интерьером, украшенным кольцеобразно расположенной колоннадой, состоящей из 24 сдвоенных колонн. Позднее античное наследие проявилось и в римских мозаиках 4—5 вв., украшающих церкви Санта Костанца, Санта Мария Маджоре, Санта Пуденциана (402—417). В этих мозаиках наряду с античными изобразительными традициями отчетливо проявилось отвлеченное духовное начало, утверждавшееся в противовес чувственному полнокровию художественного образа.



*5. Мавзолей Галлы Плацидии в Равенне. 2-я четверть 5 в.
Внутренний вид.*

Своеобразное направление имело в 5 в. искусство Равенны. В нем мы не найдем свойственной Риму императорской

пышности. Наиболее интересны две центрические постройки: одна из них — так называемый мавзолей Галлы Платидии — была сооружена во второй четверти 5 в.. Это небольшое крестообразное в плане и скромное в своем внешнем облике здание замечательно мозаичным убранством интерьера. Мавзолей освещается маленькими окнами. Густой синий цвет фона мозаик, наполняя интерьер приглушенным мерцающим светом, дает главную цветовую и эмоциональную ноту всему убранству мавзолея. Своеобразная поэтичность ощущается в украшающих своды многоцветных розетках, составленных из стилизованных растительных узоров, в гирляндах цветов на арках, в изображениях золотых оленей у источника и красно-золотых голубей, а также в фигурах апостолов с их свободными и плавными жестами. Эмоциональное содержание всего мозаичного убранства, христианская символика его декоративных мотивов обретают художественную жизнь в образах, в которых отчетливо звучит унаследованное от античности представление о поэтичности окружающего. Но это уже не непосредственное изображение реальной действительности. Мозаики создают особый мир духовной красоты, глубоких чувств и тонких мыслей; картина природы в мозаиках мавзолея имеет в значительной мере декоративный характер. Поэтому главную роль получила эмоциональная выразительность цветовых созвучий, а не пластичность объема; гармоничная, замедленно плавная ритмика движений фигур вытеснила их живую экспрессию. Этими свойствами отмечена и лучшая мозаика мавзолея Галлы Платидии — «Добрый пастырь с овцами» (в люнете над входом в мавзолей). Почти геральдическая строгость симметричной композиции сочетается в мозаике с живо воспроизведенным скалистым пейзажем. Пастырь Христос, сидящий среди стада овец, изображен в сложном контрапостном повороте; движения его трактованы с большой свободой. Выбор типа (безбородый, юный, так называемый Христос-Эммануил), сложившегося на основе античных образов, так же как объемная трактовка фигуры и соблюдение классических пропорций, связывают это изображение с античными традициями. Но и здесь главным оказывается эмоционально-духовное начало, раскрываемое по преимуществу колоритом.

Голубой тон объединяет всю композицию; он оживляет несколько тяжеловесную фигуру Христа. Очертания лица и тела как бы тают в полумраке. Красные линии, которыми отмечены черты лица, вплетаются в цветовую гамму мозаики как звучные красочные акценты.



4. Добрый пастырь с овцами. Мозаика мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Середина 5 в.



*6. Баптистерий православных в Равенне. Середина 5 в.
Внутренний вид. Мозаики выполнены между 449-458 гг.*

Если мозаики мавзолея Галлы Плацидии представляют собой образец глубоко Эмоционального искусства, то мозаики второй центрической постройки, созданной в Равенне в середине 5 в., более просты по художественному образу. Баптистерий православных (Неонианский баптистерий, середина 5 в.,) — восьмигранное здание, купол которого украшен превосходной мозаикой, исполненной в свободной живописной манере. В центральном медальоне изображено крещение Христа, над головой которого помещен голубь — символ святого духа. В широком кольце, окружающем центральный медальон, размещены апостолы, согласно легенде, разнесшие принятую при крещении благодать — учение христианства — по всему миру. Тема иерархически последовательного распространения христианской благодати весьма органично связана, с назначением баптистерия, в центре которого была сооружена купель для крещения. Эта сугубо догматическая тема раскрыта художником в свойственных искусству Равенны 5 в. изображениях, сияющих синими, золотыми, белыми, оранжевыми и зелеными тонами. В центральном медальоне с условным золотым фоном сочетается живо переданный пейзаж: белоголубые струи Иордана создают впечатление бегущей воды. Обнаженная фигура Христа, стоящего по пояс в воде, и фигура Иоанна Крестителя исполнены пластично, они убедительны в цвете, естественны в движениях. Художник использовал и мотив античной аллегории, поместив справа бородатого бога реки Иордана. Апостолы даны в свободных трехчетвертных поворотах, лица их обладают индивидуальной выразительностью. Складки белых с золотом одежд подчеркивают пластику тел. Зеленая земля, синий фон за фигурами апостолов, разделяющие их золотые канделябры и свисающие сверху бело-голубые завесы-велумы дополняют полную динамики и красочности композицию. В этой мозаике художники не решали сложных идейно-образных задач; живая, «земная» выразительность изображенных мотивов

имеет здесь более простой, непосредственно чувственный характер.

Искусство Равенны при всех ее своеобразных особенностях обнаруживает все же в основных чертах близость к римскому искусству 5 в. Иной характер приобрело в 4—5 вв. искусство, развивавшееся в восточных районах бывшей Римской империи.

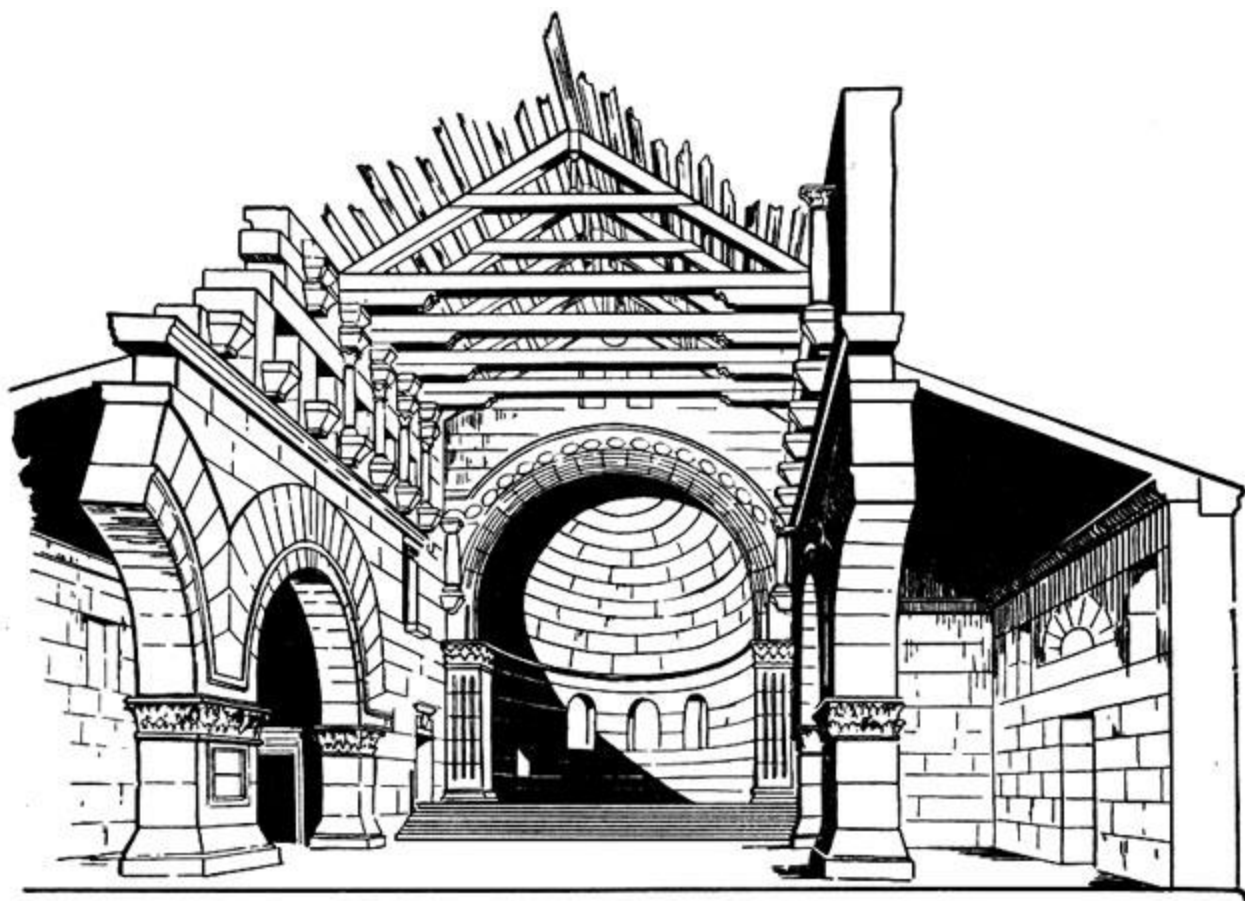
В искусстве, которое сложилось в то время на территории Греции, значительную роль сыграли традиции эллинистической эпохи. Крупнейшим художественным центром здесь был город Фессалоники (Салоники), сохранивший свое значение и впоследствии. В архитектуре Фессалоник также развивались два типа церковной архитектуры, отличавшиеся яркими местными чертами. Базилики здесь — просторные, светлые. Таковы трехнефная церковь Панагия Ахеропоитос (5 в.) и пятинефная базилика св. Димитрия (5 в., позднее перестроена), в которой ярко заметны местные особенности. Ряды колонн не обладают строгой торжественностью, свойственной памятникам Рима того времени, — они трактованы более легко. Восточная часть базилики св. Димитрия отличается богатством пространственных членений трансепта, создающих живописные перспективные эффекты. В 7 в. колоннады среднего нефа были расчленены четырьмя столбами, обогатившими их ритм. В огромной перестроенной из римского здания ротонде св. Георгия (4—5 вв.) были созданы мозаики с поразительными по декоративному богатству изображениями фантастических зданий. Это объемно и пространственно трактованные сооружения, помещенные на золотом фоне, сверкающие сочными чистыми красками, украшенные светло-изумрудными велумами. Истоки таких сюжетов уходят в эллинистическое искусство.

* * *

Исключительно большое значение для сложения ранневизантийского искусства имело искусство Ближнего Востока. Малая АЗИЯ и в дальнейшем входила в состав основной территории Византийской империи. Сирия,

Месопотамия и Палестина (до завоевания их арабами в 7 в.) также сыграли существеннейшую роль. Здесь формировалось искусство, проникнутое суровым, подчас мистическим духом. Оно рождалось в сложной социальной и культурной обстановке. Большие цветущие позднеантичные города соседствовали с селениями, в которых господствовала культура, сохранявшая древневосточные черты. Христианство утверждалось здесь в среде, испытывавшей социальный и национальный гнет со стороны иноземцев, принесших на Ближний Восток античную культуру. Христианская религия на Востоке приобрела поэтому особенную аскетичность, фанатизм и мистичность, которых мы не найдем, например, в Риме. Нетерпимое отношение к античному язычеству породило сильные иконоборческие тенденции.

Церковное строительство стало широко развиваться на Ближнем Востоке с первой половины 4 в. Значительную группу в архитектуре 4 и 5 вв. составляют церкви, либо перестроенные из античных храмов, либо сооружавшиеся в поздне-античных традициях. Но основной наиболее сильной тенденцией было истолкование обычных типов базиликальных и центрических зданий соответственно местным религиозно-художественным идеалам. Архитектурные памятники этого направления отличаются большим разнообразием вариантов, но всем им уже свойственно средневековое понимание храма как олицетворения земной и небесной церкви, как сооружения, содержание которого решительно не допускает никаких черт светской парадности. В связи с этим базилика приобретала особый характер. В типичной для архитектуры Ближнего Востока базилике Кальб-Лузе (Северная Сирия, 5 в.) средний неф обрамлен приземистыми мощными столбами, соединенными тяжеловесными арками с большими пролетами, благодаря которым пространство боковых нефов как бы перетекает в пространство среднего нефа. В ряде базилик, сооружавшихся в Южной Сирии и в Месопотамии, мы встречаемся с немыслимой для базилик Запада системой перекрытия нефов не продольными, а поперечными арками.



*Базилика в Кальб-Лузе. Северная Сирия. 5 в. Внутренний вид.
Реконструкция.*

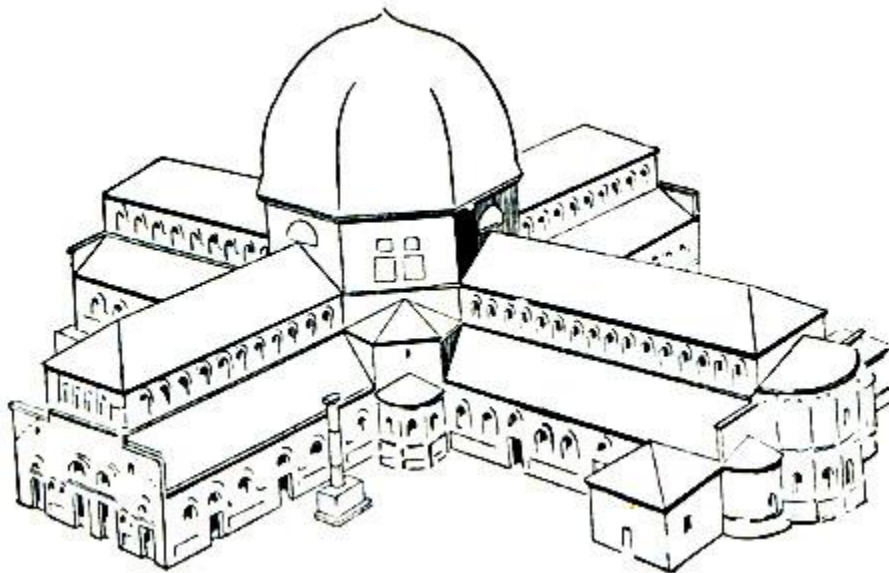
На Ближнем Востоке в 4—5 вв. начали формироваться и новые архитектурные типы. В зодчестве Малой Азии в конце 5 в. были предприняты попытки соединить базилику и купол (подобные искания имели место и в западных странах). В Мериамлыке (Киликия), вероятно, между 474 и 491 гг. была сооружена небольшая базилика, разделенная четырьмя столбами на три нефа. Квадратное пространство между столбами было перекрыто куполом.



2. Церковь Симеона Столпника(Калат-Семан) близ Антиохии. 5 в. Общий вид.

Новаторские задачи решались и в архитектуре купольной базилики в Коджа Калесси (Исаврия, 5 в.), где купол был

сооружен в центре трехнефной базилики над средним нефом. Своеобразным памятником, сочетающим центрическую систему плана с базиликальным, является церковь Симеона Столпника (Калат-Семан, около Антиохии, 5 в.): вокруг центрального восьмигранного открытого двора (есть предположение, что этот двор был перекрыт сводом) по странам света расположены четыре трехнефные базилики. Это здание говорит о поисках крестообразного плана храма, который впоследствии стал характерным для архитектуры Византии. Одновременно в городах Сирии были созданы и значительные светские здания. В Эль Бара, Дейр Санбиле, Рувейхе сохранились остатки больших двухэтажных жилых домов, фасады которых украшены колоннадами.



*Церковь Симеона Столпника(Калат-Семан) близ Антиохии. 5 в.
Реконструкция.*

В Сирии был выполнен также ряд рукописей с миниатюрами и многие произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Сирийская миниатюра долго оказывала влияние на живопись Византии в целом. Для сирийской школы живописи (в том виде, в каком ее можно реконструировать) были характерны Экспрессия и драматизм образов.

Своеобразное место в византийском искусстве 4—5 вв. занял Египет, где сложилось коптское искусство, то есть искусство периода распространения и господства христианства в Египте. Крупнейший город Египта Александрия был хранителем традиций эллинистического искусства. Здесь создавались произведения, сочетавшие новые христианские идеи с наследием позднеантичного художественного творчества. Воздействие искусства Александрии на искусство других областей Византии было чрезвычайно большим. К югу от Александрии, в дельте и долине Нила, в то время наряду с эллинистическими традициями существовало искусство, связанное с представлениями широких масс местного населения и впитавшее в себя древнеегипетское наследие. Противоречие этих двух направлений в искусстве усугублялось сложными условиями социальной и религиозной жизни. Непосильный налоговый гнет Византии будил политическую борьбу против империи. Этому соответствовала религиозная борьба господствовавшего в Египте монофизитства против византийского православия. Художественная культура Египта также постепенно отдалялась от византийской культуры, которая воспринималась как враждебная.

Местные черты отчетливо сказались в культовой архитектуре. Так, большая базилика Белого монастыря (5 в.) обнесена стенами, толщина которых уменьшается кверху, вследствие чего наружная поверхность стены становится покатой, как в древнеегипетском храме. Купольная архитектура представлена главным образом мавзолеями в Эль Багауте в Ливийской пустыне. Это небольшие, довольно примитивные постройки, интересные сохранившимися в некоторых из них росписями. Исполненные на библейские темы, эти росписи передают множество местных мотивов, включая элементы египетского пейзажа, изображения нильских барок и т. д. Манера письма — примитивная, наивно выразительная; фольклорные приемы сочетаются с традицией древнеегипетской живописи.



З 6. Божество реки Нил. Фрагмент коптской ткани. 4 в. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В Египте широкого развития достигло искусство рельефа, резьбы по кости и особенно художественного ткачества. Коптские ткани, открытые в погребениях, представляют собой уникальный комплекс художественных памятников. В 4—5 вв. в изображениях на тканях господствовали эллинистические

традиции. Тематика была связана со старыми религиозно-мифологическими представлениями. Таковы два медальона 4 в. с изображением Нила и богини земли Ге. Погрудные изображения Нила и Ге трактованы объемно, с помощью тонких переходов цвета. По контуру проходит светло-голубая полоса, создающая впечатление воздушного слоя, окружающего фигуры. Яркие, сочные, типичные для тканей того периода цветочные гирлянды окружают медальоны. В тканях 6—7 вв. господствуют христианские сюжеты. Изображение становится плоскостным, цвет локальным.

Коптское искусство замыкалось в себе, приемы его становились упрощенными. Ко времени арабского завоевания (640—641) художественная культура коптского Египта приобрела застойно-провинциальный характер. Только включившись в иной мир — арабской художественной культуры,— Египет вновь дал образцы высокого искусства.

Византийское искусство 6 века

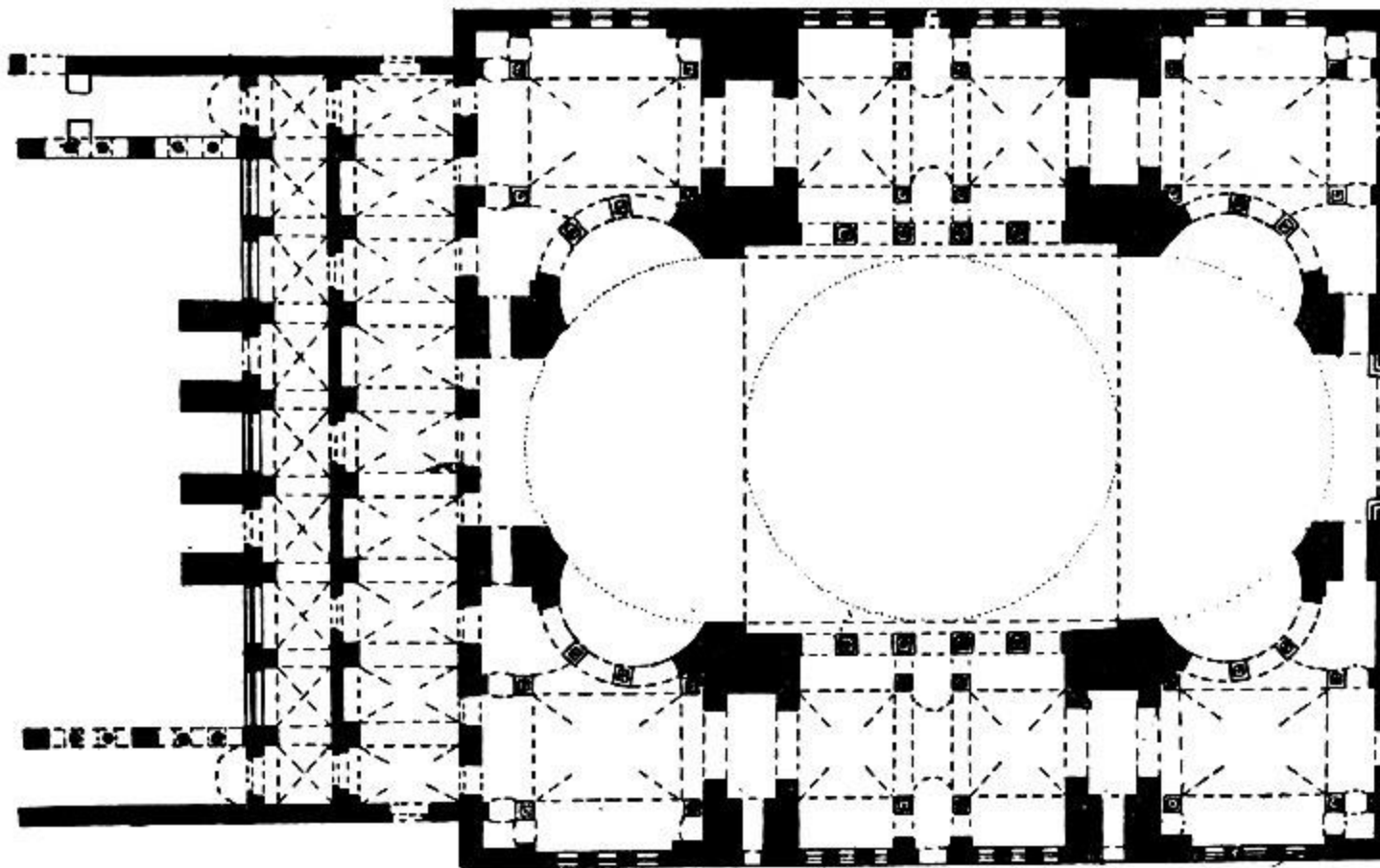
Первый высокий расцвет собственно византийского искусства приходится на 6 в. При Юстиниане I Византия на недолгое время почти достигла размеров величия Римской империи. В тот период велись войны против персов, вандалов, готов и др., жестоко подавлялись народные восстания. Упрочилась государственная власть, тесно связанная с властью церковной, развился сложный бюрократический аппарат. Отражая эти явления, на первый план выступало искусство, прославлявшее императора, подчиненное религиозно-государственным требованиям.



18. Храм св. Софии в Константинополе. 532-537 гг. Общий вид с юга.

На огромной территории империи — от Кавказа до Испании — создавались многочисленные укрепления, церковные и светские здания, украшенные мозаикой и росписью. В

Константинополе были возведены грандиозные постройки. Здесь был перестроен «Большой дворец», сооружена (около 528 г.) колоссальная цистерна, перекрытая сводами, опирающимися на мраморные колонны (эта цистерна получила у турок название «Бинбир дирек» — «Тысяча и одна колонна»). Город украсился ипподромом, термами, арками. Но самым замечательным сооружением Константинополя стал храм св. Софии, построенный в 532—537 гг. малоазийскими зодчими — Анфимием из Тралл и Исидором из Милета. Храм грандиозен: его длина 77 ж, диаметр купола 31,5 м. По словам писателя Прокопия, современника постройки, храм св. Софии царил над всем городом, как корабль над волнами моря. Первоначально храм имел плавный, замкнутый силуэт. В настоящее время его внешний вид сильно изменен контрфорсами, возведенными для укрепления купола, а также павильонами и минаретами, которые были пристроены турками.



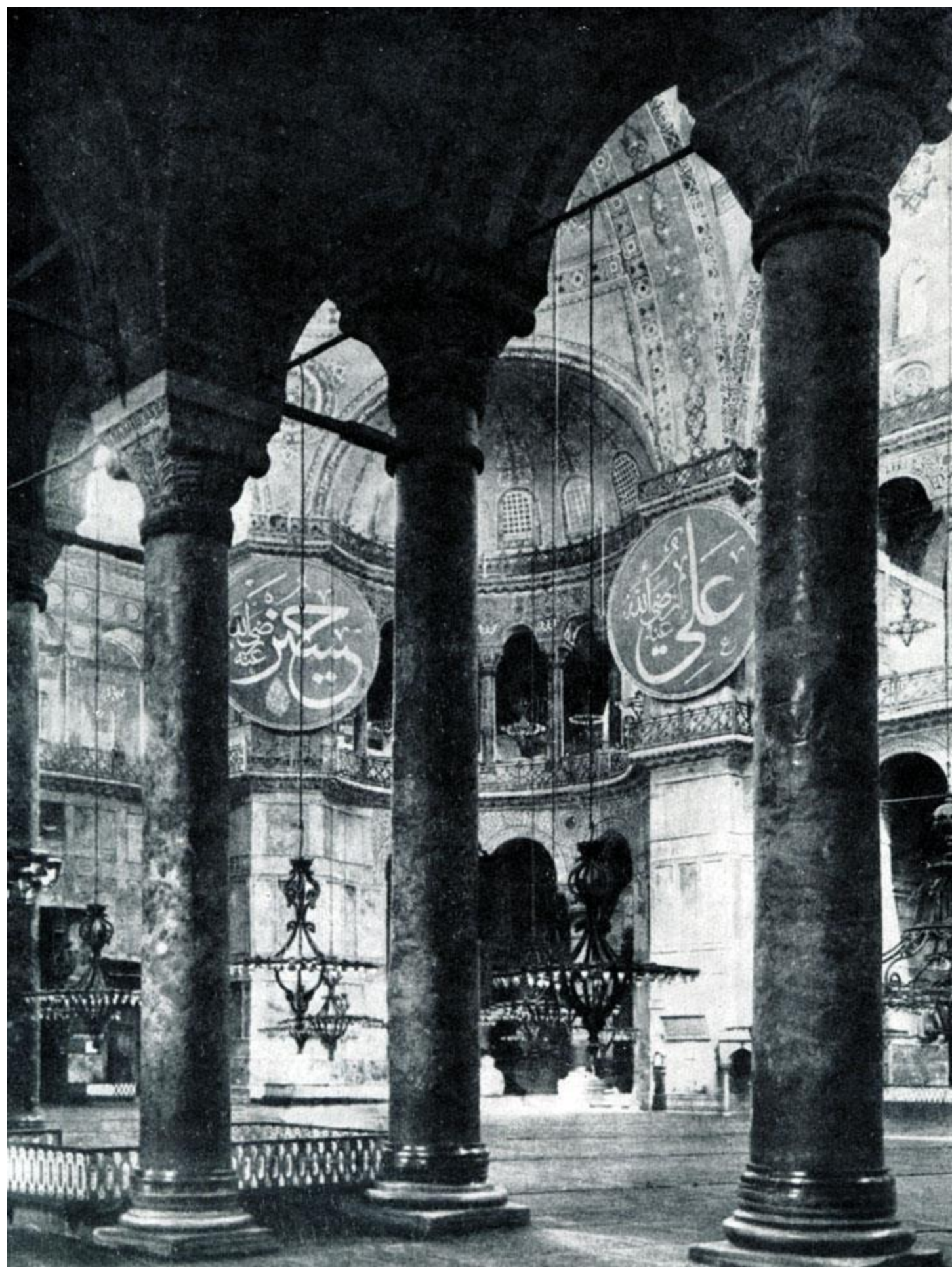
Храм св. Софии в Константинополе. 532-537 гг. План.

В основу храма положен план трехнефной базилики. Боковые нефы имеют по два этажа; средний, более широкий и высокий, перекрыт посередине куполом. Таким образом, перед архитекторами встала сложнейшая задача сооружения круглого купола над базиликой, имеющей прямолинейные очертания. Эту задачу они решили с гениальной смелостью и новаторством. Купол был возведен на четырех столбах при помощи парусов (треугольных изогнутых сводов, напоминающих надутые паруса): между столбами переброшены арки, на верхние точки которых опирается основание купола, а в промежутках между этими четырьмя точками тяжесть свода принимают на себя паруса, своими нижними углами упирающиеся в столбы. Огромное давление, приходящееся на столбы, передается при помощи арок на боковые стены. Особенно точно и вместе с тем поразительно

эффектно была решена задача укрепления купола с восточной (алтарной) и с западной стороны (со стороны входа).

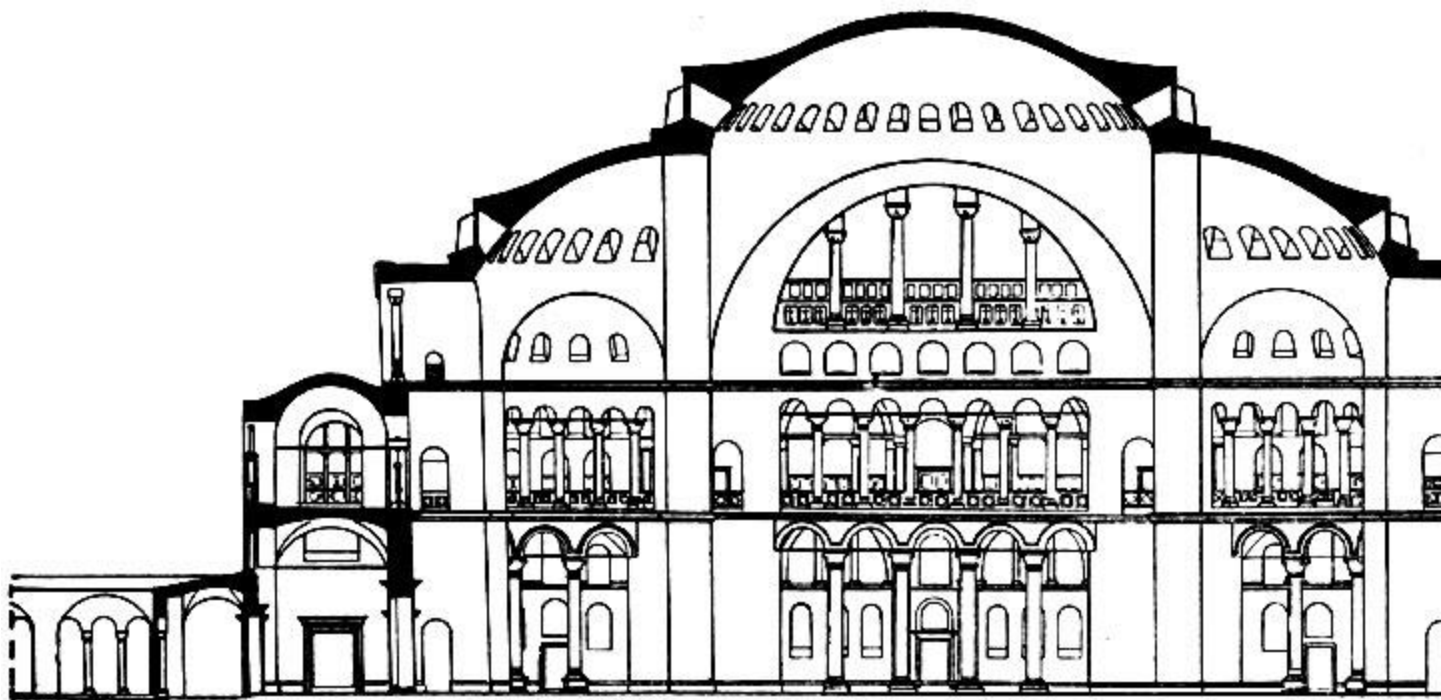


19. Храм св. Софии в Константинополе. Внутренний вид.



20. Храм св. Софии в Константинополе. Внутренний вид.

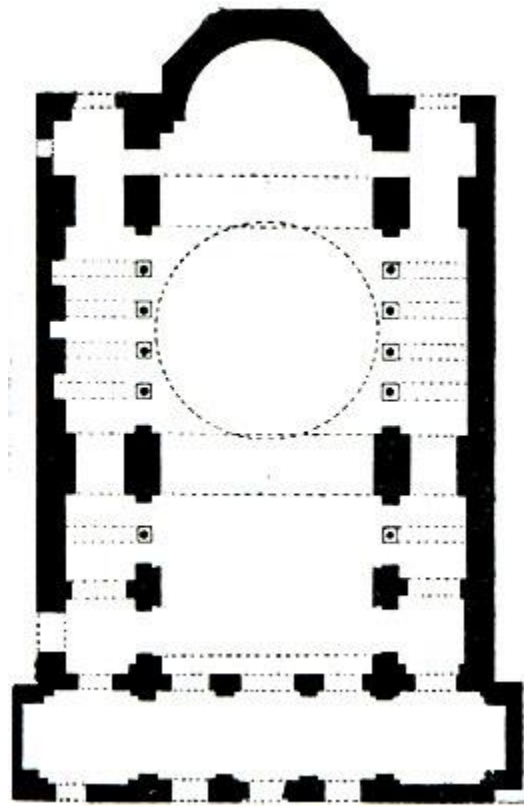
В отличие от боковых арок, закрытых плоскими стенами и колоннадами, восточная и западная арки поддерживаются полукуполом. Каждый из этих двух полукуполов опирается на три арки, за которыми находятся перекрытые сводами двухэтажные колоннады, полукруглые в плане. Средняя арка на востоке ведет в абсиду, а средняя арка на западе — в главный вход. Вся эта последовательная система, позволившая достичь органичного единства трех нефов и купола и неразрывно связанная с художественным образом храма, становится обозримой только изнутри. При этом архитекторы, скрывая от зрителей четыре несущих основную нагрузку массивных столба (их объем не воспринимается из среднего нефа), добиваются особого впечатления: купол кажется возносящимся лишь при помощи ритмичного взлета полукуполов и парусов. Зодчие широко использовали в интерьере ордерные мотивы, но они играют если не прямо декоративную, то, во всяком случае, второстепенную, подчиненную роль. Основные тектонические силы развиваются помимо ордерного убранства; они получают выражение в системе мощных столбов и полукуполов. Эти силы несравнимо грандиознее соразмерных человеку колоннад, их мощное движение охватывает архитектуру храма и завершается в венчающей сооружение колоссальной чаше купола. В основании купола прорезано 40 окон: пронизанные светом, они создают впечатление, будто купол свободно парит над храмом.



*Храм св. Софии в Константинополе. Продольный разрез.
Реконструкция.*

Архитектурный образ св. Софии гармоничен; в нем замечательно целостно отражена идея величия, сложности, бесконечного многообразия мира. Но гармоничность и величие храма св. Софии не имеют того ясного, земного характера, который присущ античным зданиям. В человечески простой ордерной архитектуре античности не было места для идей о не подвластных человеку силах. Зодчие храма св. Софии, сведя в стройную систему все многообразие форм интерьера, создали образ совершенно особого мира, полный возвышенной торжественности. Этот мир проникнут движением: оно проявляется во взаимосвязи нарастающих кверху, перетекающих друг в друга пространств. Но внутренняя физическая связь Элементов здания (которая всегда была наглядно выражена в ордерной архитектуре) скрывается от глаз человека: он должен не разумом понять, а взволнованной душой постигнуть чудо — вознесение огромного купола на головокружительную высоту. Архитектура заставляла человека ощутить свое ничтожество перед божественными силами. Вместе с тем главное святилище всего государства

внушало мысль о мощи Византийской империи и церкви. Этому служили и размеры храма, рассчитанного на многотысячные людские толпы, и роскошь отделки интерьера цветным мрамором и декоративной мозаикой, и величие церемоний, происходивших в храме. Именно в здании нового типа, в купольной базилике св. Софии, наиболее последовательно выражены характерные для византийского искусства 6 в. тенденции к грандиозности, величественной пышности и торжественности.



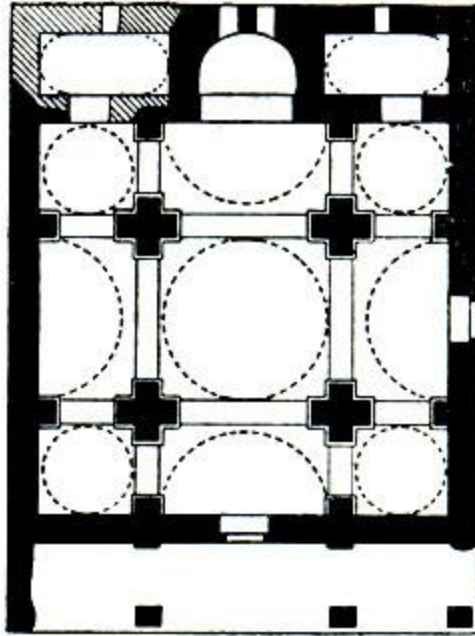
Церковь св. Ирины в Константинополе. 30-е гг. 6 в. План.



24. Церковь св. Ирины в Константинополе. 30-е гг. 6 в. Вид с юго-востока.

Те же тенденции, не осмысленные, однако, в стройном художественном образе, проявились в константинопольской церкви св. Ирины (30-е гг. 6 в.). Эта церковь представляет собой базилику, перекрытую двумя куполами, расположенными по оси среднего нефа (западный купол был, по всей вероятности, возведен позже). Но здесь архитекторам не удалось органично сочетать купол с базиликой. Восточный (главный) купол, занимающий половину среднего нефа, был поднят на барабане; западный пришлось сделать низким, чтобы он не нарушал стройности силуэта здания.

Наряду с созданием типа купольной базилики в 6 в. началось и развитие крестовокупольной системы. В Константинополе был построен храм Апостолов — *(Не сохранился; некоторое представление о нем может дать собор св. Марка в Венеции, в первоначальном виде повторивший храм Апостолов.)* - крестообразная в плане постройка, перекрытая пятью куполами. Тогда же в глубине Сирии, в пограничном с Месопотамией районе — Русафе, была сооружена небольшая так называемая церковь «вне стен», имеющая характерный признак крестовокупольных зданий: четыре свободно стоящих столба посередине и крестообразно расходящиеся перекрытые сводами проходы. В отличие от развитой крестовокупольной архитектуры, где купол возвышается над центральным пространством, здесь куполами были покрыты только угловые помещения.



Церковь в Русафе вне стен. 6 в. План.

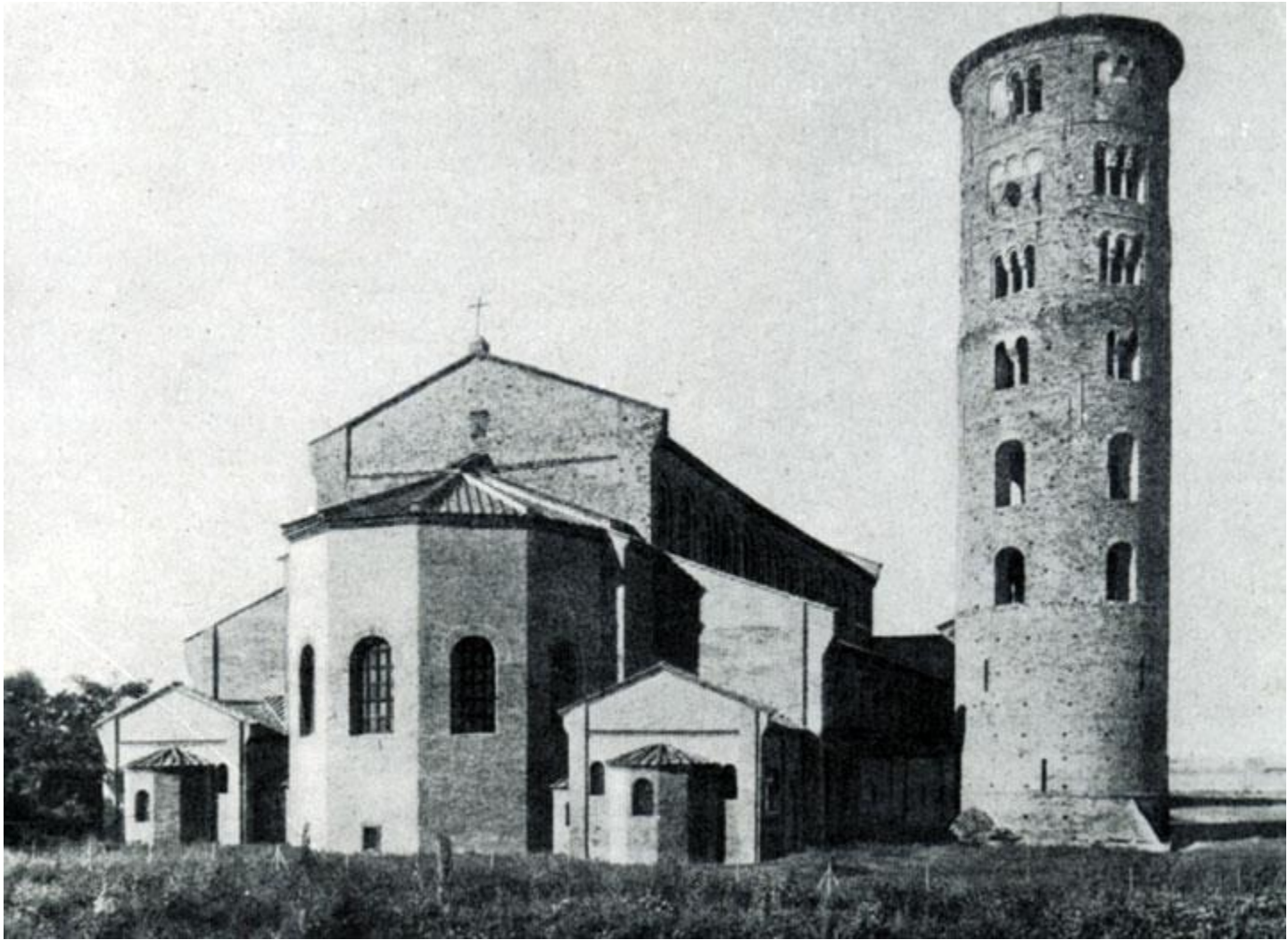
Важным центром византийского искусства этого времени стала Равенна, сохранившая значительное число памятников архитектуры 6 столетия. Исключительно интенсивным было строительство в первой четверти 6 в., когда Равенна была столицей остготского государства Теодориха (умер в 526 г.). В этот период построены дворец Теодориха (не сохранился) и многочисленные арианские (Арианство — течение в христианстве, отрицавшее учение о троице, было осуждено как ересь и в результате гонений почти исчезло в Римской империи уже в 4 в., но сохранялось у готов и у других племен.) культовые здания (впоследствии освященные католической церковью). В зодчестве, как и вообще в искусстве Равенны того времени, чувствуется большая близость к византийской художественной культуре; многие из созданных в Равенне сооружений могут быть включены в историю византийского искусства. Но искусство Равенны начала 6 в. обладало и специфическими чертами. Они заключались в том, что зодчество и живопись не прониклись еще духом имперского величия, который утвердился в художественной культуре Равенны после смерти Теодориха, когда резко усилилось влияние юстиниановской Византии. Наконец, в равеннском зодчестве нашли место художественные взгляды, связанные с «варварской» культурой и не имеющие параллели в собственно византийской архитектуре.

Культовое зодчество того времени наиболее ярко представляют сооруженные при Теодорихе базилика Сант Аполлинаре Нуово (св. Аполлинария Нового) и арианский баптистерий. Первая была построена как арианский храм; при Юстиниане эта базилика была освящена как храм Мартина Турского, а современное название получила значительно позже — около 1000 г. Это трехнефная базилика с двумя рядами изящных соединенных арками колонн. Ряды колонн в базилике не длинные; это в сочетании с большой высотой нефов (особенно залитого светом среднего нефа) придает интерьеру стройность и легкость.



*9. Базилика Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Начало 6 в.
Внутренний вид.*

Проста и лаконична архитектура арианского баптистерия — небольшого приземистого купольного сооружения с тесным интерьером и выступающими за пределы восьмигранного плана низкими абсидами.



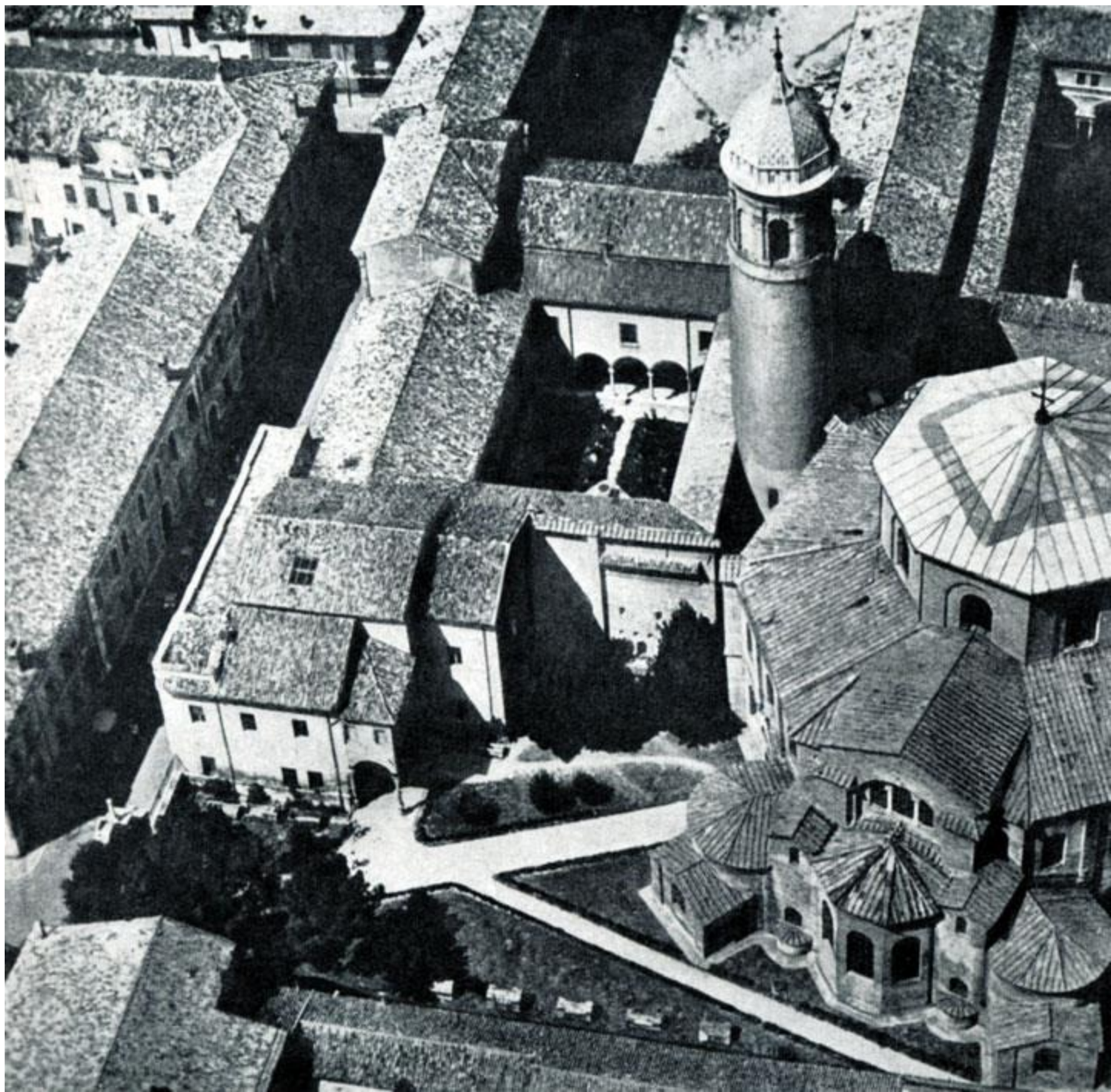
*7 а. Базилика Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне. Освящена в
549 г. Вид с востока.*



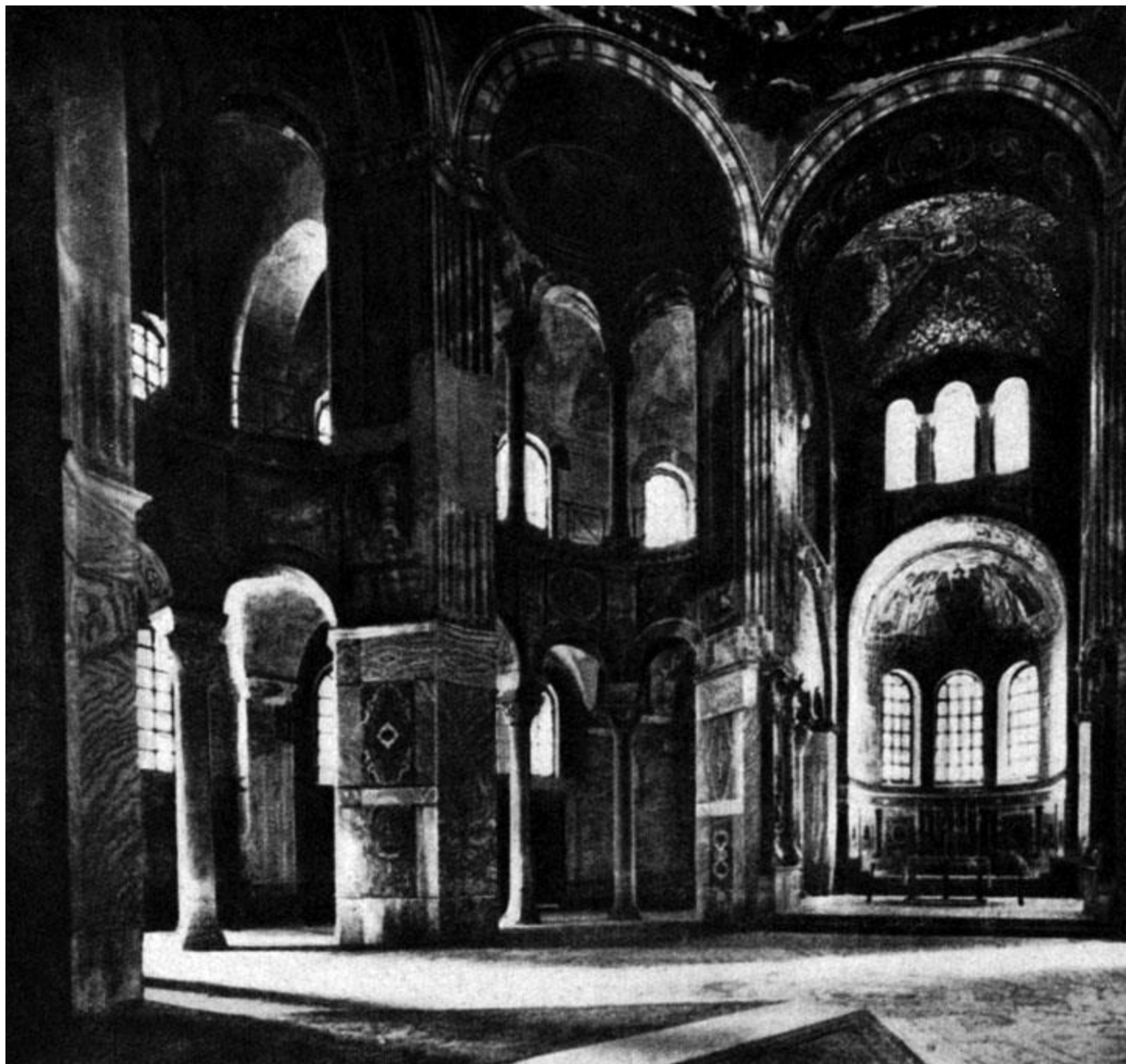
7 б. Базилика Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне. Общий вид. Аэрофотосъемка.

Архитектура Равенны во второй четверти 6 в. (после смерти Теодориха) прониклась тем торжественным величием, которое утверждалось константинопольской школой. В ту пору сооружена большая, суровая по своему внешнему облику трехнефная базилика Сант Аполлинаре ин Класе (св. Аполлинария в Старой гавани), освященная в 549 г.. Внутри базилика отличается большими размерами и просторностью, внушая человеку чувство затерянности в обширном пространстве. В большую абсиду, прорезанную пятью окнами и приподнятую над уровнем пола нефов, ведет широкая лестница. Нефы разделены двумя рядами колонн,

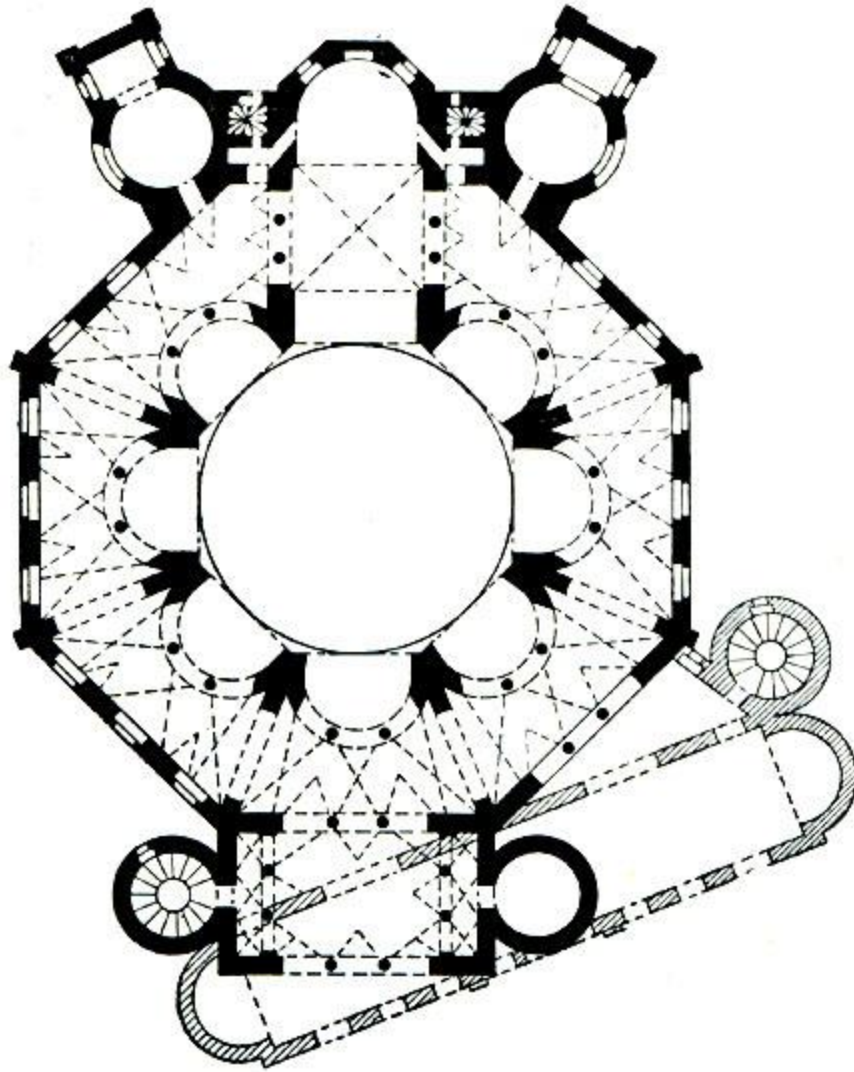
поставленных на квадратные базы и украшенных композитными капителями. Но не эти колоннады, а мощное внутреннее пространство оказывается основной силой, формулирующей художественный образ базилики. Пространственное богатство характеризует и самую замечательную равеннскую постройку 6 в.— церковь Сан Витале (св. Виталия), заложенную в 526 и освященную в 547 г.. С внешней стороны здание мало интересно: основной восьмигранный объем расчленен простыми вертикальными и горизонтальными тягами; над ним возвышается сухой по формам граненый барабан.



12. Церковь Сан Витале в Равенне. Заложена в 526 г., освящена в 547 г. Общий вид. Аэрофотосъемка.



13. Церковь Сан Витале в Равенне. Внутренний вид.



Церковь Сан Витале в Равенне. Заложена в 526 г., освящена в 547 г. План.

Художественный смысл сооружения раскрывается в сложно и богато разработанном интерьере: купол опирается на восемь столбов, образующих в центре здания ротонду. Она окружена двухэтажным обходом с хорами на втором этаже. Перед абсидой обход прерывается пресбитерием (проход к абсиде), окаймленным также двухэтажными аркадами; абсида прорезана тремя окнами. Все остальные промежутки между столбами ротонды заполнены двухэтажными аркадами, замечательной особенностью которых является конфигурация их в плане: аркады расположены по дугам, выгнутым к внешним стенкам церкви. Этот прием позволил добиться

удивительных пространственных эффектов. Выступающие за кольцо подкупольных столбов высокие аркады открывают центральное пространство глазам посетителя сразу же, как только он входит в церковь. Еще находясь во внешнем обходе, он чувствует, что высоко поднятый купол словно вбирает в себя все внутреннее пространство храма. При взгляде же из центра храма аркады воспринимаются как еще одно кольцо опор, находящееся между столбами и внешними стенами и зрительно увеличивающее интерьер. Наконец, пространственный эффект усиливается своеобразной формой столбов, объем которых не воспринимается зрителем. Широкие обращенные к внешним стенам грани столбов рассечены на три части; узкие грани, выходящие в подкупольную часть храма, прорезаны треугольными углублениями. Поэтому ни одна из граней не видна зрителю прямо, каждая из них воспринимается в ракурсе. Капители в форме корзинки прорезаны ажурным узором, изощренно тонким, привлекательным своей декоративной красотой, но разрушающим тектоническую природу ордера.



16 б. Церковь Сан Витале в Равенне. Капитель.

Специального упоминания требует сооруженная, вероятно, в 530-х гг. церковь св. Сергия и Вакха в Константинополе, во многом близкая по типу к равеннской церкви Сан Витале. Однако зданию присущи и специфические черты, обусловленные ее константинопольским происхождением. В отличие от церкви Сан Витале подкупольная ротонда вписана не в октогон внешних стен, а в прямоугольник, близкий к квадрату. Сочетание купола с прямоугольной формой здания стало здесь основной структурной задачей. Поэтому архитектор изменил формы аркад между столбами: те из них, которые соответствуют стенам здания, расположены по прямым линиям; выгнутая форма придана только аркадам, находящимся против углов церкви. Церковь св. Сергия и Вакха, несколько напоминая в плане церковь св. Софии, занимает промежуточное положение между строго центрическим типом церковного здания и купольной базиликой.

Торжественность и возвышенная одухотворенность свойственны и произведениям изобразительного искусства 6 в. Большое развитие в это время получила монументальная мозаика, украшавшая стены и перекрытия церковных и светских зданий. Характерной ее особенностью начиная уже с 3—4 вв. стало употребление смальты, то есть кубиков из окрашенных стеклянных сплавов. Смальта позволила достигать в мозаике глубины, звучности и мерцания тонов. Широко распространились в мозаиках золотые фоны (*Выступающая наружу грань позолоченного кубика смальты обычно покрывалась тонкой стеклянной пластинкой, благодаря чему создавался эффект мерцающей, вибрирующей плоскости.*), придающие изображению парадность и вместе с тем отрешенность от реальной жизни. Эти черты отличают византийскую мозаику от античной, сложенной обычно из кусочков камней и имевшей светлые фоны, позволявшие передавать пространство. Константинопольские мозаики 6 в. (за исключением орнаментальных мозаик, недавно открытых в храме св. Софии) известны лишь по описаниям. К лучшим из них, по-видимому, принадлежала мозаика в императорском дворце в Константинополе, изображавшая Юстиниана, его жену Феодору, полководца Велизария и побежденные страны.

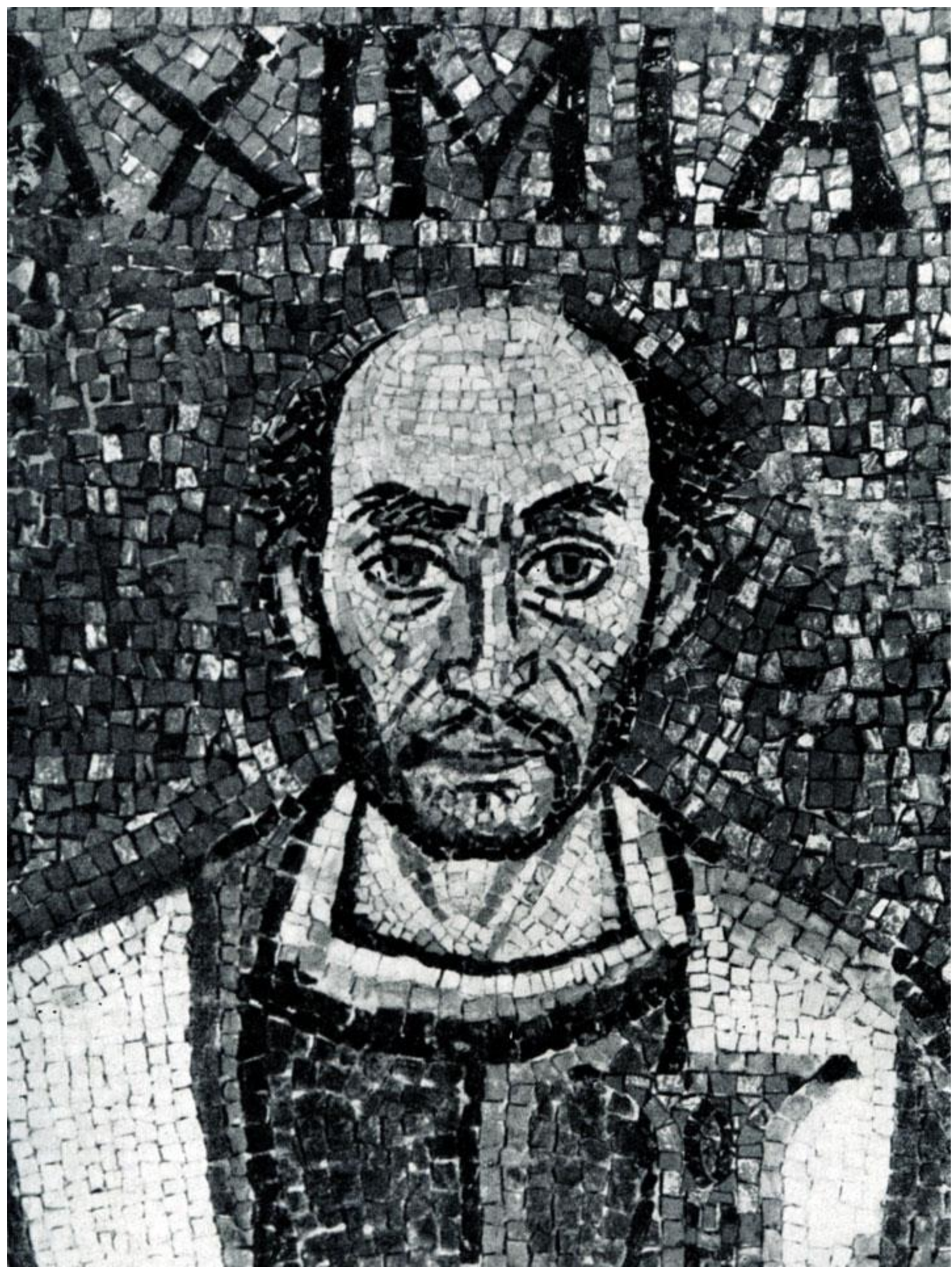
Хорошо сохранились и дают возможность судить о монументальной живописи 6 в. мозаики Равенны. Среди них в первую очередь надо назвать купольную мозаику арианского баптистерия. Она повторяет в своих главных чертах мозаику купола баптистерия православных и несет в себе ту же догматическую идею, но в трактовке композиции уже решительно возобладала иератическая застылость.

Наиболее значительными из сохранившихся памятников монументальной живописи 6 в. являются знаменитые мозаики церкви Сан Витале. Эти мозаики, заполняющие стены и своды абсиды и пресбитерия, составляют сложный и художественно целостный комплекс. В цветовой гамме господствуют ярко-зеленые и золотые тона, сообщающие всему убранству праздничную торжественность. Богатые орнаментальные узоры сочетаются здесь с помещенными на арке медальонами, изображающими Христа, апостолов и великомучеников. На своде пресбитерия расположены фигуры агнца и стоящих на голубых сферах ангелов; птицы, Звери, гирлянда из цветов и плодов дополняют композицию, сосуществуя с мозаиками, в основу которых положена догматическая идея жертвенности.

Наиболее остро элементы живого восприятия мира сочетаются с догматической идеей в мозаике конхи абсиды. Здесь изображен восседающий на сфере юный Христос, по сторонам его два архангела. Слева от Христа изображен также патрон храма Сан Витале, а справа ктитор — епископ Экклесий (*Ктитор — лицо, построившее на свои средства храм. Существует предположение, что фактическим строителем церкви был Юлий Аргентарий.*).

Тяжеловесные объемы лиц, плотные складки одежды создают конкретно-образный строй мозаики, резко противоречащий заложенной в ней отвлеченно-умозрительной идее. Весомо и устойчиво трактованная фигура юного Христа, одетого в пурпур, помещена на сфере, вся форма и яркосиний цвет которой являются чуть ли не предельным по остроте выражением настойчивости и небесной бестелесности. Живые мотивы пейзажа со скрупулезно переданными веточками цветов сочетаются с чисто орнаментальной

разделкой почвы и потоков четырех рек, позволяющих понять, что здесь символически изображен райский ландшафт. На абстрактном золотом фоне, начинающемся за краем зеленой земли и контрастирующем с объемными фигурами, помещены живо переданные полосы облаков, белые снизу и синие или красные сверху. Эта мозаика, отчетливо воплотившая противоречивость историко-художественного развития 6 в., вероятно, была одной из ранних в живописном убранстве церкви Сан Витале.



14. *Архиепископ Максимиан. Фрагмент мозаики «Император Юстиниан со свитой» церкви Сан Витале в Равенне.*



15. Император Юстиниан со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. Фрагмент. До 547 г.



*16 а. Фрагмент мозаики «Император Юстиниан со свитой»
церкви Сан Витале в Равенне.*

В знаменитых мозаиках с изображением Юстиниана и Феодоры (на левой и на правой стенах абсиды), созданных ближе к середине 6 в., средневековые принципы искусства проявились в более органичной художественной форме. Эти мозаики воспроизводят торжественное шествие императора и императрицы. В первой из мозаик представлен Юстиниан в пурпуровой одежде, сверкающей золотом отделки и украшений. Слева от него — два патриция в белых одеждах с пурпуровыми вставками, а у края — группа юных воинов-телохранителей в ярких красных, зеленых, оранжевых, фиолетовых, желто-серых одеждах, с копьями и щитами в руках. Справа от Юстиниана изображен архиепископ Максимиан в одеянии белого и табачного цветов и два диакона. Фигуру между Юстинианом и Максимианом предположительно считают изображением Юлия Аргентария. Движение процессии начинается слева от щита и прослеживается в согнутых, обращенных вправо руках участников; выходящие за пределы поля композиции кисти руки и ступни крайнего справа диакона как бы указывают дальнейшее направление движения. Но этот реальный мотив, по существу, совершенно заслоняется другой темой, играющей здесь ведущую роль и служащей воплощению основной идеи произведения. Это тема торжественного предстояния, в которой раскрывается официальный «священный» смысл изображения, олицетворяющего суровое, сверхчеловеческое величие власти. Это содержание доносят до зрителя стоящие сплошной непроницаемой стеной и обращенные прямо к нему фигуры. Поэтому композиция воспринимается фронтально, в ней выделяется центральная фигура Юстиниана, симметрично делящая мозаику на две половины. Отказ от передачи живого действия отразился и на характере художественных приемов. В мозаике условно передана среда, в которой находятся фигуры; кассетированное перекрытие вместе с его опорами и капителями, изображенными по сторонам, трактовано как орнаментальные полосы. Ярко-зеленая поверхность, обозначающая землю, и золотое заполнение верхней части мозаики создают торжественно звучащий плоскостной фон. Художник, по всей вероятности, обладал определенным ощущением пространства. Создается впечатление, что он даже

хотел передать расстояние между фигурами. Но абстрактный фон и понимание образа человека как зримого знака отвлеченной идеи направили его на путь условности. Люди в мозаике трактованы плоско; пропорции их тел вытянуты; ниспадающие плотными массами одежды делают фигуры бестелесными. Силуэты одеяний, ритмично расчерченные ровными длинными полосами и линиями складок, сочетание больших цветowych плоскостей и яркого золота деталей определяют торжественный и сурово-внушительный художественный образ мозаики. Он раскрывается и в лицах изображенных людей. Возможно, в мозаике переданы какие-то портретные черты, во всяком случае, внешние портретные особенности главных персонажей. Основным же оказывается передача духовного начала, решительно подчиняющего себе пластическую трактовку: здесь преобладают плоское цветое пятно и жесткая графика линий. Но особенно важен общий характер духовной экспрессии; в мозаике передается не индивидуальный мир человека, а сверхчеловеческая духовная сила. Наиболее непосредственно она передана во взгляде широко раскрытых, пристально смотрящих глаз — одинаково у всех персонажей мозаики. Поэтому острота трактовки некоторых лиц, например сухого лица Максимиана, благообразных патрициев, аскетических диаконов и т. д., ни в коей мере не связана с передачей характера человека.



17. Императрица Феодора со свитой. Мозаика церкви Сан Витале в Равенне. До 547 г.

Мозаика с изображением Феодоры, при абсолютной стилистической близости к мозаике Юстиниана, решена в более свободных формах. Несколько отчетливее передано шествие, богаче и разнообразнее показана обстановка: архитектурные детали на фоне и фонтан с переливающейся водой, заставляющий представить расстояние от края изображения до находящихся в глубине людей. Богатством оттенков отличается цветовая гамма мозаики. Если белое и табачное с пурпуровыми вставками одеяние патрициев и пурпуровая с золотом одежда Феодоры перекликаются с цветовой гаммой мозаики Юстиниана, то одежды спутниц императрицы переданы с удивительным богатством цвета. Здесь сочетаются переливчато золотистый тон с лиловым и пурпуром, белые и серо-лиловые краски с голубыми и красными. Эта цветовая гамма, то яркая, то нежная, сообщает мозаике большую мягкость и свежесть образа, хотя общая трактовка сцены, фигур и лиц проникнута и здесь духом строгой торжественности.

Тот же торжественно-церемониальный характер свойствен созданным в 6 в. мозаикам на стенах среднего нефа в церкви Сант Аполлинаре Нуово. Верхние ярусы этих мозаик («Чудеса» и «Страсти Христовы»), средние ярусы (фигуры апостолов и пророков в простенках между окнами), а также находящиеся в западных частях нижних ярусов изображения гавани — Класе с морем и кораблями и дворца Теодориха были созданы при Теодорихе. При Юстиниане, в 550-е гг., оставшиеся свободными части нижних ярусов были заполнены двумя большими композициями, наиболее интересными в цикле мозаик храма. В восточной части южной стены помещено изображение восседающего на троне Христа. Его окружают, как телохранители императора, четыре архангела, а справа к трону движется длинная процессия святых мучеников (22 фигуры), возглавляемая Мартином Турским, которому была при Юстиниане посвящена эта церковь. Все изображение выглядит более бестелесным, чем мозаики двух верхних ярусов. Святые изображены в абсолютно одинаковых позах, пропорции фигур вытянуты, черты лиц гонимы и красивы. Колорит мозаики вызывает чувство возвышенной

праздничности. Фигуры стоят на ярко-зеленой полосе земли, по которой разбросаны светлые пятна цветов. На золотом фоне, разделяя святых, изображены пальмы с красными стволами и зелеными тонкими ветвями. Золото фона и белые одежды ангелов и святых определяют основные тона цветовой гаммы.

На северной стене в том же колорите изображены 22 фигуры мучениц. Впереди них волхвы в пестрых пурпуровых, белых, зеленых, красных одеждах обращаются к сидящей на троне Марии, окруженной четырьмя архангелами.



8. Голова императрицы, возможно, Феодоры. Мрамор. Середина 6 в. Милан, Кастелло Сфорцеско.

Образы и приемы официального императорского искусства проникали также в скульптуру, где в 6 в. еще сохранялись традиции позднеантичной пластики. Известно, что Константинополь был украшен многочисленными статуями, главным образом древнегреческими и римскими. На площади Августеон был сооружен конный монумент Юстиниана, созданный в подражание статуям римских императоров. По всей вероятности, скульптура этого направления была связана с той линией позднеимператорского официального искусства, которая в 4 в. была представлена статуей императора из Барлетты. Вместе с тем в скульптуре проявлялись и иные художественные направления, не испытывавшие нивелирующего воздействия официального искусства. Примером служит одно из лучших произведений скульптуры 6 в.— изображение архангела Гавриила (музей в Анталии). В моделировке формы объемная пластика сменяется большей плоскостностью и живописностью лепки, некоторые детали — волосы, перья крыльев ангела — исполнены орнаментальными узорами. Чрезвычайно сдержанно передавая физическое движение, скульптор стремился в первую очередь выразить духовное состояние, причем это содержание не несет в себе той сверхчеловеческой суровой силы, которая присуща официальному искусству 6 в. Скульптура проникнута живыми, человеческими чувствами. Таким образом, направление, представленное в 5 в. скульптурной головой «Философа из Эфеса», продолжало существовать и в 6 столетии.



21. Архангел Гавриил. Рельеф 6 в. Анталья, Музей.

Декоративно-прикладное искусство, получившее в 6 в. большое значение и тяготевшее к роскоши и пышности, стало важным дополнением парадного официального искусства. Вспомним, например, какую роль декоративные узоры тканей играют в мозаике с изображением Феодоры. Декоративно-прикладное искусство в силу присущей ему традиционности прочно сохраняло многие поздне-античные черты. Это сказывалось преимущественно в широком использовании мифологических мотивов, в стремлении так или иначе передать явления окружающей жизни. Но трактовка образа и художественные приемы неизменно обнаруживают все признаки отхода от античного искусства. Изображение стало плоскостным, пропорции нарушились, исчезла пластическая лепка формы.



10. Трон архиепископа Максимиана, украшенный резными пластинами слоновой кости. Между 546 и 556 гг. Равенна, Архиепископский музей.

В резьбе из слоновой кости по-прежнему встречаются изображения цирковых игр, театральных сцен и т. д. На пластинах из слоновой кости, которыми отделан так называемый трон архиепископа Максимиана, наряду с довольно схематичными фигурами святых и библейскими и евангельскими сценами с пышностью и ювелирной тонкостью воспроизведены богатые растительные мотивы, сочетающиеся с изображениями животных и птиц. Сцены из античных мифов, трактованные в резкой, суховатой манере, часто воспроизводились на металлических сосудах. В ювелирных изделиях, украшенных драгоценными камнями, отразились художественные приемы народов придунайской области.

С 6 в. большое развитие получили в Византии изделия из эмали, производство которой достигло наивысшего подъема позже. Важное место заняло производство художественных тканей, в частности шелковых. Как позволяют судить об этом мозаики в церкви Сан Витале, дорогие ткани отличались красотой расцветки; в узорах преобладали геометрические и стилизованные растительные мотивы. Мозаика и коптские ткани показывают, что объемные изображения сменяются на тканях 6 в. линейностью, сочетанием плоских пятен, локальных цветов; широко распространенный мотив цветка лотоса превращается в плоскую розетку.

Развитие книжной миниатюры было связано с тем большим значением, которое имела в культурной жизни Византии книга. Главное место занимала религиозная литература, распространявшаяся в огромном количестве рукописей, снабженных миниатюрами. Но наряду с ней имели хождение и сочинения античных писателей, исторические, научно-технические, прозаические и поэтические произведения византийских авторов. Книги переписывали, а украшавшие их

миниатюры создавались художниками, часто стремившимися повторить рисунки древнего оригинала.

В книжной миниатюре в первых веках н. э. определился переход от античной книги-свитка к «кодексу», т. е. книге, состоящей из отдельных сшитых листов. Одновременно изменялись приемы иллюстрирования. Вместо рисунков, сопровождающих текст и свободно располагавшихся на свитке, типичными стали отдельные иллюстрации, вшивавшиеся в книгу и требовавшие завершенной, ограниченной прямоугольным форматом листа «станковой» композиции. Однако форма свитка сохранялась и позже. Примером служит так называемый Ватиканский свиток Иисуса Навина, представляющий собой копию 7 в. (по взглядам ряда ученых — 10 в.) с оригинала с 5 столетия, так что миниатюры свитка могут быть рассмотрены как памятник ранневизантийского искусства. Действительно, античное художественное представление составляет основу этих миниатюр. Художник создает яркое повествование о героине, рассказывает о сражениях, походах и прочих событиях, воспроизводит сельские и городские пейзажи. Фигуры в миниатюрах очерчены сильными штрихами, убедительно передающими объем, сложные повороты, бурные движения. В миниатюры введены и аллегорические фигуры, почерпнутые из позднеантичного искусства (например, фигура богини города в сцене, изображающей Иисуса Навина и ангела перед Иерихоном).



22 а. Падение Иерихона. Миниатюра Свитка Иисуса Навина. Копия 7 или 10 в. с оригинала 5 в. Рим, Библиотека Ватикана.

Сильное влияние позднеантичных традиций сказалось и в миниатюрах рукописи Диоскорида (Вена), выполненных в первой четверти 6 в. Здесь помещены портреты знаменитых греческих и римских врачей, изображение самого Диоскорида, открывающего магическую силу корня мандрагоры. Портрет заказчицы рукописи -Юлианы Аникии окружен двумя аллегорическими фигурами добродетелей — Великодушия и Мудрости. Эти изображения, включенные в орнаментальный узор (плетенку), сочетают фронтальность композиции и торжественность с живой пластикой в трактовке фигур и лиц, с чрезвычайно богатой, тонкой, радостной цветовой гаммой.

Ко второй половине 6 в. относятся рукописи восточного происхождения, в миниатюрах которых отчетливо сказываются новые, средневековые художественные взгляды. «Книга Бытия» (так называемый «Венский генизис»; третья четверть 6 в.) украшена миниатюрами, отмеченными живой динамикой, пространственностью изображения; в миниатюры введены

элементы пейзажа. Но ясность повествования сменилась здесь резкой экспрессивностью, подчеркнутым вниманием к духовному напряжению; пропорции фигур нарушены. В миниатюрах Россанского кодекса (вторая половина 6 в.) евангельские сцены помещены на абстрактном пурпуровом фоне. Роскошь и парадность этих миниатюр также сочетаются с условностью в изображении фигур, со стремлением художника насытить свое произведение суровым духом, подчинив ему живой облик человека.

Третьим памятником этой группы является «Евангелие Рабулы», выполненное в месопотамском монастыре в 586 г. Такие миниатюры, как «Вознесение», «Распятие», представляют собой развитые канонические композиции, проникнутые большим внутренним напряжением. Типы в этих миниатюрах экспрессивны, суровы. Живопись — резкая, пестрая.



22 б. Св. Сергей и св. Вакх. Икона 6 в. Фрагмент. Киев, Музей западного и восточного искусства.

Проникновение в художественное творчество религиозных христианских требований вызвало к жизни новые виды искусства. Так, к 6 в. сложились художественные приемы иконописи, ставшей основной формой станковой живописи в искусстве Византии. Наиболее древние из сохранившихся до нашего времени икон (икона синайской школы «Св. Сергей и св. Вакх», хранящаяся в Музее западного и восточного искусства в Киеве, и ряд других) обнаруживают большое

сходство с ритуальной позднеантичной живописью восточных провинций Римской империи.

Ранняя иконопись, имевшая, вероятно, несколько источников своего возникновения, восприняла некоторые традиции ритуального портрета предшествовавшей эпохи. Так, в частности, синайские иконы роднит с фаюмскими портретами техника живописи — и там и тут употребляли восковые краски, которыми писали на досках. Но особенно интересны идейно-художественные традиции ритуального погребального портрета, перешедшие в измененном виде в раннюю иконопись. В фаюмских портретах, особенно поздних (2—4 вв.); старательно подчеркивалось, что они изображают человека не в его земном состоянии. Золотая краска закрывала воздушный серо-голубой фон, золотой венчик, набитый по трафарету, подчеркивал ритуальный смысл портрета. Наконец, в самом образе — и прежде всего в чрезвычайно экспрессивном, пристальном и утратившем индивидуальную выразительность взгляде — передавалась потусторонняя сила, наполняющая «земную оболочку» человека. С этой концепцией имеет много общего догматическое понимание иконы, по которому она представляется как бы отблеском «священного образа», своего рода связующим звеном между верующим и божеством. Иконописец должен был совместить отвлеченную идею с изобразительной конкретной формой. При этом христианство потребовало от средневековой иконописи известной бесплотности изображения, а индивидуальные портретные черты были решительно сменены канонизированным типом «лика» святого, черты которого строго обуславливались иконографическими правилами.

В ранней иконе св. Сергия и св. Вакха еще заметен интерес к объемной трактовке формы, отчетливо проявилось внимание к жизненным деталям. Творчество иконописца не было сковано строгой иконографической системой. В дальнейшем развитии в художественном образе иконы завоевало себе место живое человеческое чувство, а изобразительные

приемы, напротив, приобрели большую строгость и каноничность.

Византийское искусство 7-8 веков

Условия, в которых развивалось византийское искусство, резко изменились в 7 в. Арабы завоевали Месопотамию, Сирию, Палестину и Египет, лангобарды — Северную Италию, вестготы — Испанию; славяне заселили значительную часть Балканского полуострова. Византия превратилась в сравнительно небольшое государство (главную территорию которого составляла Малая АЗИЯ) с преобладавшим греческим населением. В 7 в. греческий язык решительно вытеснил латинский, бывший ранее официальным языком империи. Славянская колонизация, распространившаяся даже на Малую Азию, изменила этнический состав Византии и повлияла на ее социальный строй. Славяне принесли с собой широкое распространение общинных отношений, решительно подорвавших рабовладение. В 7 в. была, наконец, отменена римская податная система, установленная еще Диоклетианом. Потускнели великодержавные идеалы Византии; сократились ее материальные возможности; в государстве, потерявшем былую силу и величие, ослабла централизация.

Новый характер приобрела и художественная культура. Она потеряла размах и богатство, которые были ей присущи в 6 в. Повсеместно насаждавшиеся ранее нормы официального сурово-торжественного искусства перестали играть определяющую роль. Они сохранились как традиция, но главным стали иные тенденции. Памятники искусства 7 в. не обладают грандиозностью имперского величия. Мы можем представить себе облик искусства того времени как искусства, тесно связанного со средневековыми художественными представлениями, получившими развитие в широких слоях общества, представлениями разноликими, выраженными более или менее свободно. Подробная и точная характеристика искусства 7 в., в силу того что от этого времени сохранилось сравнительно немного памятников, представляется проблематичной. Но, вероятно, 7 в. был тем коротким

периодом, когда успехи средневекового византийского искусства в достижении духовного богатства художественного образа, проникнутого взволнованной эмоциональностью, выразилось уже в развитой форме, а строгие нормы средневековой церковной культуры, подготовленные официальным искусством 6 в., были не настолько крепкими, чтобы пронизать все искусство, во всех его ответвлениях. В 7 в., в трудный для Византии период, значительно сократилось строительство. Немногочисленные храмы, возведенные в это время, весьма скромны по размерам. Такова относящаяся, по всей вероятности, к 7 в. церковь Успения в Никее (разрушена во время греко-турецкой войны 1917—1922 гг.), которая по своим размерам вся целиком могла уместиться под куполом св. Софии. Существенно, однако, то, что в этой церкви отчетливо проявился важный для византийского зодчества процесс сложения крестовокупольного типа здания. Церковь Успения в Никее совмещает в себе признаки купольной базилики и крестовокупольного храма.

Наиболее интересны памятники живописи 7 столетия. До наших дней сохранилась мозаика (вторая половина 7 в.) в церкви Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне, изображающая императора Константина IV Погоната, передающего привилегии епископу Репарату. Мозаика находится на левой стене абсиды, как и мозаика Юстиниана в церкви Сан Витале, и почти целиком повторяет по композиции этот знаменитый памятник искусства. Лица изображенных людей были впоследствии реставрированы, и поэтому трудно судить о их первоначальной трактовке; но показательны общие стилистические черты, которые проявляются в этом произведении. Изображения в мозаике Константина Погоната исполнены более свободно: мозаичист избегал очерчивать фигуры темными контурами; строгий четкий рисунок сменялся более живописной трактовкой. Художник использовал цветное пятно. В мозаику введен синий фон вместо золотого, За спинами фигур помещены занавеси. Все эти мотивы свидетельствуют об отходе от торжественно-величавых художественных идеалов 6 в.



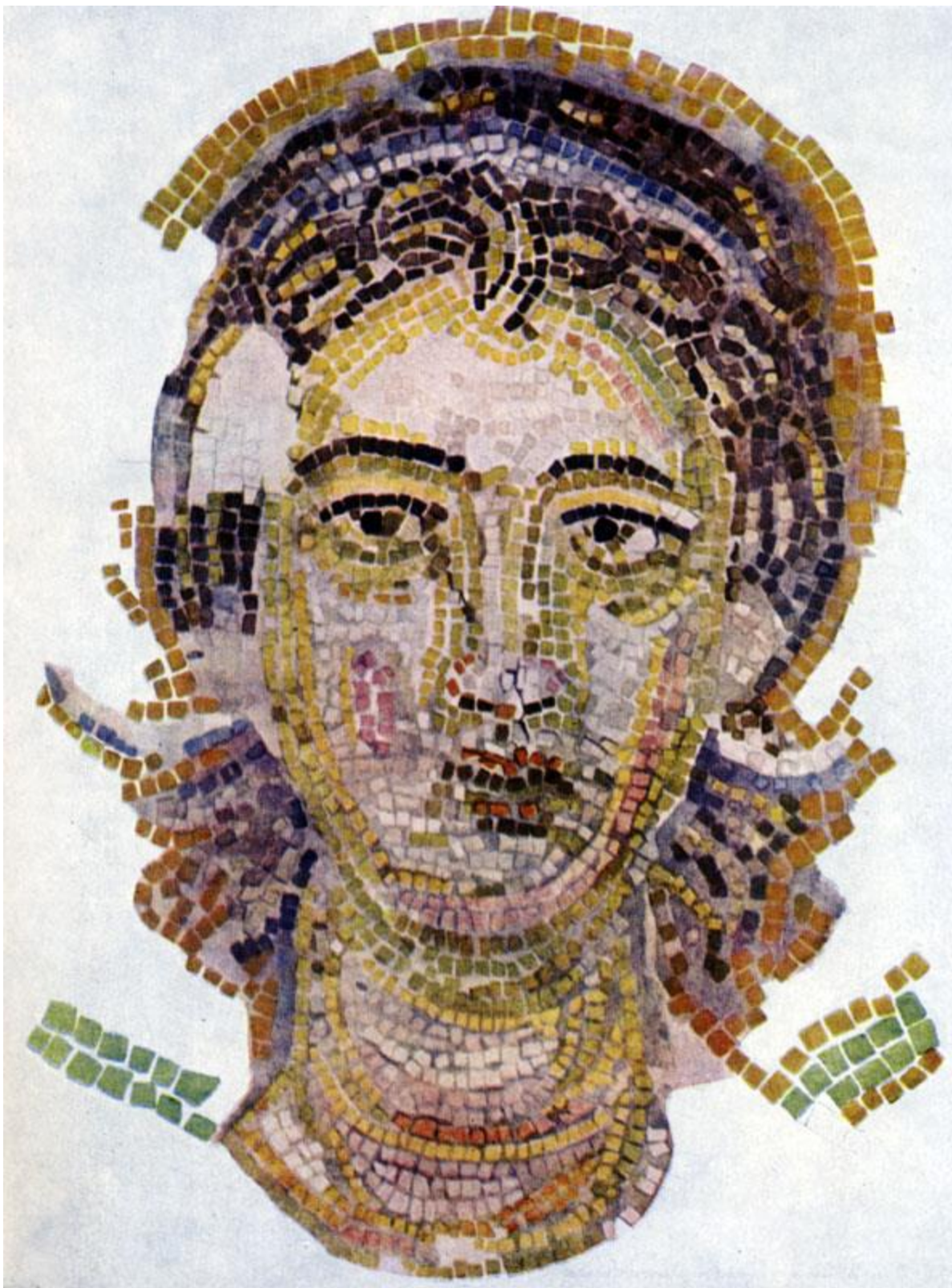
ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΤΗΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΕΝ ΤΗΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΕΝ ΤΗΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΣΤΟΛΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

23. Св. Димитрий с основателями церкви. Мозаика церкви св. Димитрия в Фессалониках. Вскоре после 634 г.

Наибольшую связь с официальным искусством 6 в. обнаруживают мозаики церкви св. Димитрия в Фессалониках, в частности мозаика, изображающая св. Димитрия с основателями церкви, исполненная вскоре после 634 г.. Строгая и торжественная фронтальная композиция составляет лишь графическую основу; живописная же разработка ее отличается большой легкостью и свободой. Лица рисуются на голубом фоне, сгущающемся у головы Димитрия и образующем синее кольцо вокруг его золотого нимба. Одежды, не очерченные темным контуром, воспринимаются как нежные и мягкие по тону цветовые пятна (фигура Димитрия в белоголубой с бирюзовыми тенями одежде, епископа — в белой с зелеными и пурпурово-розовыми тенями, префекта — в желтовато-зеленой с золотом и пурпуром). В колорите мозаик, в свободной манере кладки кубиков смальты отчетливо сказались признаки искусства 7 в.

Эти качества были присущи и наиболее значительному из памятников, датируемых 7 веком, — погибшим мозаикам алтарного свода церкви Успения в Никее. Здесь находились изображения четырех ангелов — «четырех небесных сил», по две фигуры с каждой стороны свода, а сверху — изображение так называемого «престола уготованного» — символа триединого бога. Ангелы изображены художником в свободных позах, они прочно стоят на земле, их пропорции правильны и гармоничны, руки, держащие хоругви и сферы, даны в поворотах, создающих впечатление пространства. Мозаики отличаются исключительным цветовым богатством. Фигуры в синих одеждах с красными перевязями выделяются на темно-золотом фоне. Крылья переливаются радужными оттенками желтых, зеленых, розовых, синих, белых, фиолетовых цветов. С замечательным мастерством исполнены прозрачные зеленоватые сферы, которые держат ангелы. Художник передал бело-розовые блики, темно-синие тени, показал, как сквозь сферы просвечивают ладони рук. Это увлечение

многообразием реального мира, стремление передать его сложность и движение ярко воплотились в изображении лиц «небесных сил», лучшим из которых является лицо «Дюнамис». По сравнению с равеннскими мозаиками юстиниановского времени это лицо поражает жизненностью. Сочетая тончайшие оттенки цвета от светлых — белых, розовых и оливковых — до интенсивно-красных и черных пятен, художник с исключительной свежестью передает взгляд, движение приоткрытого рта, румянец, отмечает спутанные пряди волос. Без сомнения, основной задачей художника была передача духовно-эмоциональной стороны образа. Здесь найдена редкостная мера сочетания духовности и материально-чувственной выразительности. Форма, точно и мягко определяемая пятнами цвета, трактуется легко, воздушно; ее пластика не подчеркивается, и всему изображению присуща известная хрупкость и бесплотность. Но самым замечательным свойством этой мозаики является то, что в ней воплотилось представление о живых индивидуальных человеческих чувствах.



Ангел «Дюнамис». Фрагмент мозаики с изображением небесных сил с алтарного свода церкви Успения в Никее. 7 в.

Однако даже и в этих памятниках, относящихся к наиболее прочно связанным с жизнью образам византийской живописи, проявилась религиозная догматика, в то время уже достаточно развитая и изощренная. Общий замысел всей композиции глубоко абстрактен. Свойственное византийскому искусству того времени острое противоречие между догматической идеей памятника и живым чувственным изображением обнаружилось здесь особенно ярко.

К тому же периоду относятся и два цикла фресок, созданных на территории Италии,—фрески 7—начала 8 в. в церкви Санта Мария ди Кастельсеприо в Варезе и в церкви Санта Мария Антика в Риме. Человеческое содержание образов и свободная живописная манера обнаруживают живое представление о красоте мира и благородстве человека. Это связывает итальянские фрески с отмечавшимися выше особенностями искусства 7 в. Однако при всей историко-художественной близости к никейским мозаикам эти фрески обладают подчеркнутой пластичностью, за которой угадывается связь с античной традицией.

В искусстве 7 в., как свидетельствуют, в частности, никейские мозаики, назревал острый кризис: церковь не могла мириться с такой земной трактовкой образов. Художественное творчество, подчиненное требованиям феодальной церкви, должно было найти формы, при которых религиозная идея была бы главной и определяющей. Эта проблема была решена в острой идеологической борьбе периода иконоборчества.

* * *

Период иконоборчества начался в 726 г., когда императором Львом III Исавром был издан эдикт, запрещающий поклонение иконам. На короткий период иконопочитание возродилось в 787—813 гг., и лишь в 842 г. оно было восстановлено полностью. Иконоборческие тенденции в Византии проявлялись и раньше в среде аскетического христианства Азии. В 8 в. иконоборчество возникло в обстановке глубоких социальных конфликтов, и борьба против икон, использовавшихся церковью и особенно монастырями для

поддержания своего авторитета, была "лишь одним из проявлений этих конфликтов. В своей основе Это была борьба против монастырского землевладения. В ней приняли участие народные массы азиатской части Византии, особенно сторонники плебейского еретического движения павликиан. Эту борьбу возглавили императоры, заинтересованные в укреплении военноемлевладельческой знати, извлекавшей наибольшие выгоды из борьбы против монастырей. В европейской же части Византии иконопочитание нашло поддержку в народе, выступившем против феодальной знати и правительства. К концу 8 — началу 9 в. народное движение приобрело настолько серьезный характер, что светская и церковная власть должны были преодолеть свои распри и объединенно обрушиться на это движение. Оно было задушено, а иконопочитание восстановлено.

В области искусства в этот период нашло яркое выражение столкновение двух учений. Иконоборцы считали, что божество нельзя изобразить, так как передавать божественную природу в человеческих формах или же изображать только человеческую сторону двуединой сущности Христа является профанацией религии. Это была стройная логическая, но вместе с тем отвлеченная концепция, не отвечавшая характеру искусства средневековой Византии. Иконоборцы уничтожали изображения святых и создавали в храмах орнаментально-декоративные композиции с архитектурными пейзажами, цветами, деревьями, птицами (что превратило церкви, по словам сторонников иконопочитания, в «огороды и птичники»). Вероятно, при иконоборцах искусственным путем возрождались мотивы эллинистических декоративных росписей. Однако памятники искусства иконоборцев не сохранились. Безжалостно уничтоженные после их поражения, они известны лишь по литературным описаниям.

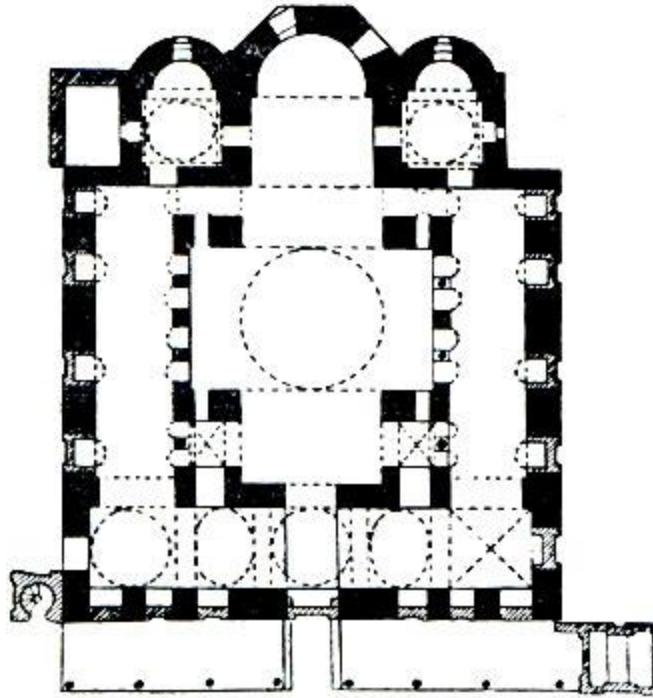
Иконопочитатели утверждали, что икона, фреска, мозаика являются неким отражением божественного «архетипа». При помощи икон верующий обращается к божеству, и до людей доносится религиозная идея. Таким образом, используя учение античной идеалистической философии Платона и

приспосаблия его для церковной пропаганды, иконопочитатели вырабатывали характерные принципы условного строго регламентированного искусства феодального общества.



25. Богоматерь с младенцем. Мозаика абсиды церкви Успения в Никее. Вскоре после 787 г.

Из первых же произведений, созданных в соответствии со взглядами иконопочитателей, исчезла непосредственная жизненность выражения, свойственная изображениям «небесных сил» в церкви Успения в Никее. В абсиде этой церкви в короткий период восстановления иконопочитания, вскоре после 787 г., была создана аскетическая фигура Богоматери с младенцем, очерченная сухими темными контурами на золотом фоне. Застылость, подчеркнутая строгость, дух абстрактного величия — вот характерные черты этого произведения, воплотившего требования феодальной церкви. Постепенное вызревание новых канонов средневекового искусства сказалось и в архитектуре. Восьмым веком датируется светская дворцовая постройка в Равенне (так называемый дворец Теодориха, хотя к Теодориху, как это установлено, он не имеет никакого отношения). Глухой кирпичный фасад украшен жесткими по формам тягами: верхний ярус заполнен плоскими арками, имеющими чисто декоративный характер и вносящими, как и помещенные между ними ниши, некоторое оживление в суровый облик фасада.



Церковь св. Софии в Фессалониках. Заложена в 5 в., завершена в 8 в. План.

В 8 в. завершена перестройка заложенной еще в 5 в. купольной базилики св. Софии в Фессалониках . В ее внушительных размерах, в просторном подкупольном помещении, в положенной в основу плана схеме трехнефной базилики явственно сказываются мотивы, восходящие еще к 6 в. Но решение среднего нефа и соединение его с куполом резко отличаются от приемов, свойственных купольной базилике. Купол укреплен на парусах, которые опираются на столбы, отделенные от стен узкими щелеобразными сводчатыми проходами. Очень глубокие подкупольные арки (восточная ведет в абсиду, а западная доходит до стены нартекса) образуют крестообразно расходящиеся от купола рукава. Опоры купола уже не маскируются в стенах, а выдвигаются к центру храма, играя роль важного тектонического элемента в интерьере. Таким образом, центральная часть храма приобретает многие характерные признаки крестовокупольного типа.

Византийское искусство 9 - середины 11 века

Вторым большим этапом истории византийского искусства был период укрепления (середина 9 — середина 11 в.) и период полного господства (середина 11— начало 13 в.) феодальных отношений. Первый период иногда условно называют македонским, по имени правившей в Византии с 867 по 1057 г. македонской династии.

Благодаря успешным войнам Византия возвратила себе ряд земель, в том числе Северную Сирию. Укрепилось государство, а вместе с укреплением феодальных отношений в Византии откристаллизовались и каноны средневековой культуры.

Процесс подчинения искусства строгим правилам, выработанным на основе победившей эстетики иконопочитателей, происходил при сложных взаимоотношениях официального константинопольского искусства и местных провинциальных художественных школ. В искусстве получили отражение художественные взгляды различных общественных групп. Кроме того, общая тенденция «грецизации» культуры, вплоть до отказа от латинских терминов в административном обиходе, сопровождалась возросшим интересом к античности.

В церковной архитектуре 9 в. утвердился в качестве ведущего крестовокупольный тип храма, основным признаком которого стал купол в центре здания, укрепленный на четырех столбах, и крестообразно расходящиеся от купола «рукава» креста — крытые сводами проходы. Все пространство, от северной до южной стены, от главного входа до абсиды, связано воедино и подчинено центральному куполу. Эта главная тектоническая тема развивается через сочетание взаимодополняющих друг друга отдельных ячеек: сводчатых проходов и угловых помещений. Наружные объемы Зданий, приобретая большую расчлененность, группируются вокруг главного купола, повышаясь к центру здания.

Если внешний облик храма более раннего времени был обычно маловыразителен и весь художественный эффект заключался в интерьере, то зодчий крестовокупольного храма

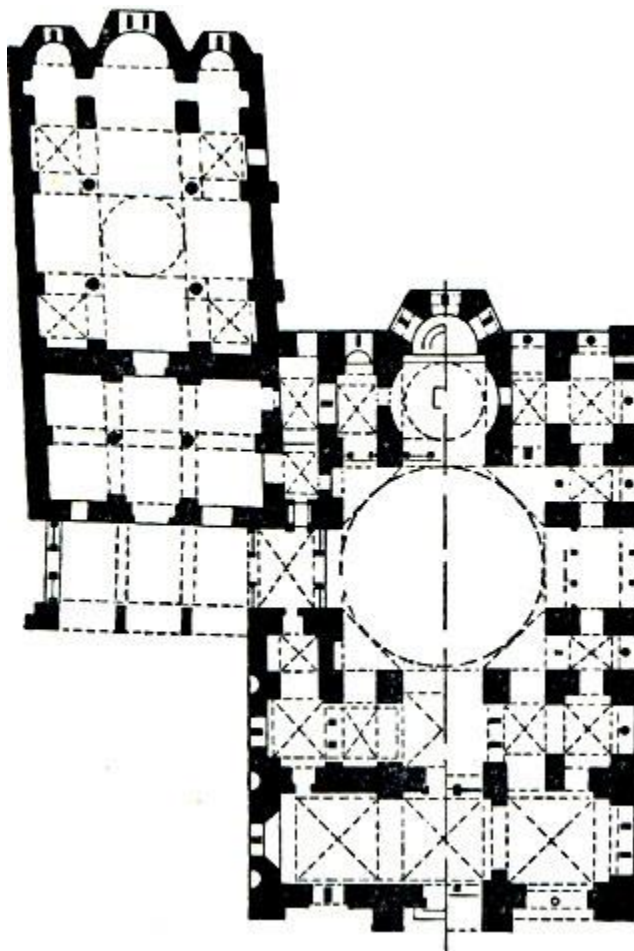
выявлял его планировку и конструкцию во внешних формах и внимательно обрабатывал стены здания снаружи.

Архитектура средневекового византийского крестовокупольного храма не имеет ничего общего с античной ордерной системой. Тяжелая масса стены и мощные опоры не подчинены рациональному ордерному членению. Художественно-тектоническую красоту храма составляет строгая логика развития объемов (и соответствующего им сложного пространства), в которой объединяются разномасштабные и разнозначимые элементы. Пропорции здания не соразмерны пропорциям человека, как было в античном зодчестве, но в развитой средневековой архитектуре Византии всегда есть определенное масштабное соответствие храма человеку, а также ясность развития и пластическая завершенность архитектурных форм. Большие поверхности стен, опор и перекрытий покрывались в интерьере росписью, которая строгой системой размещения сюжетов перекликалась с последовательно разработанной тектоникой.

Образцовой постройкой крестовокупольного типа считалась освященная в 881 г. императором Василием I пятиглавая церковь «Неа» («Новая») в Константинополе (не сохранилась). По всей вероятности, под воздействием ее архитектуры был сооружен во второй четверти 10 в. храм Мирелейон (известен под турецким названием Будрум-Джами) в Константинополе. Центральный купол храма (Мирелейон имеет еще один купол, которым покрыто среднее звено нартекса — притвора) укреплен на четырех свободно стоящих столбах, боковые рукава креста перекрыты крестовыми сводами.

Значительное количество крестовокупольных церквей было сооружено на территории Греции. Известны два их типа: церкви, где паруса крепятся на свободно стоящих опорах (собственно крестовокупольный тип), и церкви, где тромпы опираются на торцы стен (так называемые церкви с куполом на восьми опорах).

К концу 10 — первой половине 11 в. относится комплекс двух церквей в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде . Большая из них — Кафоликон — имеет центральный купол (небольшим куполом перекрыт пресбитерий) на трюмпах, опирающихся на торцы стен. В непосредственно примыкающей к Кафоликону церкви Богородицы паруса укреплены на четырех свободно стоящих колоннах.

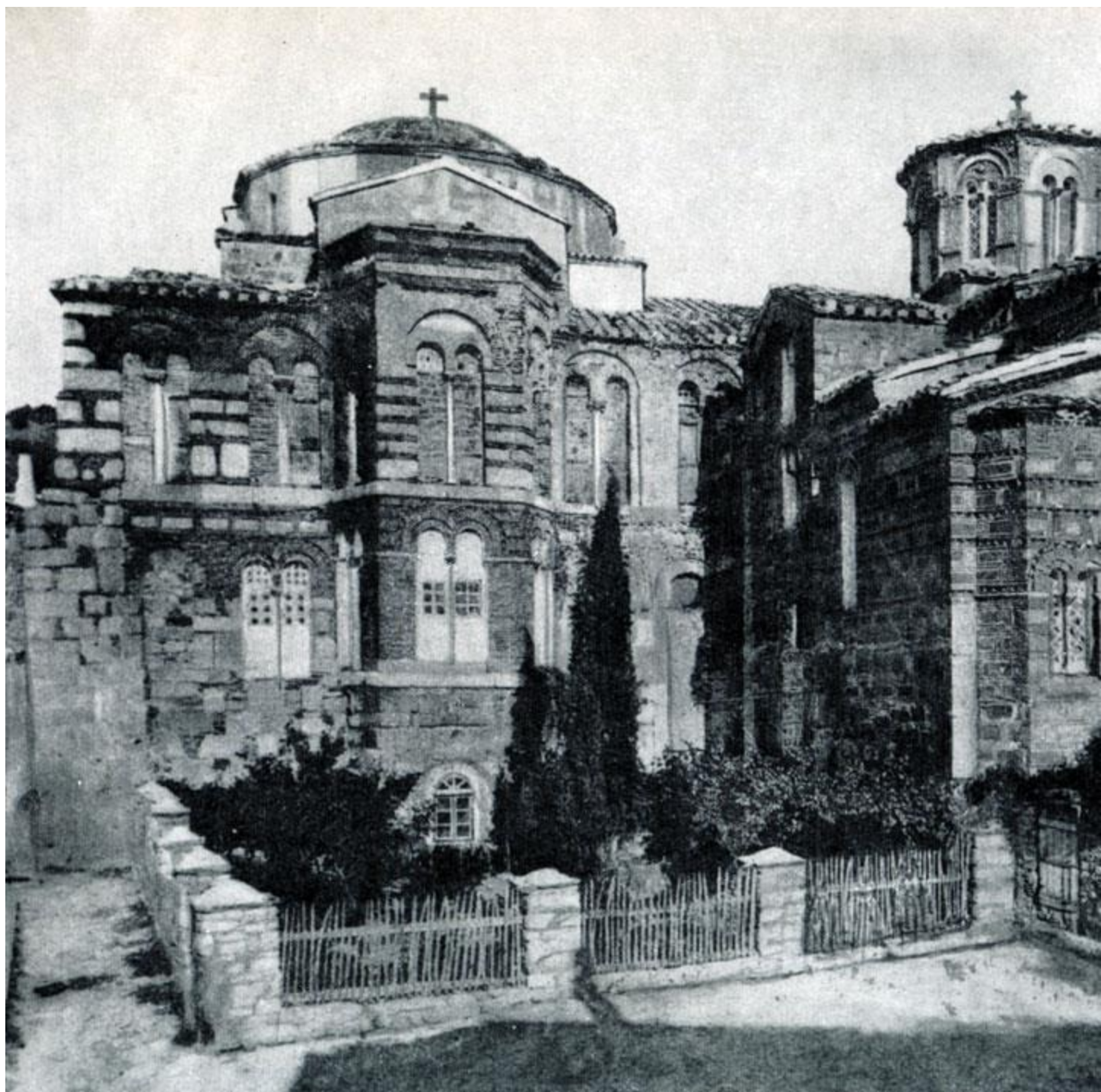


Монастырь Хозиос Лукас в Фокиде. Кафоликон и церковь Богородицы. Конец 10 - 1-я половина 11 в. План.



38. Кафоликон монастыря Хозиос Лукас в Фокиде. Внутренний вид.

В интерьере Кафоликона господствует широкая чаша купола. Центричность просторного подкупольного пространства подчеркнута с большой силой. Небольшие затененные угловые помещения перекрыты крестовыми сводами. Видимые через трехчастные двухъярусные арки, пересекающие боковые рукава креста, эти тесные помещения составляют своего рода богатый орнаментальный аккомпанемент, сопровождающий главную тектоническую тему центрического купольного здания. Сложность и мощь форм интерьера выражены и во внешнем облике храма — широко, грузном, прорезанном многочисленными окнами; кладка из камня и плинфы (плоских квадратных кирпичей) придает узорность поверхностям стен.



37. Кафоликон и церковь Богоматери монастыря Хозиос Лукас в Фокиде. Конец 10 - 1-я половина 11 в. Вид с востока.

Крестовокупольный храм того же типа представляет церковь св. Феодора в Афинах (1049). Как и все афинские церкви, она невелика по размерам, изящна и строга. Ее конструкция и

характер интерьера наглядно выражены во внешних формах, отличающихся геометрической четкостью.

Пропорции храма создают впечатление уравновешенности и спокойствия. Эти особенности вообще характерны для церковного зодчества македонского времени. Они обнаруживают себя и в церквах, где купольные конструкции опираются на свободно стоящие опоры. К числу их принадлежит тетраконх (центрическая постройка, по четырем сторонам которой находятся абсиды) — церковь Апостола на Агоре в Афинах (первая половина 11 в.). Ярким памятником этого типа является упоминавшаяся уже церковь Богородицы в Хозиос Лукас, замечательная ясностью своего светлого интерьера. Купол, укрепленный на парусах, поднят на высоком барабане. Внешний облик храма отличается стройностью форм и живописностью разделки поверхности стены. Высоко поднимающиеся стены сложены из серого камня, чередующегося с рядами плинфы и поясками кирпичей, положенных углом. По горизонтали квадраты камня разделяют поставленные под углом на ребра плинфы, скрепленные известью и создающие ломаный геометрический узор.

Общая тенденция развития церковной архитектуры македонского периода, как об этом позволяют судить памятники на территории Греции, заключалась в постепенном изменении пропорций, нарастании вертикализма. Эти черты проявляются в сооруженной в 11 в. в Афинах церкви Капникарея — в ее внешнем облике и в интерьере, расчлененном четырьмя колоннами, на которые опираются паруса купола. Та же тенденция проявляется и в архитектуре церкви Панагия Халкеон (Богородицы; турецкое название — Казанджиляр-Джами; первая половина 11 в.) в Фессалониках. Эта пятикупольная церковь (центральный купол укреплен на парусах, угловые помещения перекрыты плоскими куполами на тромпах) представляет собой классический образец крестовокупольного типа. Арки, опирающиеся на свободно стоящие колонны из серого мрамора, легко возносятся вверх; вертикальное развитие завершается в барабане главного купола, прорезанного двумя рядами окон. В разделке стен

церкви Богоматери, украшенных уступами арок, сказалась вторая тенденция в зодчестве македонского времени — тяготение к рельефному членению плоскости стены. В развитом виде эти тенденции уже как новое качество проявлялись в церковном зодчестве последующего периода.

Наряду с церковными постройками широко развивалось дворцовое зодчество. Миниатюры рукописей сохранили изображения константинопольских дворцов, имевших несколько этажей; их фасады украшались колоннами и орнаментальными фризами.

Новые качества искусства развитого феодального общества сказались и в живописи. Столичное константинопольское искусство обращалось в то время к светским мотивам. Так, во дворце Василия I — Кенургоне — были изображены военнотриумфальные сцены. Но ведущую роль играла церковная живопись, в которой быстро выработалась строгая иерархическая система размещения религиозных изображений на стенах, столбах и сводах церквей. В куполе помещалось поясное изображение Христа Вседержителя (Пантократора), властелина всего мира, обычно окруженного архангелами. В барабане изображались пророки или апостолы; на парусах — евангелисты. В конхе абсиды — втором по значению, после купола, месте храма — помещали Богоматерь (в тех случаях, когда росписями украшалась базилика, не имеющая купола, изображения Христа переносилось в конху абсиды, а изображение Богоматери занимало верхний ярус стены абсиды, сразу под конхой). По сторонам от Богоматери (в абсиде алтарной арки или в боковых абсидах) размещались архангелы Михаил и Гавриил. Стены абсиды под конхой украшались обычно композицией Евхаристии (принятия апостолами причастия от Христа), фигурами святителей, первосвященников, архидиаконов. Таким образом, вся эта система оказывалась пронизанной идеей господства церкви небесной, олицетворенной Христом, и идеей распространения христианства через церковь земную, олицетворенную Богородицей, через апостолов, евангелистов, святителей, с помощью причастия. К этой группе сюжетов добавлялся цикл

так называемых праздников -двенадцать сцен (Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение и т. д.); большая композиция Страшного суда, занимающая западную стену, завершала этот стройный ансамбль.



26. Архангел Гавриил. Мозаика вимы храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент. Середина 9 в.



28 а. Император Лев VI перед Христом. Мозаика нарфика храма св. Софии в Константинополе. 886-912 гг.



28 б. Император Лев VI перед Христом. Мозаика нарфика храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент.

Ведущую роль продолжала играть столичная живопись, блестяще представленная мозаиками храма св. Софии в Константинополе. В течение 9—11 вв. в этой живописи постепенно нарастали строгость и отвлеченность. В середине 9 в. были созданы мозаики конхи абсиды и вимы (проходы, ведущие к абсиде) с изображением Богоматери с младенцем и архангела Гавриила. В свободной манере, в стремлении передать сложность душевной жизни обнаруживается связь этих мозаик с живописью 7 в. В изображениях Богоматери и особенно Гавриила на первый план выступает взволнованная, порывистая духовная сила. Мозаичист сообщает лицам

особенную утонченность, он лепит их мягко, живописно, используя нежные сочетания белых, розовых, серых и зеленых тонов. Но при этом очертания теряют правильность, пропорции становятся вытянутыми. К концу 9 в. это переходное по своему характеру искусство сменилось успокоенно строгими и торжественными изображениями. В 886—912 гг. была выполнена в нарфике храма мозаика, изображающая сидящего на троне Христа; по сторонам в медальонах помещены изображения Богоматери и ангела, а слева внизу — коленопреклоненного императора Льва VI. По всей вероятности, эта мозаика воспроизводит торжественную религиозную церемонию, во время которой император падал ниц перед «царскими вратами». Но этот почерпнутый из жизни мотив принял в мозаике символический характер: она превратилась в олицетворение идеи преемственности власти императора от бога. Разрабатывая несимметричную композицию мозаики, художник достиг равновесия с помощью контрастного сопоставления резкого движения фигуры императора и обращенного вправо жеста Богоматери со спокойными, словно останавливающими эти движения, фронтально поставленной фигурой Христа и ликом ангела. Лица в этой мозаике проникнуты строгостью и ясностью: им уже не присущи эмоциональные, человеческие черты ангелов никейских мозаик или мозаик св. Софии середины 9 в. В трактовке образа сквозит регламентированное представление об идеальной и возвышенной красоте. Новые свойства приобрела и живописная манера. Линии контура четко обрисовывают фигуры. Волосы изображаются не в виде прядей, а расчерчиваются ровными полосками. Черты лица отмечаются плавными линиями. С помощью линии мозаичист изображает и одежды, складки которых укладываются в узор, сочетающийся с орнаментальной отделкой трона и обрамляющих композицию полос.

Кубики смальты, свободно и живописно распределявшиеся в более ранних мозаиках, начинают выстраиваться здесь ровными рядами. На смену насыщенным и разнообразным оттенкам цвета приходят новые колористические приемы. Например, лицо святой во фрагменте мозаики 9 в. из

Студийского монастыря в Константинополе (музей Бенаки, Афины) выполнено в основном с помощью двух тонов — розово-белого, которым обозначены выступающие части лица, и нежнозеленого. С помощью скупой цветовой гаммы, четких контурных линий (светлопурпуровых, которыми обведены глаза и овал лица, темных, почти черных линий бровей и ресниц, красных кубиков, из которых сложены губы и ноздри) мозаичист условно передает рельеф формы без какой-либо светотеневой лепки.

Во второй половине 10 в. была создана мозаика южного вестибюля храма св. Софии, изображающая Марию с младенцем Христом на троне и стоящих по сторонам императоров Юстиниана и Константина, подносящих ей храм св. Софии и город Константинополь. Приемы исполнения обнаруживают здесь некоторую двойственность. В мозаике передано пространство: изображение плоскости земли и условная перспектива трона создают определенное представление о его глубине. Фигуры обладают известной объемностью. Заметно и стремление создать в этой мозаике исторические портреты. По всей вероятности, все эти особенности были порождены развившимся в византийском искусстве 10 в. интересом к античности (получившим наиболее яркое выражение в миниатюре). Но, с другой стороны, в описываемой мозаике в полной мере сказались стилистические признаки столичного искусства 10 столетия. Уравновешенной, симметричной композиции свойствен спокойный, размеренный ритм. Кубики смальты создают четкий плоский узор: в творчестве мозаичиста утвердилось строго упорядоченная система узорнодекоративной кладки. Она органично связывает изображение с плоскостью стены и придает художественно осмысленный вид любой детали мозаики. В некоторых частях мозаики линейно-узорная трактовка приобретает самодовлеющее значение. Так, кисти рук Марии и обоих императоров расчерчены до самых запястий красиво изогнутыми, но, собственно говоря, ничего не изображающими линиями. Безликость и отвлеченность духовного строя присущи всей композиции, включая и условные портреты императоров.

В 9—11 вв. широко развивались местные школы живописи. Одна из них представлена мозаиками церкви Неа Мони на острове Хиосе (1042—1056). К числу наиболее интересных мозаик относится сцена «Омовение ног», в которой наглядно выразились характерные черты этой школы. Пропорции фигур вытянуты, лица — строгие, аскетические, восточного типа. Всей композиции и отдельным лицам придана суровость и напряженность. Духовная экспрессия звучит в мозаике как общая тема, отвлеченная от характеров людей. Сеть тонких золотых линий, покрывающих фигуры, придает полному драматизма художественному образу мозаики известную изысканность. Теми же чертами отмечен и колорит мозаик: лица переданы сочетаниями зеленых, красных, желтых, розовых, белых и черных цветов. Господствуют темноватые тона. Фигура Христа в сцене «Сошествие во ад» выдержана в черных, фиолетовых и золотых тонах.

Мозаикам Кафоликона в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде (первая половина 11 в.) присуща известная грубоватость. Большеголовые, несколько неуклюжие бородатые святые в центральной части храма и в вимах очерчены угловатыми линиями. В композициях на трюмах (сохранились «Рождество», «Сретение» и «Крещение») и в нартексе («Омовение ног», «Сошествие во ад» и «Уверение Фомы») движение фигур трактовано с наивно-грубоватой резкостью. Это искусство, далекое от больших и сложных идей столичной живописи.

В пещерных храмах Каппадокии развивалось искусство, создавшее наивно-драматические образы. Каппадокийская живопись почти не испытала воздействия столичной культуры, и в ней возникали образы, более непосредственно отражавшие представления широких слоев населения византийской окраины.

Пути развития искусства македонского времени, взаимоотношение противоборствующих тенденций — народных художественных представлений и придворной

культуры — наиболее полно проявились в миниатюре, достигшей в то время большого подъема.

Первый период после восстановления иконопочитания дал чрезвычайно яркую вспышку искусства, связанного с жизнью и дышащего его волнениями. Это искусство в значительной мере питалось народными истоками. Оно представлено превосходными миниатюрами хранящейся в Государственном историческом музее в Москве так называемой Хлудовской псалтыри (вторая половина 9 в.; миниатюры в значительной степени переписаны в 12 — 13 вв.). Рисунки на полях рукописи исполнены в живой, быстрой манере, полны непосредственной выразительности и движения. Многие отмечены фольклорной свежестью, дают ярко сатирические образы. Иллюстрируя текст, повествующий о болтунах, челюсти которых достигают до неба, а языки волочатся по земле, миниатюрист, «материализуя метафору», рисует две фигуры с огромными челюстями, касающимися неба, изображенного в виде полукруга, и с висящими до земли языками. В другом месте художник поместил имеющее характер политического памфлета изображение лежащего на земле патриарха-иконоборца Иоанна, которого топчет патриарх-иконопочитатель Никифор, держащий в руках изображение лика Христа.

Но такое искусство, с большей свободой, чем монументальная живопись, откликавшееся на явления жизни, просуществовало недолго. К концу 9 в. господствовавшие позиции в византийской книжной миниатюре заняло искусство, обратившееся к античным образцам. Искусственное и в какой-то мере эстетское возрождение античности возникло главным образом в кругу образованной верхушки общества. Антикизирующие тенденции (давшие основание ряду исследователей именовать весь период середины 9 — середины 11 в. македонским ренессансом) в особенно яркой форме воплотились именно в книжной миниатюре. Это отнюдь не привело к разрушению средневековых художественных норм и вполне укладывается в рамки средневековой культуры. Подобно тому как сочинения Аристотеля были в средние века

превращены в признанную церковью догму, образы античной миниатюры были поняты как канонический образец. Из них исходили миниатюристы, так же как из иконографических схем, сложившихся в средневековье.

Реалистическая убедительность мотивов и их трактовка в миниатюрах антикизирующего направления рождались не из познания жизни, а были получены из вторых рук. Но все же благодаря интересу к античному искусству в миниатюрах македонского времени появились живая пластика фигур, правильное построение пространства, свобода моделировки объемов, поэтичность мировосприятия.



29. Видение пророка Иезекииля. Миниатюра Кодекса «Слов Григория Назианзина». Фрагмент. Между 880 и 886 гг. Париж, Национальная библиотека.

Все эти особенности несли в себе миниатюры кодекса «Слов Григория Назианзина», исполненные между 880 и 886 гг. Лист «Видение Иезекииля» заполнен смело выполненной композицией. Это высокоразвитое искусство, умеющее свести в единую систему изощренно догматическое построение и земные пластические образы людей, сочетать умозрительность замысла с живой пространственной композицией, объемную моделировку — с тончайшей линейной орнаментацией. Близки по стилю к кодексу Назианзина миниатюры «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова, выполненные тоже в последней четверти 9 века. В «Обращении Савла» пластично трактованные коренастые, несколько грубоватые человеческие фигуры образуют на светлом фоне листа уравновешенную монументальную композицию.



*27. Давид, играющий на лире. Миниатюра Парижской псалтыри.
1-я половина 10 в. Париж, Национальная библиотека.*

В первой половине 10 в. антикизирующее направление достигло вершины своего развития. В этот период созданы знаменитые миниатюры так называемой Парижской псалтыри. Миниатюрист широко почерпнул из античных образцов не только живописные приемы и мотивы, но и идейно-художественное содержание. Эллинистические идиллические образы он воскресил в миниатюре «Давид, играющий на лире». Пейзаж живо напоминает мотивы позднеантичного искусства. Изображены скалы, деревья; слова в углу видны городские строения, данные в перспективе. Ведущая образная, эмоциональная нота миниатюры — умиротворенная, светлая поэзия. К Давиду собрались Зачарованные музыкой звери, его игру вдохновляет Мелодия, аллегорическая фигура которой изображена рядом с Давидом в свободной, естественной позе. Без сомнения, прототипом образа миниатюры послужили античные представления об Орфее. В искусстве 10 в. этот образ приобрел смысл возвышенной, приподнятой над миром, ученой поэзии, заключающей в себе сложную аллегорию христианской идеи прославления бога всеми созданными им тварями. В трактовке отдельных типов миниатюрист достиг большой пластической силы. Истоками ее был античный образец, но в претворенном виде она зажила новой жизнью. В миниатюре «Моление Исайи» на золотом фоне изображены деревья и цветы. На желто-розовой земле стоят Исайя и аллегорические фигуры Ночи и Утра. Особенно хороша Ночь с взвившимся кверху синим покрывалом, усеянным звездами. Юное ее лицо вылеплено смело и сильно. Левой рукой она тушит синий огонь своего факела. Фигура мальчика Утра написана в красноватых тонах. Жест, движение, объем используются здесь как основные средства художественной выразительности. Однако это искусство расцвело на недолгое время и не имело широкого распространения. Такие миниатюры, украшающие лишь несколько дорогих, роскошных рукописей, создавались, вероятно, в течение немногих лет в императорской

мастерской. Они сыграли свою роль, внеся в искусство миниатюры аристократическое и, видимо, камерное увлечение античностью. К концу 10 в. в миниатюре, как и в монументальной живописи, утвердились строгие каноны церковно-феодалного искусства.

Распространявшая все шире свой контроль идеология феодальной церкви наложила отпечаток и на скульптуру. С периода иконоборчества в Византии исчезла круглая пластика. Развивалось лишь искусство рельефа и резьбы, широко применявшееся в отделке храмов. Рельефной резьбой по мрамору богато украшались алтарные преграды, иконостасы, различные архитектурные детали, например капители. Создавались также рельефные иконы, на которых изображение либо целиком выполнялось из мрамора, либо из мрамора вырезались отдельные фигуры, а промежутки между ними заполнялись разноцветной пастой. Такова, например, икона с тремя апостолами (11 в., Византийский музей, Афины). Широко развилось также искусство резьбы по кости. Пластинками резной кости отделывали ларцы. При этом в поделках из кости наряду с иконными догматическими изображениями довольно часто по традиции повторялись античные мотивы. Встречаются также светские мотивы, например сцены охоты, битв и т. д. В резьбе по слоновой кости можно наблюдать характерное для средневекового искусства явление: в религиозные по тематике изображения народный мастер вносил свои жизненные наблюдения. Так, сцена на ларце 10 в. (Музей в Дармштадте) иллюстрирует библейский текст. Но фигуры Адама, кующего железо, и Евы, раздувающей мехами огонь в горне, их движения, переданные с помощью грубоватой, объемной резьбы, не имеют ничего общего с возвышенным и отвлеченным церковным искусством.

В целом же декоративно-прикладное искусство несло на себе отчетливый отпечаток требований господствовавших слоев общества. В художественных тканях догматические мотивы сочетаются с богатейшей орнаментацией. Исключительного развития достигло ювелирное искусство, ярким образцом которого был знаменитый пышный трон

Василия I. В сложной и богатой технике драгоценной перегородчатой эмали византийские мастера проявляли виртуозную тонкость. На золотую пластинку напаивали поставленные на ребро тонкие золотые полоски, которыми обозначались контуры изображения, а промежутки между ними заполнялись Эмалью. Переливающаяся чистыми цветами эмалевых красок фигура какого-либо святого казалась покрытой тонким узором золотых нитей. Одним из наиболее знаменитых памятников византийской эмали является так называемая Пала д'Оро, привезенная из Византии в Венецию и хранящаяся ныне в соборе св. Марка. Это золотая с серебром пластина (2 X 3 м), украшенная драгоценными камнями и эмалевыми медальонами с изображениями святых, императоров, религиозных сцен.



Центральная часть алтарного образа (так называемой Пала д'Оро) с изображением Христа. Эмаль, драгоценные камни. 10 - 14 вв. (Ранняя часть — 976 г., последняя переработка—1345 г.) Венеция, собор св. Марка.

В македонский период византийское искусство вновь стало играть большую роль в художественной культуре стран Европы и Азии. Теперь его влияние приобрело иной характер, чем в 6 в., когда в странах Средиземноморья и Причерноморья, входивших в состав Византии, создавались произведения византийского искусства. В 9 —11 вв. на Руси, в Сербии и Болгарии, в норманском королевстве Сицилии, в ряде областей Италии развивались самостоятельные художественные школы, на формирование которых высокоразвитая византийская художественная культура оказывала воздействие.

Одновременно и византийское искусство впитывало в себя элементы художественного творчества соседних народов. В Византии трудились иноземные мастера. Известно, например, что для восстановления разрушенного землетрясением купола храма св. Софии в Константинополе в 10 в. был приглашен знаменитый армянский зодчий Трдат.

Византийское искусство середины 11 - начало 13 века

На протяжении полутора веков, с 1057 по 1204 г., на византийском престоле сменилось несколько династий, выдвинутых знатными феодальными фамилиями. Дольше всех правила династия Комнинов, по имени которой этот период обычно называется комниновским.

В искусстве утвердился возвышенный идеальный стиль. Художественное творчество подверглось строгой регламентации. Нормы, выработанные в столичном искусстве, стали господствовать во всей Византии. В отличие от македонского времени в византийском искусстве этого

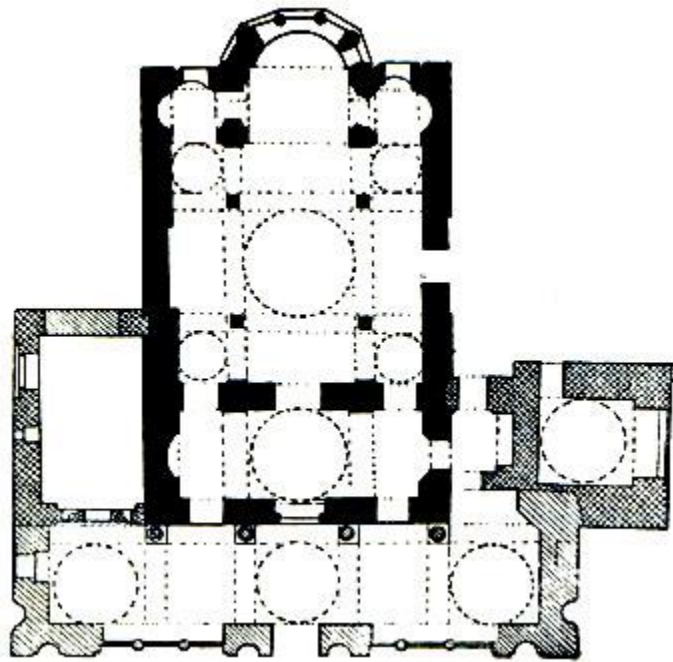
периода уже нельзя найти острой борьбы различных тенденций, быстрого развития, резко различных школ. Целеустремленная программность искусства македонского времени сменилась направлением, которое не отыскивало новые формулы, а углублялось в разработку канонизированных художественных образов. Внимание художников сосредоточивалось на сложной, и тонкой трактовке духовной стороны образа. Вследствие потери Византией всей Италии и части Малой Азии более узким стал круг собственно византийской культуры. Однако и в этой обстановке интенсивное творчество не угасало. Напряженная борьба против норманнов, венецианцев, крестоносцев на западе и сельджуков на востоке породила идеи сохранения древнего величия византийской культуры, патриотического служения своей стране, понимание ценности и значительности ее культуры. Совершенство, отточенность, наиболее полное использование возможностей, которые давала для художественного творчества средневековая культура, отличают искусство комниновского времени.



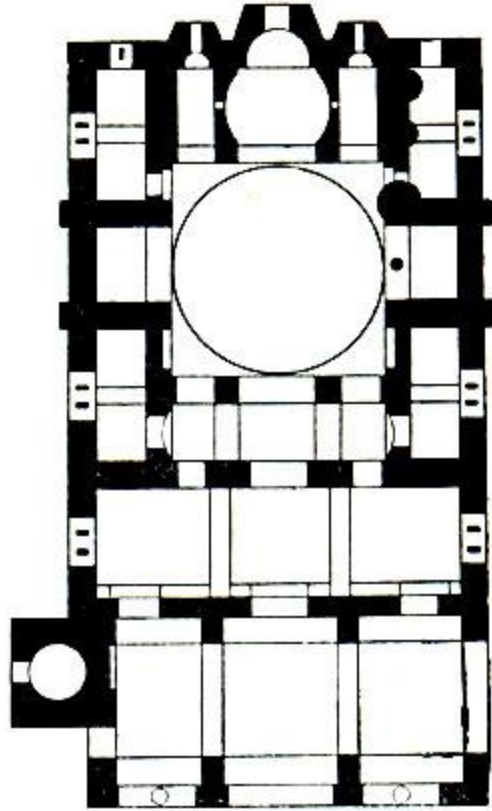
*36. Церковь монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в.
Вид с севера.*

Архитектура продолжала развивать уже сложившиеся типы, давая им новую трактовку. В комниновское время был построен императорский Влахернский дворец в Константинополе; возводились оборонительные сооружения. Церковное зодчество подхватывало и развивало

определившуюся к середине 11 в. тенденцию к вертикализму пропорций здания. Изменялся и внешний облик и интерьер храмов. Сооруженная во второй половине 11 в. церковь монастыря Дафни (около Афин) представляет собой развитие типа, сложившегося в Кафоликоне Хозиос Лукас. Она выстроена из квадров камня, проложенных плинфами, имеет три абсиды и купол на тромпах, опирающихся на торцы стен; храму присущи четкость плана и просторность подкупольного пространства. Но трактовка уже комниновская — план и интерьер более лаконичны: формы вытянуты вверх.



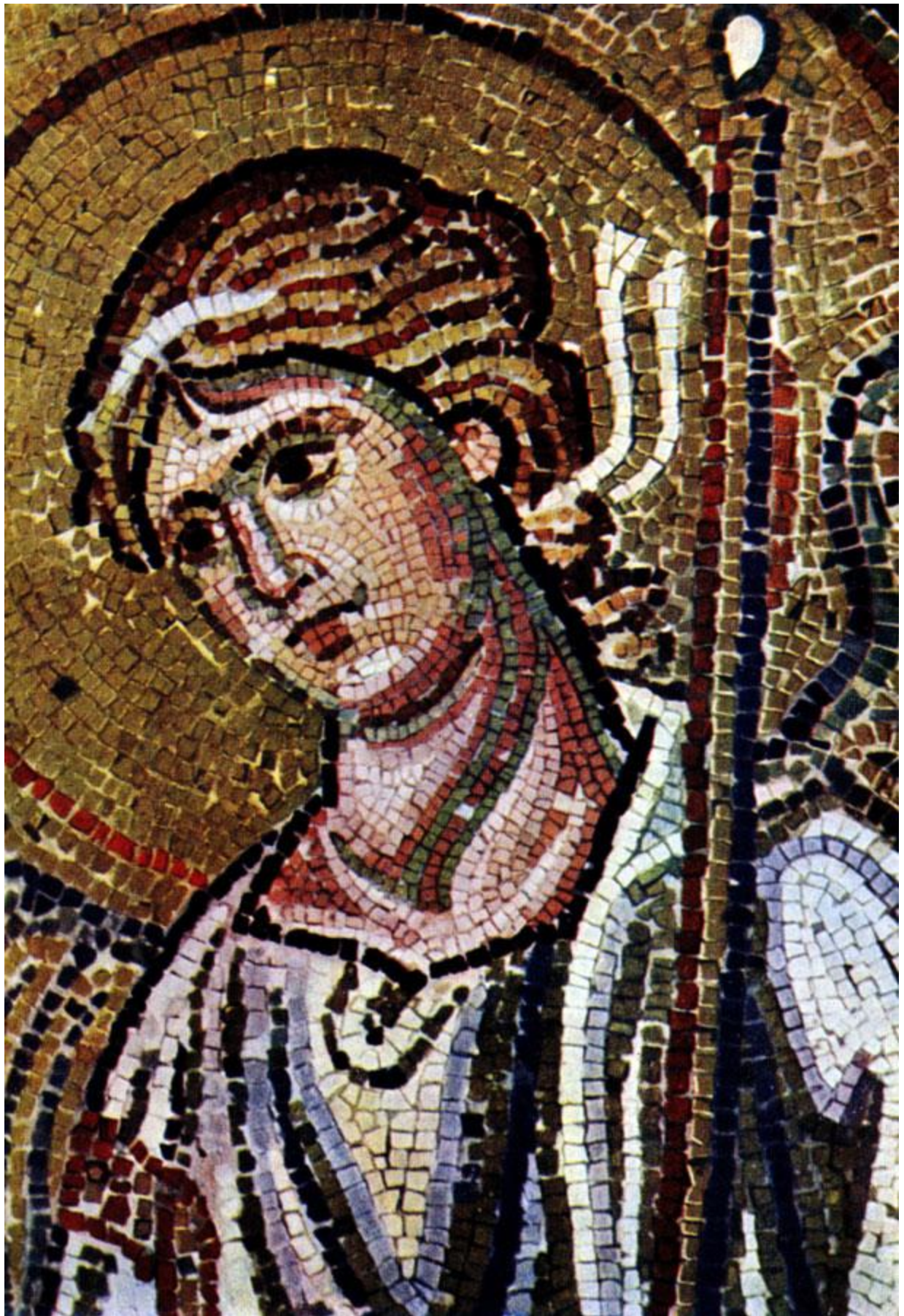
Церковь Феодора (Килиссе-Джами) в Константинополе. 2-я половина 11 в. План.



Церковь монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в. План.

Тип крестовокупольной церкви с куполом на высоком барабане, опирающемся на четыре свободно стоящие опоры, представлен церковью св. Феодора в Константинополе (сооружена, по всей, вероятности, во второй половине 11 в., известна под турецким названием Килиссе-Джами). К этому типу принадлежит и ряд церквей на территории Греции. Такова церковь св. Пантелеймона (12 в., турецкое название — Исакие-Джами) в Фессалониках, небольшая постройка, сложенная из плинф, образующих густой ритмический узор. Внутри здания паруса купола опираются на колонны, стоящие очень близко к стенам. Вертикализм развития внутреннего пространства подчеркивают высокий барабан купола, пропорции интерьера и колонн и даже вытянутые пропорции капителей. Тот же вертикализм и суховатая стройность в решении интерьера свойственны афинской церкви св. Элевтерия (называемой также Малая Митрополия и Горгоэпикос; 12 в.) — крохотной постройке, сложенной из старых камней, покрытых рельефами.

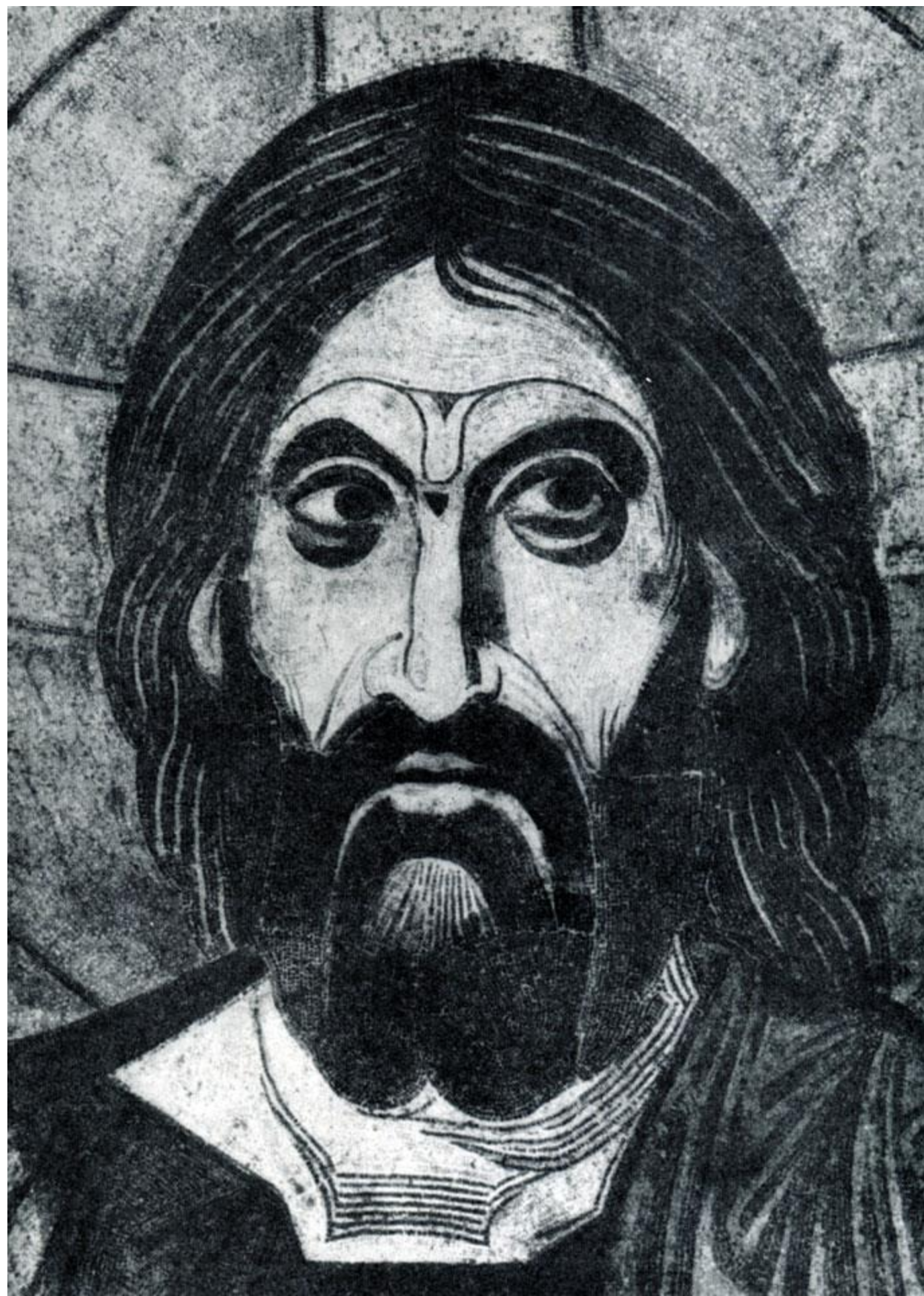
Для комниновского времени характерны перестройки и расширение старых церквей. Такой перестройке подвергалась в 11 — 12 вв. церковь монастыря Хора в Константинополе (известна под турецким названием Кахрие-Джами). Выстроенная первоначально в 7 в. как купольная базилика, эта церковь была в комниновское время значительно расширена, причем план ее приобрел несимметричные очертания. Тот же отпечаток постепенного роста храма, наращивания его отдельных частей, не связанных в стройную систему, а потому лишенных симметричности, лежит на архитектуре одного из наиболее значительных церковных сооружений комниновского времени - храмовом комплексе монастыря Пантократора в Константинополе (известен под турецким названием Зейрек-Джами). Комплекс, состоящий из Двух крестовокупольных (южной и северной) церквей, соединенных часовней, был создан в 12 в. Его монументальность достигнута увеличением числа сходных архитектурных форм; объединяющая мысль ему не присуща. Впечатление подлинной внушительности оставляют, однако, просторные, лаконичные интерьеры церквей, простых и ясных в плане, с куполами на четырех свободно стоящих опорах.



*Ангел. Фрагмент мозаики церкви в монастыре Дафии близ Афин.
2-я половина 11 в.*

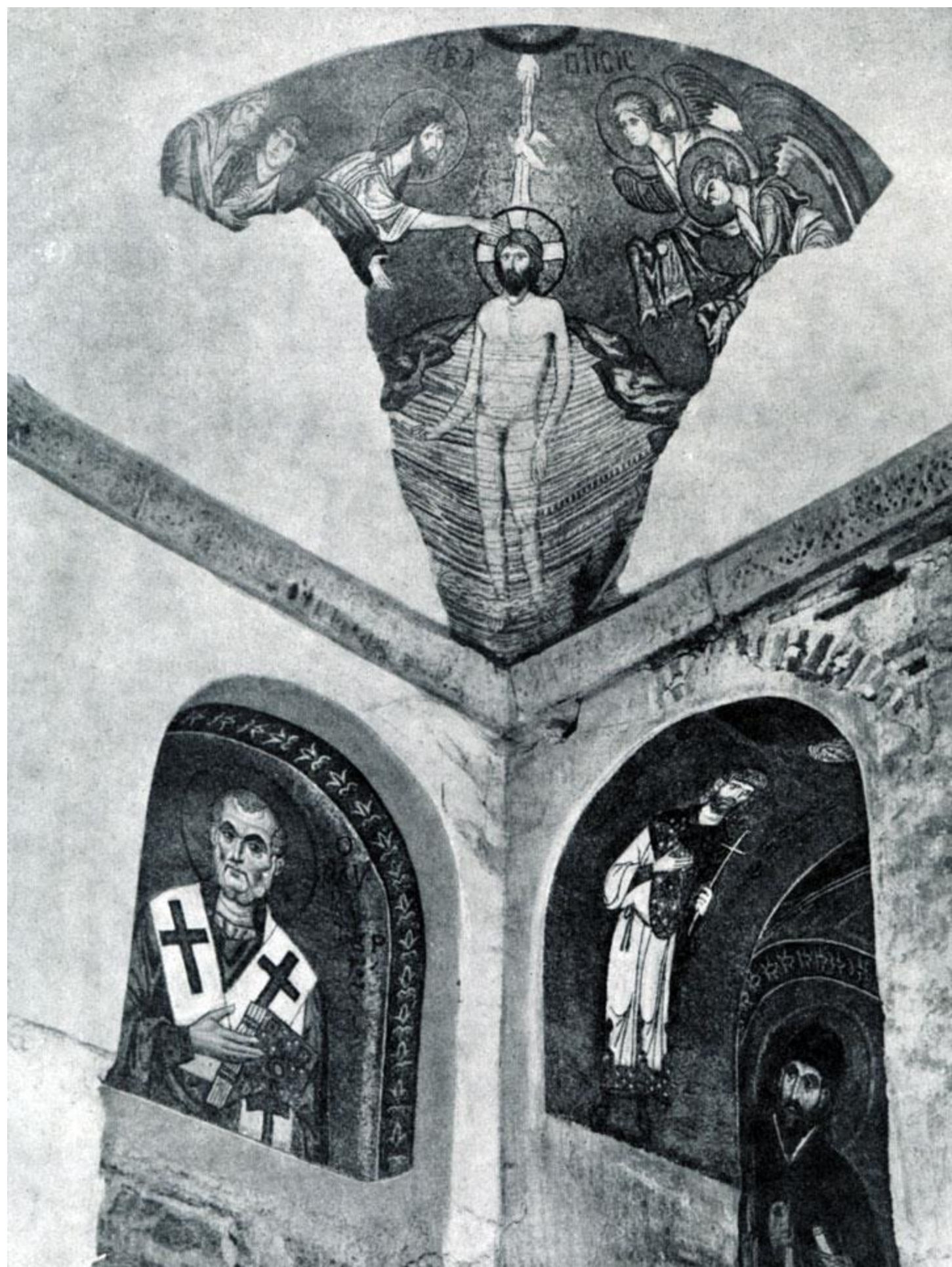


*30. Церковь монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в.
Внутренний вид.*



*31. Христос Пантократор. Мозаика купола монастыря Дафни
близ Афин. Фрагмент. 2-я половина 11 в.*

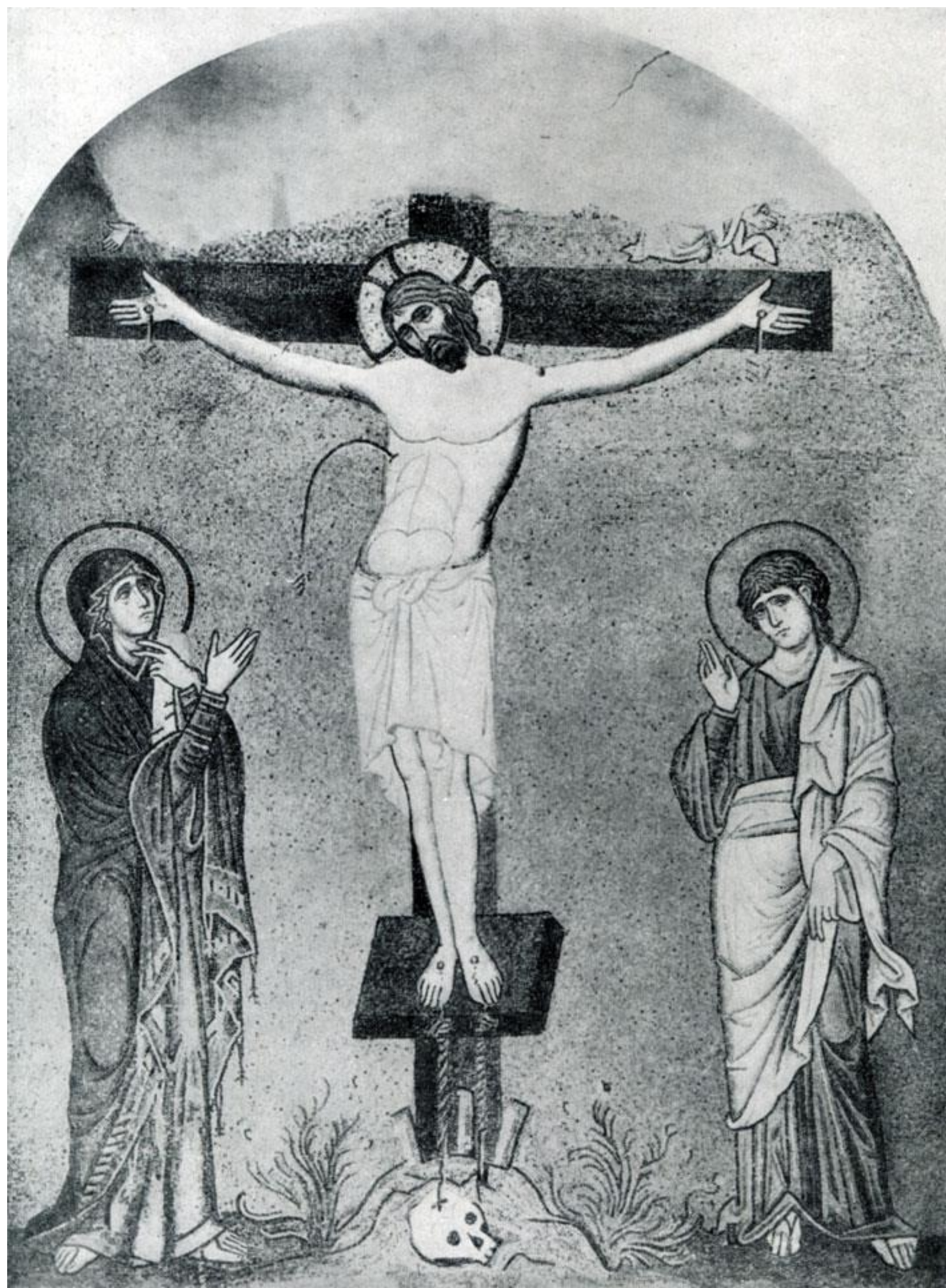
Живопись комниновского времени, пожалуй, наиболее полно воплотила в себе новые качества искусства этого периода. Во второй половине 11 в. был создан большой цикл мозаик в церкви монастыря Дафни. Сюжеты распределены в определенной иерархической последовательности. Помещенное в куполе изображение Христа Пантократора проникнуто духом строгости и сурового величия. Непосредственные наблюдения художника передаются здесь лишь в претворенном виде. Это обусловило и особенности творческих приемов. Изображение Христа как бы выплывает из золотой чаши купола и повисает над центральной частью храма. Крупные черты его характерного лица обрисованы линиями, ритм которых определен с поразительной тонкостью. Орнамент морщин лба, выразительная сумрачная складка рта и излом бровей — все это, вместе со строгим выражением взгляда, усиливает суровую духовную экспрессию. Содержание образа раскрывается в изощренно разработанных формах, более декоративных, чем изобразительных по своей природе. Таковы плавный ритм золотых линий, которыми обозначены пряди волос и мягкие очертания бороды, абрис худого лица Христа, крупные массы одежды, украшенные узором складок. Мозаичист подчеркнул энергичность больших рук Христа, но пальцам он придал настолько хрупкую и ломкую форму, настолько орнаментализировал их очертания, что жест лишается какой бы то ни было непосредственной жизненности. Художник не передает физическую силу рук, а лишь выражает духовную энергию, которой проникнут весь этот образ, отвлеченный от земной пластики.



34. Церковь монастыря Дафни близ Афин. Часть интерьера с мозаиками. 2-я половина 11 в.

Той же тонкостью отличаются и другие мозаики храма. Художник придает особое эмоциональное звучание каждой евангельской теме. Если «Благовещению» (в северо-восточном тромпе) присуща некоторая тяжеловатость густых красок, то в «Рождестве» (юго-восточный тромп) загораются интенсивные, более светлые краски; текучие массы скал сочетаются с динамичными группами фигур. Далее, в «Крещении» (юго-западный тромп) движение становится более легким, сияние красок приобретает особенную нежность. В «Преображении» (северо-западный тромп) господствуют воздушные, трепетные голубоватые тона. Создавая композиции в тромпах, мозаичист учитывал эффект, который дает вибрирующий блик, лежащий по вертикальной оси тромпа, и помещал на этом месте то изображение, которое должно отличаться наибольшей эмоциональной выразительностью. Изображения на тромпах — звенья общей системы мозаики, расположенной в два яруса по периметру рукавов креста. Среди этого цикла особенным декоративным изяществом выделяется мозаика с изображением распятия. Фигуры Христа, Марии и Иоанна, очерченные плавными линиями, уравновешенны и гармоничны. Сдержанные движения подчинены спокойному ритму, которым проникнута вся композиция. Выразительность образа художник ищет не в драматизме и напряжении, а в глубине сдержанных чувств. С декоративной тонкостью переданы красивые складки одежды, мягкие изгибы фигур. Даже струйка крови, бьющая из тела Христа, изображена в виде плавной линии. Ничто не нарушает идеальной возвышенности образа. Художник прежде всего стремился наполнить прекрасные идеальные образы сдержанным, проникновенно скорбным чувством, спокойно гармоничным, далеким от всего случайного. Возвышенность образа и духовная выразительность движения переданы и в мозаике «Сошествие во ад». Колорит мозаик Дафни отличается богатством переходов из тона в тон. Художник отыскивает оттенки одного и того же цвета; разнообразие золотых, синих

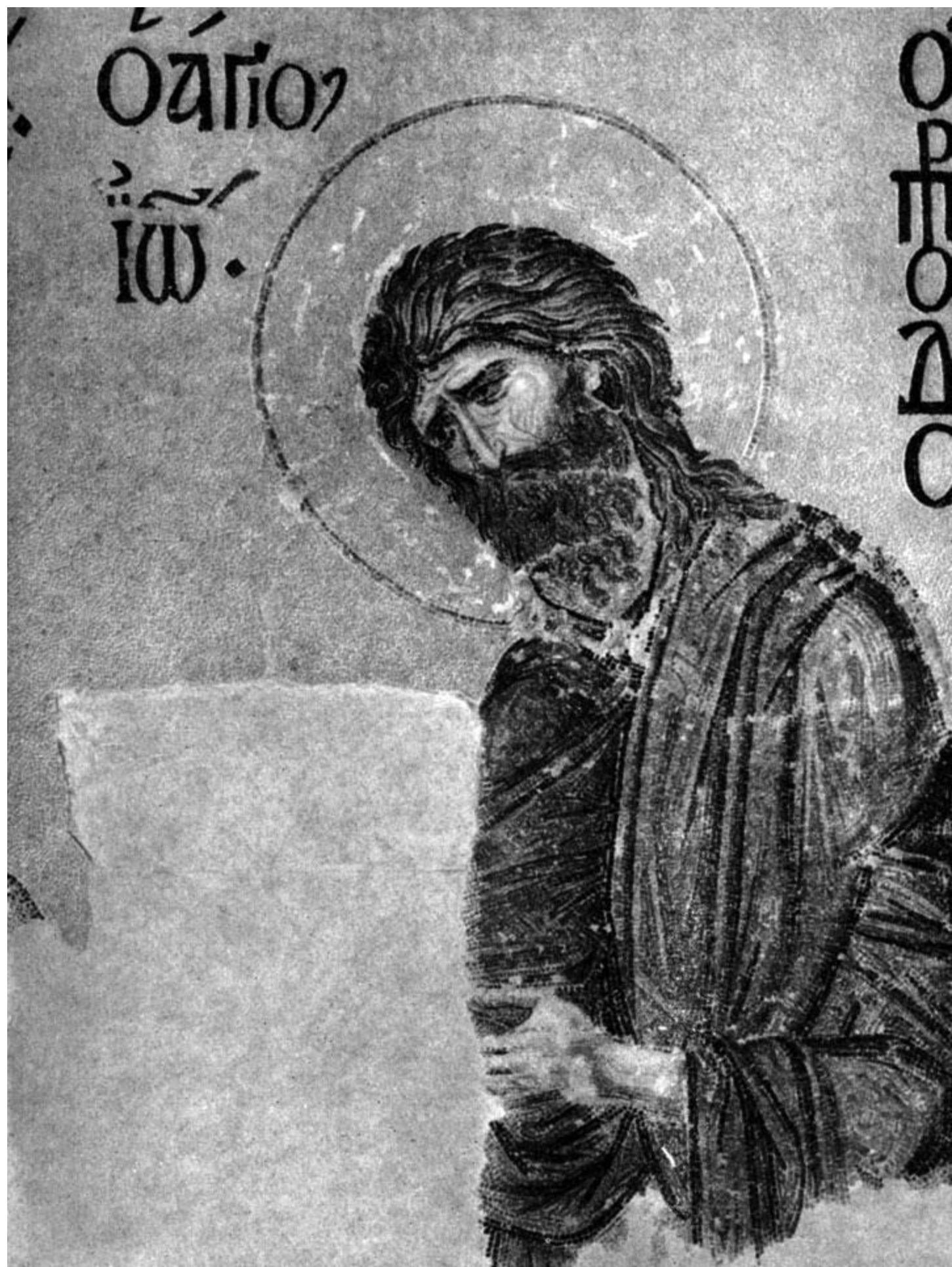
(от интенсивно-голубого до густого и тускловатого цвета) и других тонов отличает колорит мозаик. В красоте и правильности пропорций, внимании к пространственно-пейзажному построению (изображение земли в мозаике «Распятие», пейзаж и архитектурные мотивы в мозаике «Вход в Иерусалим» и др.), по всей вероятности, сказались отголоски антикизирующего течения в искусстве 10 в.



*32. Распятие. Мозаика церкви монастыря Дафни близ Афин. 2-я
половина 11 в.*



33. Сошествие во ад. Мозаика церкви монастыря Дафни близ Афин. 2-я половина 11 в.



35. Иоанн Креститель. Фрагмент мозаики. «Деисус» в южной галлерее храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент. 2-я четверть 12 в.

Те же черты впитавшего в себя многовековой опыт искусства комниновского периода проявляются и в созданной во второй четверти 12 в. одной из лучших византийских мозаик — в мозаике с изображением Христа с Марией и Иоанном Крестителем (композиция носит название Деисус), в южной галлерее храма св. Софии в Константинополе. Мозаика выполнена виртуозно. Ряды кубиков смальты как бы имитируют мазки кисти. Это придает изображению большое богатство и свободу в трактовке формы. При сохранении всех необходимых иконографических черт и основных изобразительных приемов комниновского времени форма лепится мягко — здесь нет резких линий, контуры лиц смягчены. Спокойные позы и повороты, плавные очертания, блеклые зелено-розовые тона смальты сообщают этим образам редкостную тонкость и сосредоточенность выражения. В них не найти той определенности и решительности трактовки образа, которая была свойственна проникнутому духом борьбы и поисков искусству македонского времени. Глубокие чувства раскрываются в их сложных и богатых оттенках.

В комниновский период уже отстоялись нормы феодального искусства, окончательно сформулировались его каноны. В их пределах художник находил пути передачи человеческих раздумий, воплощал мудрость и многоопытность суждений о мире, накопленные в византийской художественной культуре. Наконец, в этих произведениях отчетливо выразилось и характерное для византийского искусства стремление запечатлеть возвышенное, духовное начало.



39. Владимирская Богоматерь. Фрагмент иконы 1-й половины 12 в. Привезена на Русь в 12 в. Москва, Третьяковская галерея.

В том же направлении развивалась в середине 11—начале 13 в. и иконопись, лучшим образцом которой является хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее икона Владимирской Богоматери (первая половина 12 в.), созданная мастерами константинопольской школы, но еще в 12 в. привезенная на Русь и ставшая древнерусской святыней. Икона подвергалась впоследствии переделкам и записям, однако лица Марии и Христа сохранились в первоначальном виде. Богоматерь изображена в так называемом типе «умиления» (когда младенец прижимается к щеке матери). Лицо ее исполнено в темно-оливковой красочной гамме, сочетающейся с темно-вишневым цветом покрывала и с виртуозными росчерками золотого узора на нем. Черты лица, обозначенные тонкими изогнутыми линиями, несут на себе печать строгости и духовного благородства. Иконописец следовал сложившейся в ту пору живописной манере и исходил из образцов-прорисей: маленький рот, тонкий нос, большие удлинённые глаза и чуть приподнятые брови изображены условно. В этих пределах живописец отыскивал пути для передачи глубокого скорбного чувства, одухотворяющего лицо Богоматери. Во взгляде ее больших глаз при помощи тонкой ритмики линий художник передает чувства матери, печалющейся о судьбе своего сына, предчувствующей его мучительную гибель, и стремится показать соотношение духовного состояния матери и порывисто прижавшегося к ней младенца.

В историю книжной миниатюры комниновский период не внес больших новшеств, доведя, однако, это искусство до исключительно высокой изощренности. Во второй половине 11 в. распространилась ювелирно тщательная манера исполнения мелких рисунков, вплетающихся в текст, украшающих поля рукописи, в сочетании с тончайшей орнаментацией заставок и инициалов. Эти рисунки переливаются оттенками чистых и нежных цветов. Плоскостность, условность трактовки и

богате́йшая орнаментальная разделка свойственны императорским портретам в ряде рукописей того времени: например, портрет Никифора Вотаниата с приближенными в «Словах Иоанна Златоуста» (1078 — 1081, Национальная библиотека, Париж).

Ювелирной тонкостью отличаются и лучшие произведения декоративной пластики, в частности изделия из кости. Эти качества сказались в отделке ларца 12 в., хранящегося в Национальном музее Флоренции: фигуры святых, украшающие его, трактованы плоскостно, но их контуры очерчены с удивительным изяществом.

Творчество византийских мастеров художественного ремесла продолжало в 11 — 12 вв. сохранять мировую известность. В конце 11 в. из Византии вывозили в Италию и другие страны литые бронзовые двери для церквей, различную утварь, а также ткани, среди которых большое место занимали художественные шелковые изделия с ткаными или расписными изображениями. Наряду с традиционными видами художественного ремесла в Византии 10 — 12 вв. развилось производство художественного фаянса, в росписи которого сказалось влияние Востока.

Этот период истории византийского искусства закончился катастрофой. В 1204 году Константинополь был захвачен и разрушен крестоносцами, и Византийская империя на время прекратила свое существование.

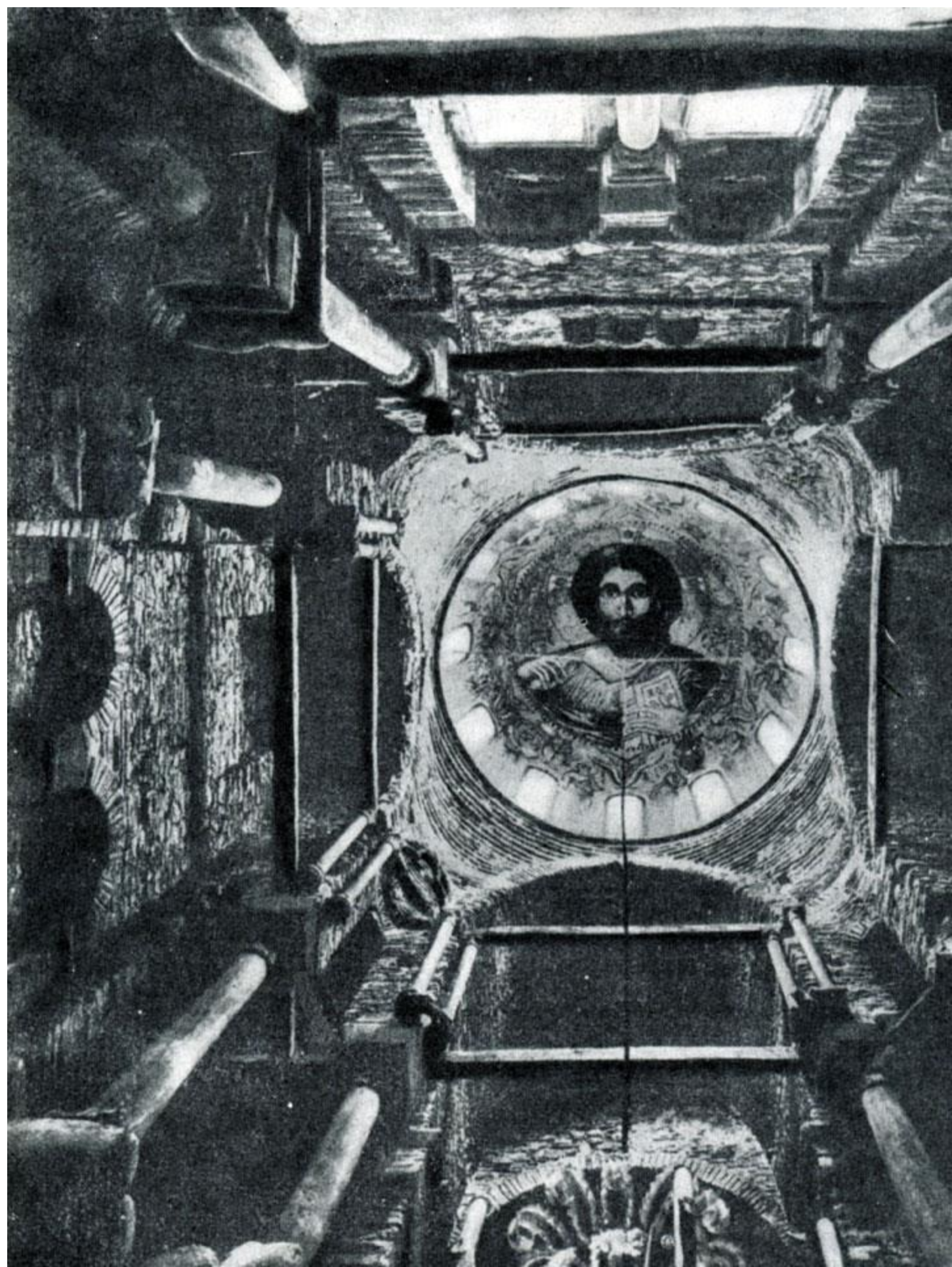
Византийское искусство 13-15 веков

В 13 в., до восстановления в 1261 г. централизованной империи императорами из династии Палеологов, на развалинах Византии образовался ряд небольших государств — Эпирский деспотат, Трапезундская и Никейская империи. Характер и судьбы художественных культур этих трех государств были различны.

Искусство Трапезундской империи представляло собой провинциальные перепевы образцов комниновского времени.

Сугубо традиционной была ее архитектура (храм св. Софии в Трапезунде, 13 в.) и живопись, далекая от поисков, определившихся в 13—14 вв. и в Византии и в соседних с ней странах.

Несколько иную картину дает художественная культура Эпирского деспотата. Живопись и здесь отличалась консервативностью, но в архитектуре были созданы своеобразные постройки. Церковь Панагия Парагоритисса в Арте (13 в.), трехэтажное здание, почти квадратное в плане, имеет во внешнем облике сходство со светскими зданиями. Главный купол, поддерживаемый опирающимися на консоли колоннами, покрывает колодцеобразное центральное пространство, прорезающее здание сверху донизу.



41. Церковь Панагия Парагоритисса в Арте. 13 в. Подкупольное пространство.

Наибольшее же значение для дальнейшего развития византийского искусства имела культура Никейской империи. Это был центр византийского патриотизма. Здесь крепили представления о ценности византийской культуры и росло внимание к античному наследию, сыгравшее важную роль в искусстве возродившейся во второй половине 13 в. Византийской империи. В миниатюрах, созданных в 13 в., уже отчетливо заметно вызревание тех начал, которые одухотворили новый подъем искусства Византии.

Однако следует подчеркнуть, что возродившееся в 14 в. искусство Византии получило импульсы не только от своих собственных художественных традиций. В 13 столетии, в период, когда и Византии и Руси нанесли тяжелые удары вторгшиеся в их пределы завоеватели, исключительно большую роль в художественной жизни Восточной Европы стали играть славянские народы Балкан. В живописи главным образом Сербии, а также Болгарии в то время смело разрушались старые каноны, нарастала жизненность образов, приобретающих динамичность и яркость выражения.

Подобные же явления наблюдались и в живописи небольшого греческого государства, существовавшего в ту пору в горной юго-западной части Крыма. В 13 в. в пещерных храмах около столицы этого государства — Дороса были созданы росписи, иконографические и стилистические свойства которых сближают их с передовой сербской и болгарской живописью того времени. Это изображение трех едущих друг за другом на конях святых воинов (в так называемой церкви Трех всадников), проникнутые динамикой и отличающиеся беспокойной ритмикой линий и острым сочетанием зеленых, желтых, густо-красных тонов в изображениях лиц. Вторым памятником, обладающим теми же стилистическими особенностями, являются росписи церкви Успения.

Так же как и живопись славянских стран Балканского полуострова, важную роль в дальнейшем развитии архитектуры Византии сыграла и их архитектура - особенно болгарская с ее пристрастием к пестрой, яркой, узорной отделке храмов, родственной образам народного творчества.

Новый период в истории искусства Византии, охватывающий время с 1261 по 1453 г. и называемый иногда палеологовским, был ознаменован кризисом феодальных отношений в Византии. Антифеодальное движение народа было связано и с патриотическим движением против пришельцев с Запада — «латинян», с которыми византийские феодалы находили общий язык. Социальные потрясения отразились в идеологической жизни Византии. Возникали попытки рациональной критики религии. Характерно, что в то время стал развиваться интерес к точным наукам, появились многочисленные математические трактаты. В искусстве начала 14 в. распространились реалистические стремления, получили отражение человеческие чувства и волнения. Художественное творчество обогатилось жизненными наблюдениями и впитало в себя частицы античного наследия. Однако, оставаясь и в период своего наибольшего подъема в пределах средневековой художественной культуры, эти реалистические тенденции не привели к разрушению условностей феодального искусства. Феодальная реакция, наступившая после подавления в 14 в. народных движений, экономический упадок и междоусобицы не дали возможности развиваться новому раннебуржуазному укладу и облегчили завоевание Византии турками.



40. Церковь Паммакариста (Фетие-Джами) в Константинополе. 2-я половина 13 - начало 14 в. Вид с юго-востока.

Архитектура конца 13— середины 15 в. придерживалась в основном старых типов, получивших, однако, особую трактовку. Во второй половине 13— начале 14 в. была построена церковь Паммакариста (Фетие-Джами) в Константинополе, выдержанная в крестовокупольном типе, хотя ее небольшое подкупольное пространство можно было бы перекрыть без использования четырех опор. Красно-белые узорчатые стены и барабаны постройки украшают декоративные арки и колонны. Распространившееся стремление к красочной декоративной отделке достигалось главным образом пластической разделкой стен и барабанов куполов или с помощью эффектов кирпичной кладки. Нередко встречаются в это время отдельные элементы архитектурных ордеров, в частности используются колонны, но по преимуществу в декоративных целях; они не меняют природы архитектурного образа и не вносят в него рациональное ордерное начало.



44 а. Церковь Апостолов (Сууксу-Джами) в Фессалониках. 1312-1315 гг. Вид с северо-запада.

В 1312—1315 гг. был сооружен характерный памятник палеологовского времени — пятиглавая церковь Апостолов в Фессалониках (ранее она называлась церковь Богородицы; турецкое название — Сууксу-Джами). Близкое в плане к квадрату центральное помещение покрыто куполом на высоком барабане; купол укреплен на парусах, высокие арки которых опираются на четыре свободно стоящие колонны. С северо-западной и южной сторон идет низкий обход, по углам которого помещаются еще четыре купола. Он отделен от

подкупольного помещения стенами. Формы церкви Апостолов отличаются большой стройностью: подкупольные арки, значительно превышающие по высоте колонны, и трехчастные окна в стенах под низким обходом как бы готовят взлет высокого барабана главного купола. Следует, однако, подчеркнуть, что в целом эстетический эффект церковных зданий палеологовского времени резко отличен от присущего комниновским постройкам эффекта стройных лаконичных, устремленных ввысь форм.

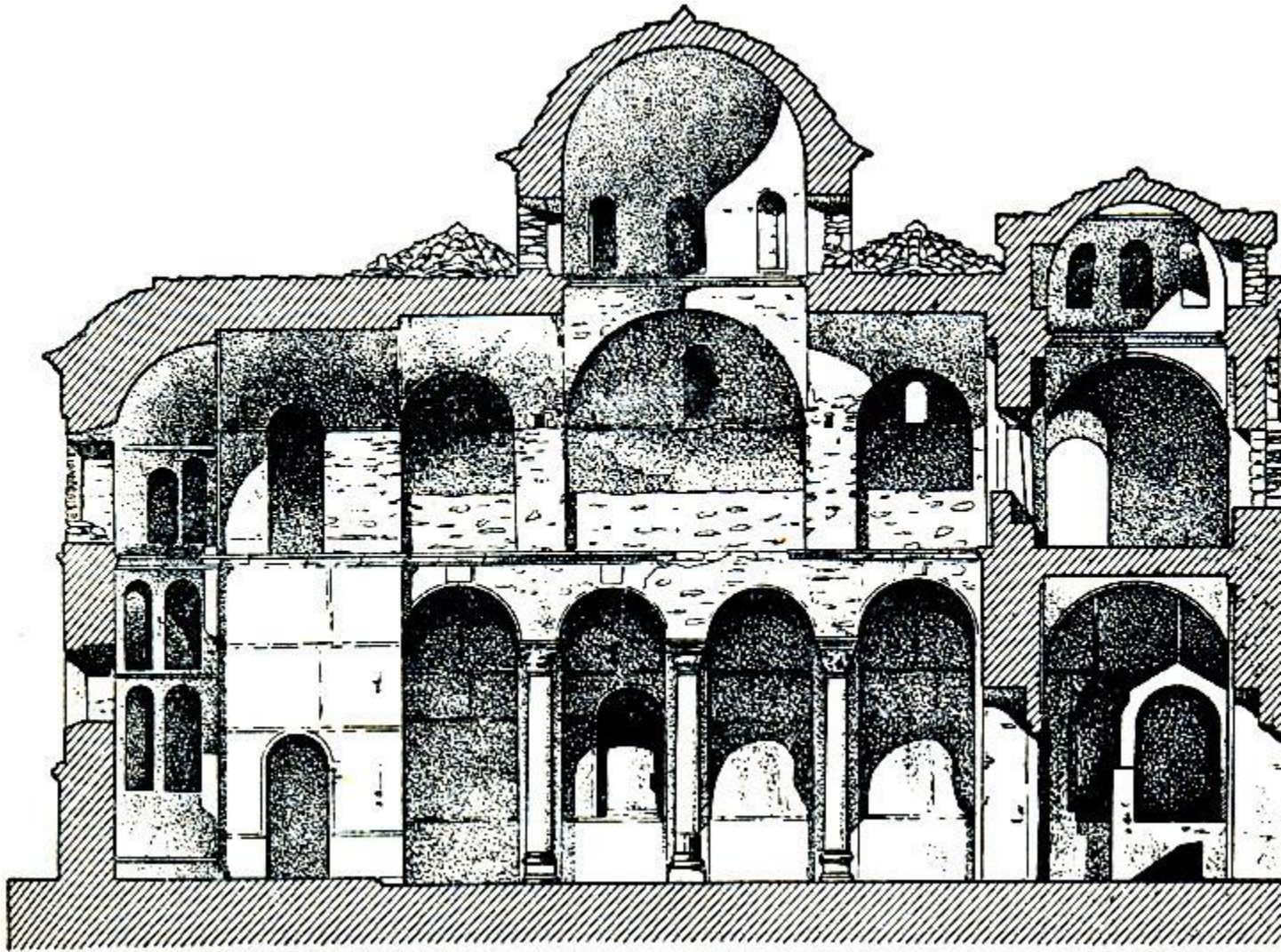
В палеологовских церквях широкие боковые обходы, просторность угловых и боковых помещений уравнивают вертикальную вытянутость подкупольного пространства; интерьер обладает большой широтой и гармоничностью; образ его более приближен к ощущениям человека.



46. Церковь св. Феодора монастыря Бронтохий в Мистре. Конец 13 в. Внутренний вид.

Барабаны всех пяти куполов церкви Апостолов расчленены тремя уступами оконных ниш, украшены тонкими декоративными колонками, абсиды — плоской вытянутой аркатурой. Барабаны, стены, особенно абсидная часть отделаны богатыми узорами кирпичной кладки; во внешней отделке абсиды кладка составляет целые орнаментальные полосы. Эти приемы декорирования здания весьма близки к приемам, использовавшимся в зодчестве Болгарии, например в церквях Месемврии. Декоративно-живописные принципы проявились и в архитектуре строившихся в тот период больших монастырей. Таков комплекс монастырских зданий Мистры в Пелопоннесе 13—15 вв. (постройки 13 в. в основном выполнены крестоносцами), замечательный свободой и естественностью планировки, умело найденным сочетанием архитектуры с окружающей природой. Церковные и светские постройки разбросаны по крутому скалистому склону подножий Тайгета. Многочисленные церкви Мистры подразделяются на три типа. Тип здания с куполом на тропях (тип Дафни) представлен церковью св. Феодора (конец 13 в.), входящей в комплекс монастыря Бронтохий. Значительное число церквей является вариантами крестовокупольного здания со свободно стоящими опорами (Евангелистрия, св. София — обе 14 в.—и другие). Но наряду с этими традиционными типами в Мистре создавались церкви, нижний этаж которых решен как базилика, а верхний — как крестовокупольное сооружение. К этому типу относится церковь Пантанасса (освящена в 1428 г.). Нижний ее ярус составляет трехнефная базилика с арочной колоннадой, разделяющей нефы. В верхнем ярусе аркад выделены большие средние арки, соединенные между собой такими же двумя арками, переброшенными поперек среднего нефа. Система четырех арок составляет опору для парусов купола. Западная и восточная части галлерей второго яруса покрыты еще четырьмя куполами. Благодаря такой системе внутреннее пространство храма приобретает большую широту и вместе с

тем сложность построения. Внешняя отделка Пантанассы отличается узорчатостью. Этот эффект дают стены из камней, проложенные плинфами, обведенные кладкой из плинф окна, аркатура и орнамент из лилий, вытесанных из серого камня (явное западное влияние) на абсидах.



Церковь Пантанасса в Мистре. Освящена в 1428 г. Продольный разрез.

Сохранившиеся в Мистре светские постройки — дворец деспотов (13 — 15 вв.) и жилые дома знати — представляют собой суровые внушительные здания, в архитектуре которых господствует тяжелая масса камня, подчиненная жесткой геометричности решения объема. Характерная черта этих

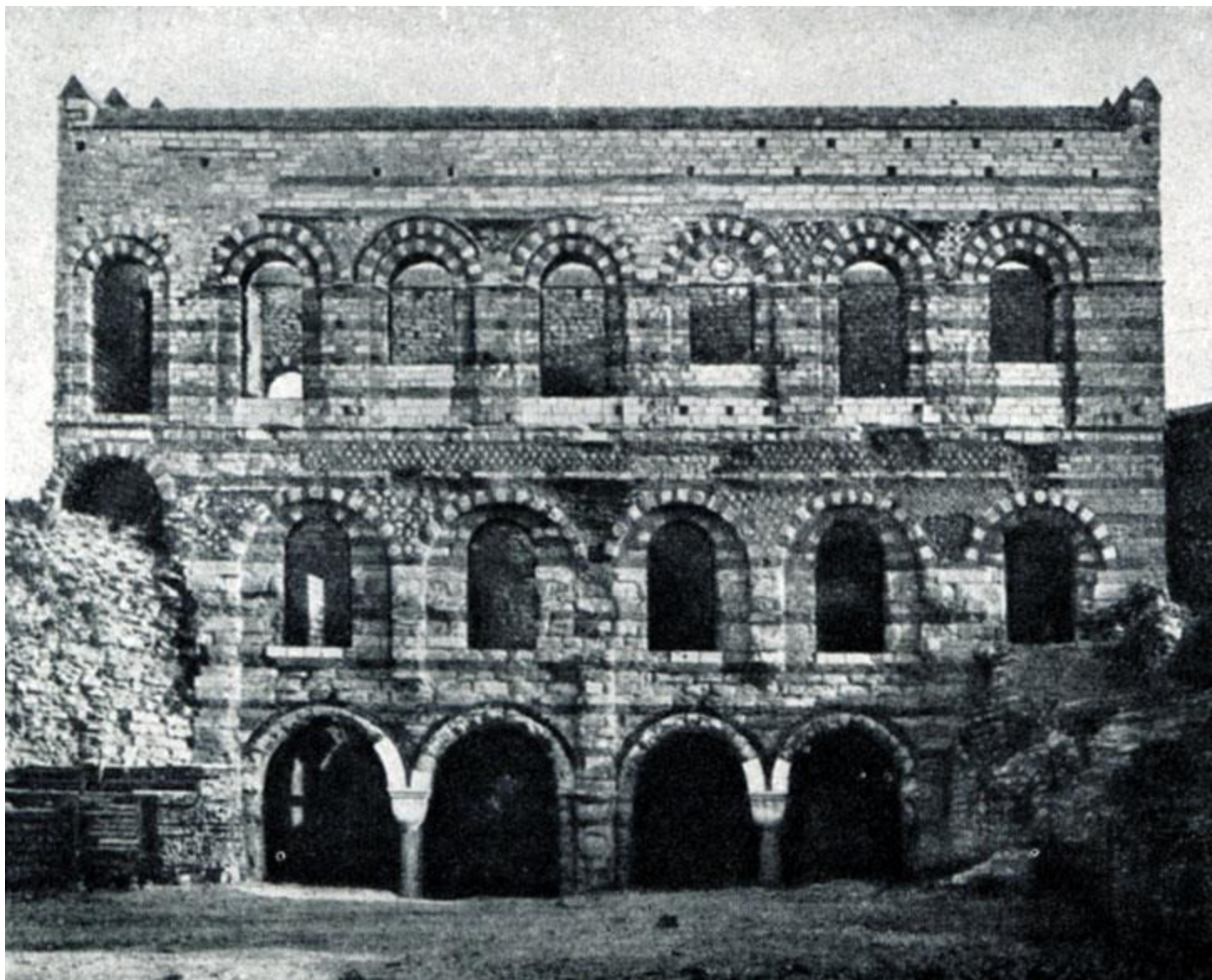
построек — широкие арочные проемы нижних ярусов, не вносящие, однако, в архитектуру ордерного, человеческого начала. Характерный для зданий Мистры прием богатой декоративной разделки стены и использования колонн, не имеющих решающего конструктивного значения, свойствен и архитектуре сохранившейся в руинах части императорского дворца в Константинополе (известен под турецким названием Текфур-серай). Этот памятник не имеет точной даты. Многие исследователи относят его к 12 в., однако по характеру архитектуры он близок к произведениям палеологовского времени.



42. Перепись. Мария и Иосиф перед проконсулом Квирином.
Мозаика внешнего нарфика церкви монастыря Хора (Кахрие-
Джами) в Константинополе. Начало 14 в.



43. Путь в Вифлеем. Мозаика внешнего нарфика церкви монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. Начало 14 в.



*44 б. Императорский дворец (Текфур-серай) в Константинополе.
12 в.; по другим данным-13-14 вв.*

Наиболее ярко реалистические тенденции искусства 14 в. отразились в живописи, лучшим памятником которой являются исполненные в начале столетия мозаики внутреннего и внешнего нартексов церкви монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе. Первое, что поражает в мозаиках,— это новаторская для поздновизантийского искусства передача пространства. Впечатление реальности обстановки, в которой разворачивается действие, достигается с помощью фонов. Объемные изображения зданий уходят в глубину, окружают

фигуры. В мозаиках нет правильной перспективы, она условна, как и формы зданий, но попытки передачи пространства, реальной среды выразились со всей очевидностью. Этот архитектурный фон придает сцене «Раздача пурпура девам израильским» характер жизненного события. С задачей пространственного построения сочетается желание убедительно выявить взаимоотношения персонажей. Так, упомянутая мозаика «Раздача пурпура» содержит отчетливо читаемый рассказ о пришедших к священникам девах, о том, как, беседуя между собой, священники вручают Марии пурпурную пряжу. Сложное ритмическое построение, повороты фигур придают композиции жизненность и естественность. Характер обеих групп подчеркивают и архитектурные формы — приземистые, изогнутые за фигурами сидящих священников и стройные, вытянутые — за стоящими девушками. Строгая и хрупкая Мария отделена от священников и девушек; она помещена посередине, на свободном фоне, что придает значительность этому ведущему образу мозаики.

Попытка убедительно передать среду и обстановку, сообщить естественность и жизненность фигурам людей сочетается в мозаиках Кахрие-Джами со стремлением к внутренней одухотворенности. В одной из лучших мозаик цикла — «Упреках Иосифа Марии» — беседа происходит на фоне разнообразных причудливых строений. В мозаику вводятся излюбленные в эллинистическом искусстве изображения велума и старых кривых деревьев с обломанными сучьями. В очертаниях фигур и в жестах — резких у Иосифа и плавных, выражающих скорбь и смущение у Марии — художник раскрывает содержание беседы. Здесь ясно видно различие душевного состояния. Следует подчеркнуть, что это жизненное содержание окрашивается в мозаиках Кахрие-Джами в утонченные тона религиозной одухотворенности: определяющую роль играет духовное, а не земное, пластическое выражение. Оно сквозит и в отмеченной особенной изысканностью мозаике, изображающей заказчика Федора Метохита перед Христом.

Колористическое богатство мозаик Кахрие-Джами стало возможным оценить после произведенной недавно расчистки, благодаря которой мозаики засияли чистыми, звонкими красками.

К мозаикам Кахрие-Джами близки замечательные фрески в трапезной этой церкви. Образы людей в них полны глубокой одухотворенности, манера письма отличается свободой и смелостью. Принципы этой живописи получили свое наивысшее развитие в творчестве Феофана Грека, о котором мы знаем по произведениям, выполненным в Новгороде и в Москве. К числу ярких произведений конца 13— начала 14 в. относятся и фрески церкви Протата на Афоне, отличающиеся внутренней душевной содержательностью образов и сочетающие орнаментальные приемы изображения со свободой и энергичностью письма. Создателем их ряд исследователей считает Мануэла Панселина (соответственно время жизни Панселина эти исследователи относят к 14, а не к 16 или 18 в., как считалось раньше).



47. Двенадцать апостолов. Икона 1-й четверти 14 в. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Новые особенности сказались и в памятниках иконописи палеологовского времени. В первой четверти 14 в. была написана икона Двенадцати апостолов, принадлежащая Музею изобразительных искусств в Москве. Создавая изображения апостолов, объединенные общей темой мужественной силы и строгой сосредоточенности, иконописец не ограничился передачей иконографических отличий одного апостола от другого, а попытался обрисовать их характеры. В свободной, решительной позе изображен молодой апостол в первом ряду слева; далее следует плотная фигура апостола с мужественным бородатым лицом, затем — худой старец с большим лысым лбом и пожилой человек, углубившийся в чтение книги. Их лица иконописец, согласно традиции живописи 14 в., оживляет резкими белыми бликами. Эти блики на лицах, а также и на одеждах не нарушают отвлеченно-иконного характера всего изображения, но своим резким ритмом придают ему черты драматизма, взволнованности.

Яркий артистизм свойствен и более броской по своему эмоциональному эффекту иконе «Ветхозаветная троица» (14 в., Музей Бенаки, Афины). Напряженное эмоциональное содержание иконы наиболее ярко воплощено в колорите. Пятна цвета — зеленые, алые, черно-пурпуровые, белые, охристо-золотые, удивительные по своей чистоте и интенсивности, — образуют колористическую гармонию. С этим соединяются ювелирная тонкость в передаче деталей и умение живописца проникновенно воплотить ритмику мягко прописанных черт каждого лица.

Одновременно с живописными иконами в тот период по традиции в Византии создавали и мозаичные иконы.

В книжной миниатюре 14 в. также ясно проступают новые жизненные черты: появляются острохарактерные портретные изображения, живая динамика, внимание к передаче пространства.

Но искусство, несшее в себе новые живые силы, которые могли привести к разрушению средневековой условности, не получило в Византии дальнейшего развития. Волна реакции, распространившаяся к середине 14 в., в частности так называемый исихазм — религиозное течение, пропагандировавшее мистические аскетические идеи,— затопила реалистические порывы. В монументальной живописи, в иконописи и в миниатюре утвердился строгий плоскостной стиль письма. Ярчайший мастер византийской живописи того времени — Феофан Грек, следовавший смелому, новаторскому искусству начала 14 в., покинул Византию. Вторую родину он нашел на Руси, где творчество его органично слилось с русским искусством.

В 15 в. искусство Византии утратило монументальный размах. Образы, в которых отразились многочисленные частные жизненные наблюдения, приобрели измельченный характер. Наиболее значительное явление в живописи того времени представляют росписи церквей Мистры. Во фресках церкви Периблепты (начало 15 в.) проявился незаурядный декоративный дар их создателей, умение передать общее драматическое содержание изображаемых сцен. Но живописная манера стала сухой и дробной. Резкие однообразные линии придают этим фрескам черты схематичности. Живые тенденции наблюдаются в росписях церкви Пантанассы в Мистре (1428 —1445). Так, в отличающейся праздничностью колорита фреске «Воскрешение Лазаря» художник с большой естественностью передал движение людей, открывающих саркофаг.



*45. Воскрешение Лазаря. Фреска церкви Пантанасса в Мистре.
Фрагмент. 1428-1445 гг.*

Искусство Византии, достигавшее в то время успехов в решении частных проблем (например, в использовании жанровых мотивов в религиозных композициях), потеряло свой возвышенный пафос, широту и значительность общественно-государственного содержания. В состоянии кризиса застало художественную культуру Византии турецкое нашествие. Турки, уничтожившие византийское государство и захватившие в 1453 г. Константинополь, резко изменили дальнейшие пути искусства завоеванной страны.

Последним политическим центром Византии, захваченным турками к 1475 г., было крымское княжество Феодоро, где в конце 14— начале 15 в. были созданы росписи пещерного храма Донаторов (или св. Николая) около деревни Крепкой. В этих фресках, отличающихся четким и сильным рисунком, выразительным по Эмоциональному эффекту густых тонов, звучат отголоски темпераментного и свежего столичного искусства первой половины 14 в.

К концу 15 п. византийское искусство умерло как искусство значительного государства, имеющее резонанс в соседних странах. Но даже раньше, в последний период существования, византийское искусство оказалось позади передовых художественных культур своего времени, потеряв былое значение. Традициям византийского искусства эпигонски следовала так называемая итало-критская школа иконописи 16—17 вв., эклектически сочетавшая старые византийские образцы с мотивами, почерпнутыми из современного искусства Италии. Живое, действенное значение византийские традиции имели для искусства захваченной турками Греции. Здесь они стали знаменем борьбы за национальную греческую культуру.

* * *

В Византии было создано мощное и величественное искусство, чрезвычайно развитое и многостороннее; в нем

были найдены образцовые для средневекового художественного творчества монументальные решения, выработаны типы церковных зданий и система их украшения живописью. Византийскими художниками был создан основной тип средневековой станковой живописи — иконы и была разработана эстетическая концепция этого вида искусства. Славу византийского искусства подкрепляют замечательные книжные миниатюры и произведения прикладного искусства.

Именно в Византии были сформулированы основные принципы торжественного и идеального искусства, отвечавшего потребностям феодального общества. Вместе с тем созданные в византийском искусстве образы несли в себе отголоски искусства античности. Они были претворены византийскими мастерами в произведениях, красота духовного строя которых приобретала, в отличие от резкой экспрессии, свойственной средневековому искусству Запада, стройную гармоничность.

Эти достижения и особенности византийской художественной культуры оказали большое воздействие на искусство соседних народов, воспринявших некоторые идейные тенденции искусства, сформировавшегося в Византии, и богатейший опыт ее художественного мастерства.

Искусство Армении и Грузии

В.Шлеев

В художественной культуре средневековья важное место занимает искусство народов Закавказья. Опираясь в своем развитии на древние местные традиции, искусство Грузии, Армении и Азербайджана вместе с тем тесно связано с достижениями крупных очагов средневековой художественной культуры — Византии и Ирана. Однако было бы неверно представлять искусство народов Закавказья в виде провинциального варианта византийского или иранского искусства, что, к сожалению, до сих пор еще имеет место в работах некоторых буржуазных ученых.

Закавказье принадлежит к тем областям древнего мира, где рано начал формироваться феодальный общественный строй. В экономически наиболее развитых районах поворот к феодализму произошел в 4—5 вв., хотя полная его победа наступила несколько позднее. В глубоких социально-экономических и классовых сдвигах надо видеть основную причину того, что уже в 5—7 вв. сложились и переживали свой первый высокий расцвет архитектура и изобразительное искусство Закавказья, отмеченные у каждого из народов большим своеобразием.

С начала 4 в. в Армении, Грузии, а затем и Албании (северная часть Азербайджана) распространилось христианство. Несмотря на то, что, став государственной религией, оно уничтожило ряд памятников древней местной культуры, его роль в ликвидации остатков уже изжившего себя рабовладения, а кое-где еще и первобытно-общинных отношений, нельзя недооценивать.

Христианство способствовало сохранению и развитию культурных связей Закавказья с Сирией, Малой Азией и другими областями Восточноримской империи (позднее Византии) — важными культурными очагами, успешно перерабатывавшими наследие высокой античной цивилизации.

В средневековых Армении и Грузии появились наряду с феодальными замками новые типы городских гражданских построек — караван-сарай, крытые рынки и др., а также развивались разнообразные художественные ремесла.



Карта Армении и Грузии

Вместе с тем уже на самых первых этапах развития средневекового искусства в Армении и Грузии были созданы новые, характерные для средневековья типы церковных сооружений — базилики, отчасти сходные с сирийскими постройками, но отличавшиеся самобытными чертами как по плану и объемным решениям, так и по характеру орнаментально-декоративных мотивов. Еще ярче творческое своеобразие зодчих Армении и Грузии проявилось в центральнокупольных зданиях. В разработку этого ставшего основным для всего христианского Востока типа церковных зданий грузинские и армянские зодчие внесли большой творческий вклад. Уже в 6 — начале 7 в. в Закавказье возникли разнообразные, совершенные в конструктивном и художественном отношении варианты центральнокупольных зданий. Мцхетский Джвари, храм Рипсиме, Цроми, Звартноц и многие другие памятники заняли видное место в истории мировой архитектуры.

Высокий подъем переживало зодчество и все искусство Закавказья в 10— 13 вв., развивая и обогащая традиции предшествовавшего времени. Памятники средневековой монументальной архитектуры Грузии и Армении отличаются характерными приемами объемно-пластического решения. Центральнокупольные храмы Закавказья имеют четко

выраженную ступенчатую композицию объемов, сниженных в углах здания и постепенно повышающихся к центру. Каждый из четырех фасадов церковного здания завершается своего рода фронтоном. Ступенчатой композиции внешнего облика в интерьере соответствуют крестообразный план и небольшие помещения (вимы) в углах постройки. Увенчаны закавказские храмы цилиндрическими или многогранными барабанами, несущими конусообразные или пирамидальные покрытия куполов.

Большинство церквей Армении и Грузии построено из камня. Облицовка стен прекрасно отесанным камнем усиливает художественную выразительность Зданий и создает превосходный фон для декоративной скульптуры, обильно покрывающей фасады храмов 11—13 столетий.

Особенности искусства средневековых Армении и Грузии ярко проявились также в скульптуре, в архитектурном орнаменте, в живописи и в различных видах прикладного искусства. Показательно, в частности, что скульптура приобрела в закавказском искусстве гораздо больший удельный вес, чем, например, в искусстве Византии. Орнамент в Грузии и Армении при всем разнообразии его форм обладает специфичными системами плетения геометрических и стилизованных растительных мотивов, взятых обычно из местной флоры.

В живописи наряду с иконографическими различиями, связанными подчас с тем, что в церковном отношении Армения, например, сравнительно рано стала независимой от Византии, наблюдаются и свои художественно-стилистические особенности.

Вместе с тем в различные исторические периоды взаимосвязь художественных школ Грузии и Армении с искусством Византии и других соседних стран приобретала вполне конкретные формы: известно немало случаев, когда армянские и грузинские мастера работали в Византии или Иране, а византийские или иранские художники — в Закавказье.

Были также течения в армянском и грузинском искусстве, ориентировавшиеся на Византию, а иногда и на Иран. Художественные связи Армении и Грузии с Древней Русью документированы рядом фактов, относящихся к периоду позднего средневековья, но, по всей видимости, имели и более древние истоки.

Некоторые исследователи считают, что существовало непосредственное взаимодействие между средневековым искусством Закавказья и искусством западноевропейских стран. Но, конечно, определяли основной характер средневекового искусства Армении и Грузии произведения тех художников, которые создавали подлинно оригинальные творения.

При наличии в средневековом искусстве Армении и Грузии ряда общих черт в пределах одного художественного типа наблюдаются существенные различия, зависевшие отчасти от природных факторов (местоположение, материал и т. п.), но главным образом от своеобразия традиций искусства и особенностей историко-культурного развития каждого из народов Закавказья.

Искусство Армении

Начала средневекового армянского искусства относятся к 4 в. н. э. В то время в Армении зарождались феодальные отношения. Формирование новой идеологии и борьба за независимость, которую вел тогда армянский народ, заметно отразились в различных областях общественной жизни. Одним из важнейших событий раннесредневековой истории Армении было создание Месропом Маштоцем на рубеже 4-5 вв. армянской письменности. В 5-7 столетиях были заложены основы средневековой армянской культуры, достижения которой ярко характеризуются трудами историка Моисея Хоренского, философа Давида Непобедимого, математика и географа Анания Ширакского. В то же время переживали свой первый расцвет зодчество и изобразительное искусство.

О раннесредневековом городе можно судить по развалинам Двина - крупнейшего центра феодальной Армении, ставшего в 30-х гг. 4 в. столицей страны. К цитадели, окруженной двумя рядами стен, примыкали городские кварталы, состоявшие из глинобитных и каменных зданий. Наиболее древним монументальным сооружением Двина был расположенный неподалеку от цитадели кафедральный собор, перестроенный в начале 4 в. из ранее существовавшей на этом месте дохристианской трехнефной базилики. Вокруг собора группировались другие строения, составлявшие центральный квартал Двина. Во второй половине 5 в. здесь были сооружены палаты главы армянской церкви - католикоса, одно из самых ранних дворцовых зданий средневековой Армении.

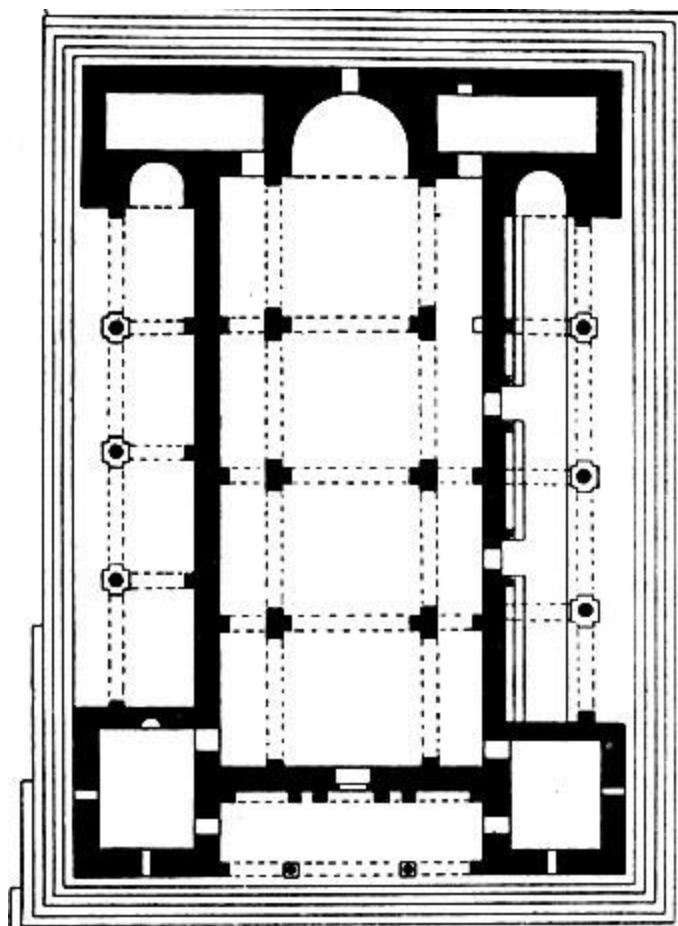
В большинстве христианские храмы Армении в 4-5 вв. были однефными (Диракларская) и трехнефными (Касахская) базиликами с цилиндрическим сводом или плоским перекрытием под двускатной кровлей. Внешние формы наиболее древних христианских базилик Армении довольно просты. Умело найденные пропорции, подчеркивавшие горизонтальную протяженность построек, а также выразительная гладь стен, сложенных из крупных квадров хорошо отесанного камня, придавали им величественный вид. Этому же способствовал ступенчатый стилобат, на котором обычно возвышались храмы.

Укрепление христианства в Армении и потребность в более значительных сооружениях, вмещавших большое число верующих, привели уже в 5 в. к ряду изменений в первоначальном типе базиликальных церквей. Так, внутри помещения Ереруйкской и близкой к ней Текорской (конец 5 - начало 6 в.) базилик были достаточно обширными, причем доминирующую роль играл заметно возвышавшийся над боковыми широкий средний неф, заключенный между тремя парами Т-образных столбов. По всей вероятности, в то время к ранее сооруженным базиликам стали пристраивать с восточной стороны приделы (крещальни), а на боковых сторонах сооружать крытые галереи. Некоторые вновь возведенные базилики, например Ереруйкская (5 в.), кроме

галлерей и приделов имели на западной стороне две башни, напоминая этим базилики Сирии и Малой Азии. Открытые затененные портики боковых галлерей контрастно выделялись на фоне массивной глади стен и башен. Монолитность кладки из крупных блоков камня была подчеркнута также довольно скупыми скульптурными декоративными деталями, обрамлявшими окна и двери Ереруйкской базилики.



49. Ереруйкская базилика. 5 в. Южная стена.

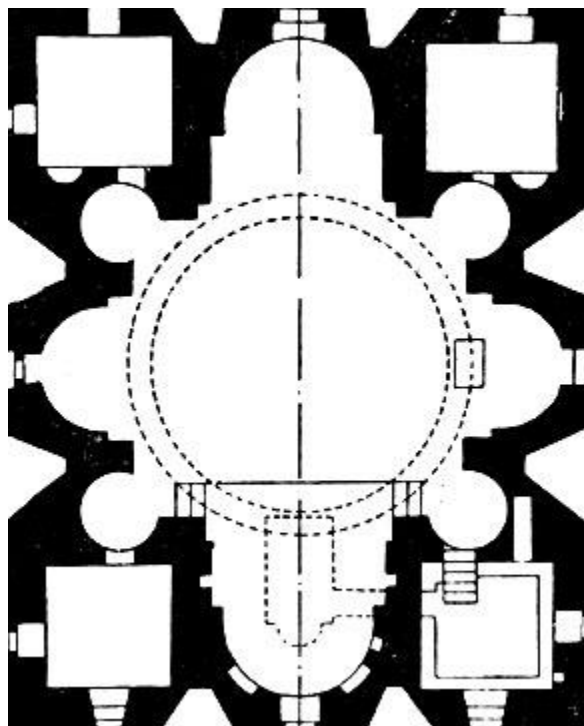


Ереруйкская базилика. 5 в. План.

В 6 - 7 вв. для зодчества Армении характерно стремление к целостности внутреннего пространства. Некоторые базилики перестраивались в купольные храмы (Текор): создан новый, своеобразный тип купольной базилики, примером которого может служить большой храм в селе Талин (7 в.). Зодчий, сохранив в плане базиликальную трехнефную композицию, четко выделил центральное пространство, увенчанное куполом. Снаружи принцип акцентировки центрального объема проявился в расположении посередине северной, восточной и южной сторон многогранных абсид, украшенных декоративными арками.

Другим, своеобразным, типом армянского храмового зодчества являются так называемые купольные залы (Птгнанк - 6 в., собор в Аруче - 7 в.). В отличие от базилик столбы, разделявшие помещение на нефы, заменяются

выступающими из стен пилонами; на них опираются подпружные арки, которые создают переход к барабану и куполу.



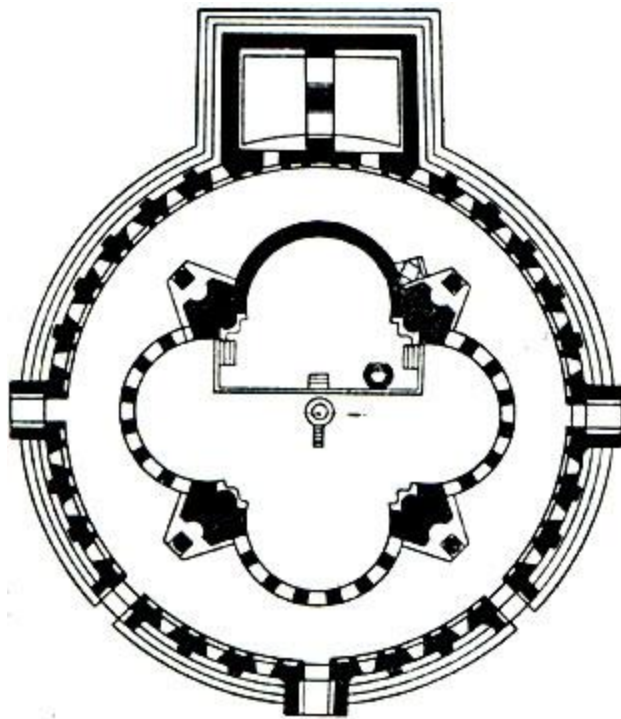
Храм Рипсима близ Эчмиадзина. 618 г. План.



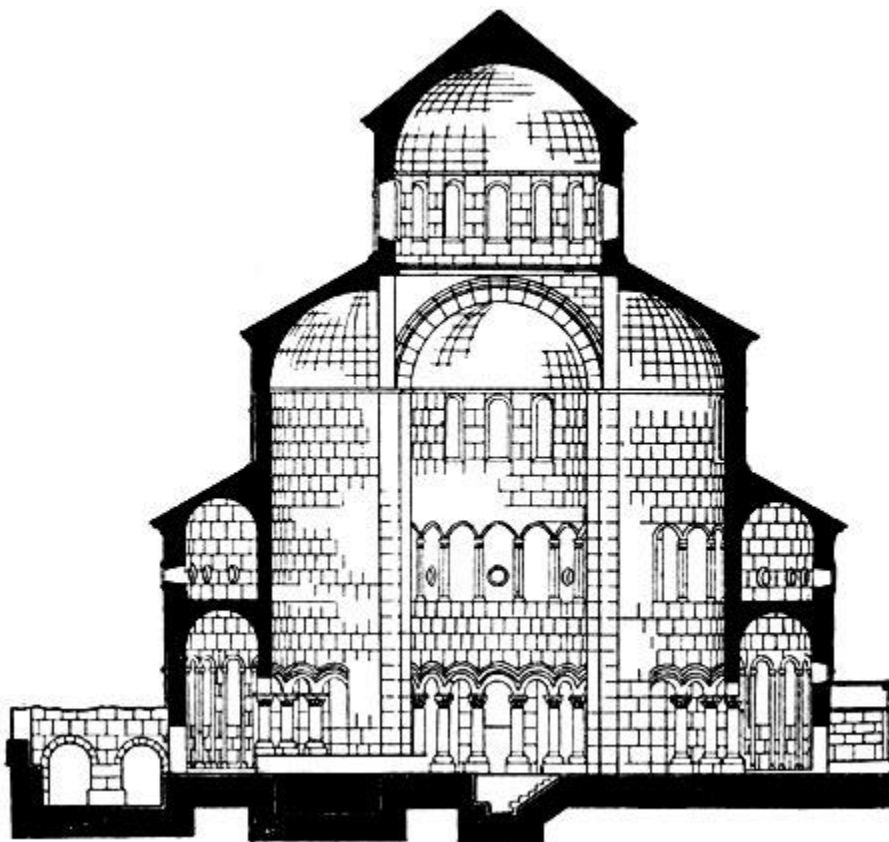
48. Храм Рипсима близ Эчмиадзина. 618 г. Вид с юго-востока.

Наиболее явно воплощены конструктивные и архитектурные особенности армянского центральнокупольного сооружения в замечательном памятнике архитектуры - храме

Рипсиме (618) близ Эчмиадзина. Эта постройка, имеющая своим предшественником церковь в селении Аван (конец 6 в.), входит в круг того довольно распространенного типа архитектурных памятников Закавказья, который представлен в Грузии мцхетским Джвари. В основе плана интерьера лежит крест, концы которого завершены полукруглыми абсидами. Углы заполнены квадратными приделами, которые соединяются с подкупольным пространством посредством круглых ниш. Вся композиция в плане заключена в прямоугольник: абсиды не выступают за линию стен. Внешние формы здания, массивные и монолитные, характеризуются точно найденными пропорциями, членением стены нишами (что выявляет снаружи крестообразную планировку интерьера) и выразительной фактурой превосходной каменной кладки. Вертикальный ритм архитектурных масс подчеркивают высокие щипцы, как бы прорезающие горизонтальные линии карнизов угловых приделов, а также удлиненные ниши и узкие окна, обрамленные каменными бровками со строгим орнаментальным рисунком. Силуэт храма предельно четок и поражает исключительной цельностью. Первоначально храм имел высокий восьмигранный барабан, что придавало ему еще большую устремленность ввысь.



Звартноц. Середина 7 в. План.



Звартноц. Разрез.

Наряду с центральнокупольными храмами, имеющими в основе плана прямоугольник или квадрат, в зодчестве Армении получают распространение в 7 в. и так называемые купольные ротонды. Самым ярким образцом этого типа был сооруженный в середине 7 в. при католикосе Нерсесе III (640-661) храм св. Григория, или Звартноц (храм Бдящих сил), развалины которого сохранились близ Эчмиадзина. По мысли его строителей, Звартноц являлся не только патриаршим собором, утверждавшим величие власти первосвященника армянской церкви, но одновременно и памятником св. Григорию - «просветителю Армении», его мавзолеем, хранилищем его мощей. Строители Звартноца, очевидно, учитывали опыт создания купольных ротонд в сирийском и византийском зодчестве, однако ближайшим прообразом Звартноца послужил храм в селении Ишхани (юго-западная Грузия), построенный несколько ранее по распоряжению того же Нерсеса. Храм в плане представлял равноконечный крест с закругленными абсидами (тетраконх), но этот крест был заключен не в квадрат или прямоугольник, а в кольцо массивных стен. Снаружи храм, состоявший из трех постепенно уменьшающихся в диаметре, поставленных один на другой цилиндров и конической кровли, казался тяжеловесным и массивным. Интерьер поражал величием и архитектурным богатством. Основное ядро постройки было образовано четырьмя абсидами, в местах соединения которых находились мощные пилоны. С трех сторон (за исключением алтарной) абсиды внизу прорезали колоннады, создававшие возможность кругового обхода. Со стороны обхода против каждого пилон располагались массивные колонны, увенчанные громадными капителями с барельефным изображением орла, распростершего крылья. Вертикальная устремленность полукруглых абсид направляла взгляд зрителя к огромным конхам, перекрывавшим абсиды и сводившим все основные членения интерьера в единое пространство, завершенное куполом на барабане.



50. Звартноц. Середина 7 в. Капитель с изображением орла.



51. Звартноц. Середина 7 в. Фрагмент декора.

Обнаруженные раскопками архитектурные фрагменты позволяют судить о богатом скульптурном орнаменте, который снаружи украшал декоративные арки ярусов и обрамления круглых окон. В треугольниках между арками первого яруса

были высечены поясные изображения мастеров - строителей храма - с инструментами в руках. Орнаменты Звартноца, свободно расположенные на гладком фоне, отличаются простотой и лаконичностью форм, конструктивно ясных в геометризованных мотивах и жизненно свежих при изображении характерного для Армении растительного мира. Виноградная лоза, с широкими листьями и, тяжелыми гроздьями, ритмично выющаяся по профилированному архивольту, полна внутренней силы и движения. Скульптурная форма подчеркивает тектонику архитектурной массы. В рельефах Звартноца скульптор претворил образы, рожденные могучей природой Армении. Архитектура и декоративное убранство Звартноца оказали влияние на здания, сооруженные в Закавказье не только во второй половине 7 в., но и в более позднее время.

Наиболее значительные армянские храмы (Двинский собор, Звартноц и др.) в интерьере имели мозаику, чаще всего в алтарной абсиде. Более широко была распространена фреска (фрагменты росписей сохранились в Ереруйке, Аштараке, Аруче и др.).

В Армении встречаются раннесредневековые надгробные памятники в виде покрытых рельефными изображениями четырехгранных каменных стел, стоявших обычно на постаментах.

Наиболее интересен памятник в Узунларе (Одзуне), представляющий собой три мощных, соединенных арками пилона, поставленных на массивный ступенчатый постамент. Между пилонами помещены две высокие четырехугольные стелы, поверхность которых сплошь покрыта орнаментальными узорами и сюжетными композициями, изображающими христианских святых и различные эпизоды из легенд о распространении христианства в Армении. По тектоничным, выразительным формам и по характеру орнаментальных мотивов памятник в Одзуне близок к памятнику в селении Агуди (Зангезур), относящемуся тоже, вероятно, к 5-7 вв.

Арабское завоевание (вторая половина 7 в.) прервало и заметно затормозило развитие армянской культуры. Полоса упадка хозяйственной и культурной жизни длилась почти два столетия.

* * *

Период распада арабского халифата и постепенного освобождения Армении от иноземного господства связан с новыми явлениями в социально-экономическом строе страны. Укреплялось и развивалось крупное феодальное землевладение. Все более важную роль начинали играть города - центры ремесленного производства. Армения вступала в период развитого феодализма. Уже во второй половине 9 в. в процессе борьбы против арабского ига большое значение в общественно-политической и идейной жизни Армении приобрели тенденции к объединению страны в целостное государство. Ярко отражены освободительные, свободолюбивые устремления в армянском эпосе «Давид Сасунский», сложившемся в 7-10 вв.

Своеобразие развития отдельных районов Армении, сохранявших в условиях феодальной раздробленности свои культурные традиции и особенности, вызвало к жизни местные школы архитектуры и изобразительного искусства. Характерными представителями местной школы являются мастера, работавшие на юге Армении, в пределах Васпураканского царства. Здесь, на острове Ахтамар, у южного побережья озера Ван, в первой половине 10 в. была сооружена летняя царская резиденция. По описанию историка Фомы Арцруни, на площадке, окруженной крепостными стенами, был выстроен великолепный многоэтажный дворец с колоннадами, галлереями и парадными залами, которые, как полагают, имели купольные перекрытия, подобно залам сасанидских дворцов Ирана. Стены и купола дворца были расписаны изображениями битв, охот и пиров. На стенах, по-видимому, помещались также разные рельефы и охотничьи трофеи.



52 а. Храм на острове Ахтамар. 915-921 гг. Вид с юго-запада.



53. Храм на острове Ахтамар. 915-921 гг. Фрагмент декора.

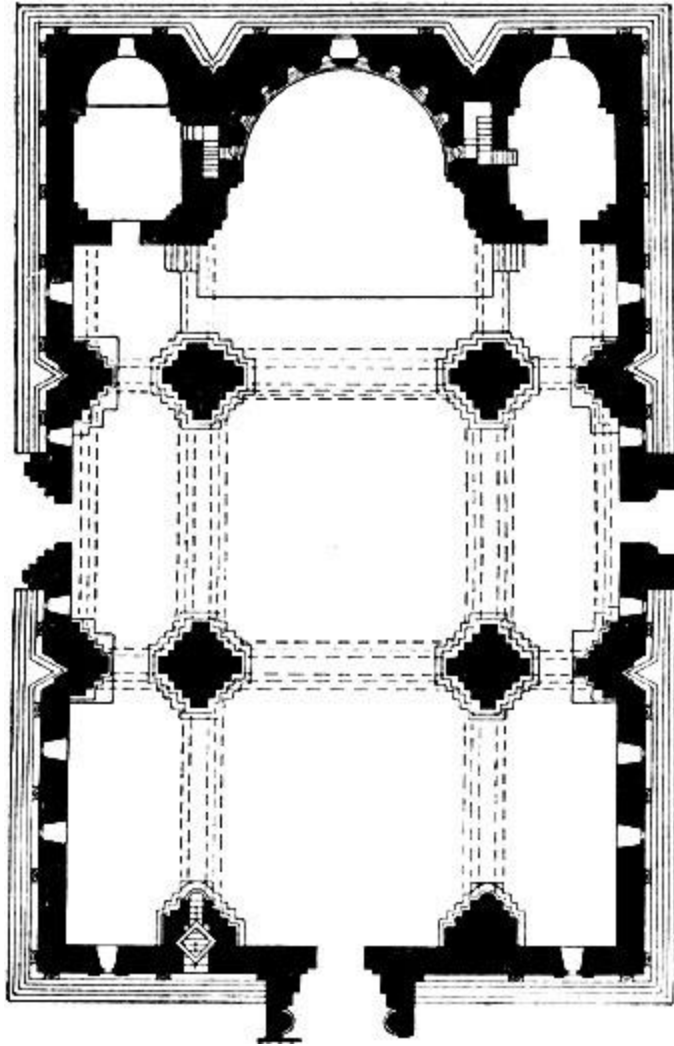
Ахтамарский дворец, не дошедший до нашего времени, был окружен другими сооружениями, из которых сохранился замечательный храм, построенный архитектором Мануэлом между 915 и 921 гг.. Он представляет собой несколько видоизмененное в плане здание традиционного центральнокупольного типа. Внутри храм был расписан

фресками, но особенно знаменит он оригинальными и весьма разнообразными по сюжетам рельефами, расположенными на наружных стенах и . на барабане купола. Связь между архитектурой и скульптурно-декоративным убранством в Ахтамарском храме основана на ином, чем в армянских постройках 6-7 вв., художественном принципе. Хотя часть рельефов по традиции и располагается по карнизам, на бровках ниш и окон, главная их масса помещена непосредственно на плоскости стены. В связи с этим эффект монолитной глади стен, который играл важную роль в образном строе архитектурных памятников предшествовавшей эпохи, утратил здесь свою силу. Силуэт храма и его масса сохранили свою выразительность, но наряду с этим весьма существенное, подчас самостоятельное значение получили рельефы, внесшие живописное начало в архитектурный образ. В самой трактовке этих рельефов с четкими графическими контурами стали заметны стремление к орнаментальности и отход от прежней пластической ясности. В нижнем ряду рельефов представлены различные библейские сюжеты, а также изображения пророков и апостолов. На западном фасаде помещена фигура ктитора -васпураканского царя Гагика. Арцруни с моделью храма в руках. Поверху весь храм опоясывает широкая полоса так называемого «виноградного фриза», изображающего уборку урожая в винограднике и фруктовом саду, а также фигуры людей, различных животных и птиц. В рельефах Ахтамарского храма видна непосредственная связь с традициями так называемого сасанидского искусства, главным образом в ряде иконографических мотивов. Рельефы Ахтамара неоднородны: фигуры нижнего ряда плоскостны, статичны, скованы условными схемами и религиозными канонами; больше свободы и живой непосредственности в «виноградном фризе». Стилиевые особенности, свойственные ахтамарским рельефам, позднее сказались в миниатюрах «ванской» школы.

Различные местные художественные традиции проявились в сооружениях Татевского монастыря в Зангезуре, в комплексе Севанского монастыря, в замечательных произведениях анийской архитектурной школы. Последняя сыграла особенно

крупную роль в развитии армянского средневекового зодчества.

Во второй половине 10 в. город Ани, ставший столицей Багратидов, превратился из небольшой крепости в важнейший политический и культурный центр Армении. Багратиды старались преодолеть сепаратизм армянской знати, которую поддерживал арабский халифат, и, используя освободительные народные движения, объединили под своей властью значительную часть Армении. Судя по письменным источникам, к концу 10 в. в Ани имелось до 10 тысяч жилых домов и около 100 тысяч жителей. Во второй половине 10 в. были возведены две линии крепостных стен, позднее неоднократно ремонтируемых и обновляемых, которые защищали не только цитадель, где был дворец правителей, но и обширную территорию городского поселения. Мощные анийские стены отличаются тщательностью кладки ровных, прямоугольных гладко отесанных и плотно пригнанных камней. В цитадели раскопками, которые велись под руководством Н. Я. Марра еще в дореволюционное время, обнаружены остатки дворца Багратидов, состоящего из двух комплексов помещений - северного и южного, разделенных длинным коридором. В северной части находились обширные и богато украшенные парадные залы.



Кафедральный собор в Ани. 989-1001 гг. План.

Сохранившиеся в Ани церковные здания позволяют заключить, что армянское зодчество 10-11 вв. было теснейшим образом связано с традициями 6-7 столетий. Так, например, в своеобразных круглых и многогранных анийских храмах (церковь Абугамренц, храм Спасителя) получили продолжение и развитие формы многоабсидных храмов Армении 7 в. Характерно также, что ряд памятников 10-11 вв. более или менее точно копируют сооружения предшествующего периода. Почти полной копией Звартноца был грандиозный круглый храм св. Григория в Ани, построенный зодчим Трдатом около 1010 г. Творчество Трдата, крупнейшего представителя анийской архитектурной школы 10-11 вв., - одна из ярких страниц истории армянского

средневекового зодчества. Биографические сведения об этом выдающемся мастере очень скудны. Предполагают, что он родился в 40-х гг. 10 в. и получил первоначальные творческие навыки в среде армянских зодчих. В письменных источниках упоминается его первая постройка - собор в Армине, где во второй половине 10 в. находилась резиденция католикоса. Известно также, что в начале 90-х гг. Трдат восстановил рухнувший после землетрясения купол Софийского собора в Константинополе. К крупнейшим сооружениям зодчего относится и анийский кафедральный собор (989-1001). Этот собор, построенный на площади в юго-восточной части Ани, - одно из основных сооружений, определивших облик города.

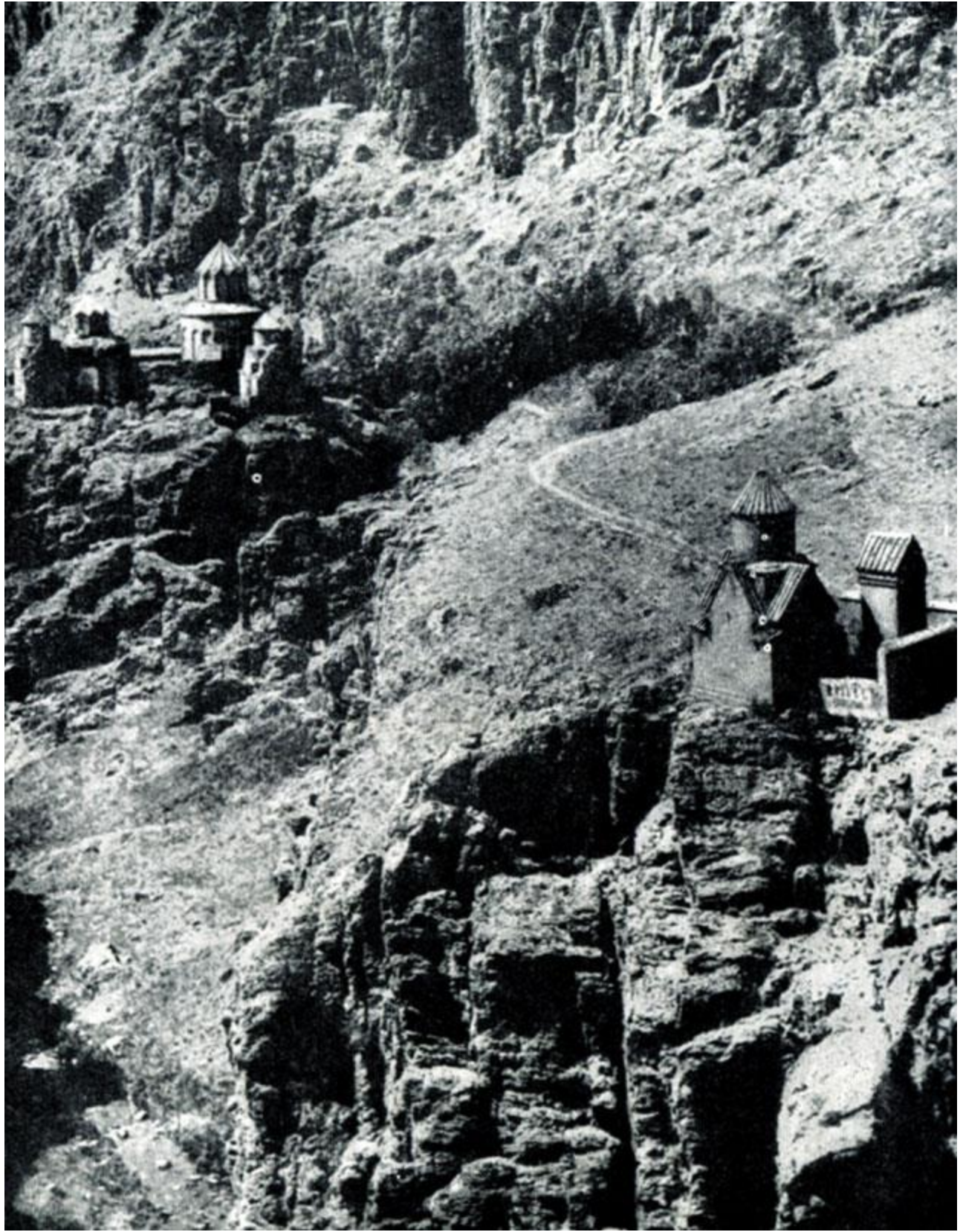


54. Кафедральный собор в Ани. 989-1001 гг. Вид с юго-востока.

Используя традиционный тип трехнефной купольной базилики, зодчий в своем произведении выразил также черты нового художественного стиля. Величавость и парадность общего впечатления, соответствовавшие вкусам багратидской знати, сказались и в изменении общих пропорций здания, и в обогащении внешнего декоративного оформления, и в невиданном ранее напряженно-динамическом решении пространства интерьера. В архитектуре собора объединены принципы купольной базилики и купольных залов, широко распространенных в Армении 9 -11 вв. Человек, попавший внутрь собора, остро чувствует единство форм этого грандиозного сооружения. Величественная перспектива широкого центрального нефа, заключенного между мощными пилонами сложного профиля, завершается в глубине простой и ясной по форме полукруглой алтарной абсидой. Выразителен вертикальный ритм массивных пилонов, которые благодаря уступчатым членениям и тонким полуколонкам кажутся стройными и легкими. Этот взлет пилонов центрального нефа гармонично завершен легкими и изящными стрельчатыми арками. Эмоциональная выразительность интерьера усиливалась контрастом яркого света в центральном подкупольном пространстве и полутьмы в боковых частях помещения. Снаружи анийский собор, несмотря на позднейшие переделки, на разрушенный барабан и утрату купола, также производит впечатление целостности: массы здания достаточно четко выявляют внутреннее построение. В обработке фасадов заметно нарастание декоративных тенденций. Гладь стен оживлена декоративной аркатурой из тонких полуколонок и глубокими треугольными нишами. Геометрический орнамент покрывает полукруглые конхи ниш, обрамления прямоугольных и круглых окон, поля архивольтов, капители и базы аркатуры. Показательно, что композиционным центром фасадов становились богато украшенные порталы входов. Особенно пышно в анийском соборе был оформлен южный, вероятно царский, вход с горельефными фигурами орлов над ним.

Архитектурные памятники 9-11 вв. показывают высокое умение древних Зодчих «вписывать» свои произведения в

суровый горный пейзаж Армении. Эта поэтически осмысленная связь природы и архитектуры особенно проявилась в ансамблях армянских церквей, воздвигнутых в живописных горных местностях. Среди таких ансамблей в первую очередь надо назвать расположенный недалеко от Ани Хцконк, состоящий из храмов 10-11 вв., и группу церквей на озере Севан, основанных еще в 9 столетии.

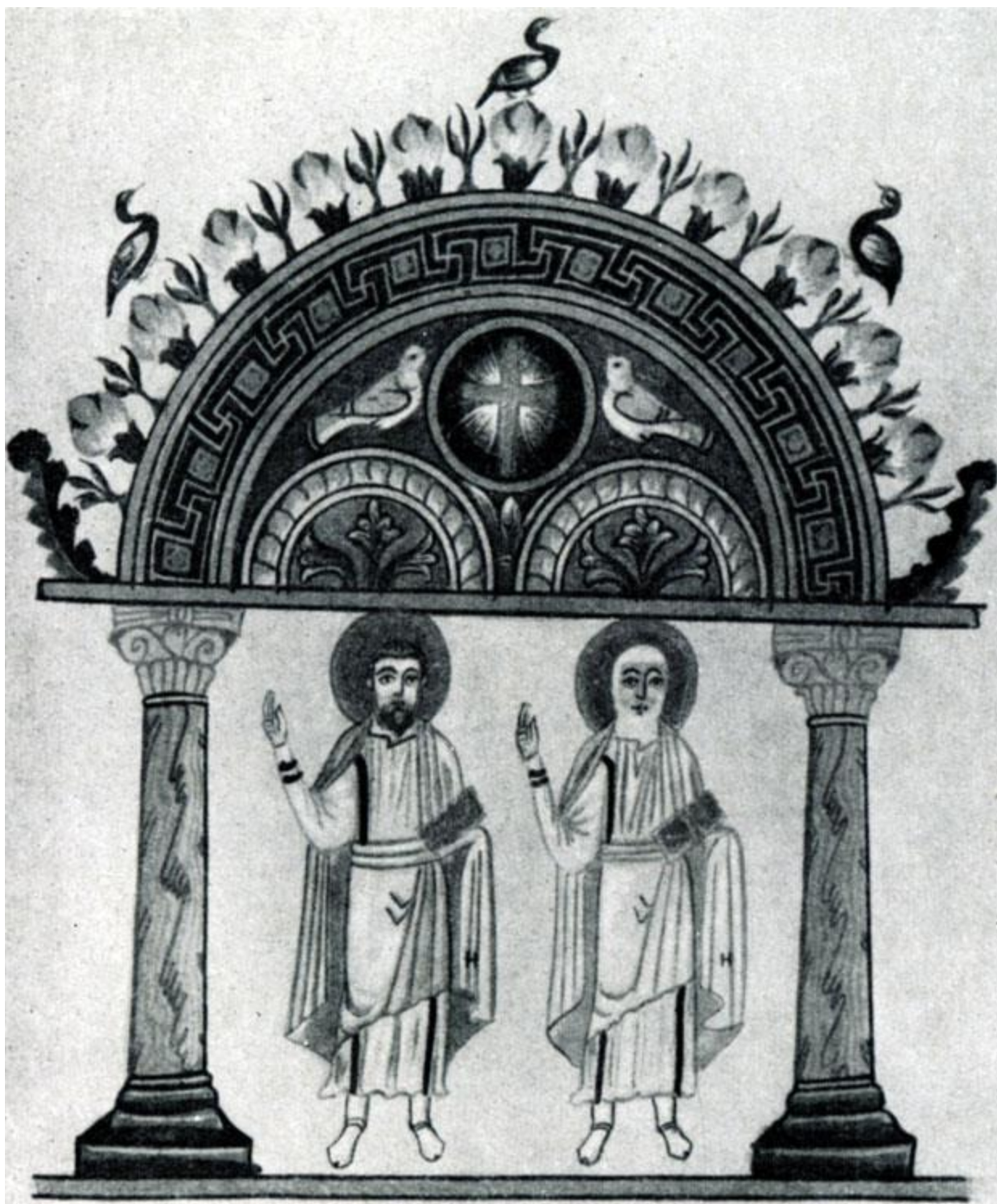


52 б. Хцконк. Храмы 10-11 вв. Общий вид.

Из памятников круглой скульптуры известны изображения ктиторов. Так, в 10 в. на фасаде собора Ахпатского монастыря была поставлена парная скульптурная группа, изображающая царей Смбата и Кюрике; на одном из фасадов круглого анийского храма св. Григория стояла двухметровая статуя Гагика Багратуни, в которой художник старался придать образу царя величавую торжественность.

В средневековом искусстве Армении существовал весьма своеобразный тип памятников, пришедших в 8-9 вв. на смену стелам с рельефными изображениями. Это так называемые хачкары («крест-камни»), плоские вертикальные стелы, иногда на постаменте. Хачкары с лицевой стороны покрыты орнаментальным резным узором, с большим крестом в центре. Широко применявшиеся в качестве надгробий, хачкары в ряде случаев воздвигались также в память определенных событий, посвящались отдельным лицам.

Так как господствовавшее направление армянской церкви относилось весьма сдержанно к росписям храмов, живопись средневековой Армении развивалась преимущественно в форме книжной миниатюры. Самым ранним среди известных ныне образцов художественно оформленных армянских рукописей является датированное 887 годом Лазаревское евангелие (Ереван), не имеющее миниатюр и частично сохранившее лишь несколько хоранов - украшений в виде арок, опирающихся на колонны. Непосредственно за Лазаревским евангелием следует группа памятников армянской книжной миниатюры 10 в., среди них такие художественные шедевры, как евангелие царицы Млке (902; Венеция) и знаменитое Эчмиадзинское евангелие (989), составляющее украшение Государственного хранилища рукописей Армянской ССР (Матенадаран, Ереван).



58 а. Апостолы. Миниатюра Эчмиадзинского евангелия. 980 г. Ереван, Государственное хранилище рукописи Армянской ССР (Матенадаран).

Большую художественную ценность представляет группа миниатюр в начале Эчмиадзинского евангелия. Здесь имеются типичные для армянских евангелий хораны, изображения Христа, Богоматери и евангелистов, а также библейская сцена - «Жертвоприношение Авраама». Построение хоранов архитектурно. В их общих пропорциях, а также в деталях колонн и арок заметны мотивы позднеантичного зодчества. Характерным образцом этих миниатюр является шестой лист рукописи, где на светлом фоне листа, между колоннами хорана с полукруглым тимпаном, изображен сидящий на троне юный Христос, одетый в пурпурную мантию, а по сторонам - апостолы в белых хитонах и светло-желтых плащах. Крупный масштаб фигур по сравнению с архитектурными элементами, типы лиц с широко открытыми глазами, детали одежды, а также светлая, яркая гамма красных, оранжевых, желтых тонов связывают эти изображения с позднеантичными традициями. Соблюдая верные пропорции в изображении фигур, миниатюрист изображает их, однако, строго фронтально, в канонически условных позах, продиктованных христианской иконографией. Свобода и ясность композиции, ритмично размещенные декоративные мотивы, взятые по преимуществу из народного орнамента, и, главное, удивительная гармония чистых звучных красок сообщают миниатюрам Эчмиадзинского евангелия необыкновенное художественное обаяние.

Достигнув высокого художественного уровня уже в 10 в., армянская миниатюра успешно продолжала развиваться.

Во второй половине 11 столетия в отдельных произведениях миниатюры усиливается значение орнамента. В этом смысле показательно так называемое Могнинское евангелие, где перед началом текста помещены богато украшенные узорчатые заставки, декоративно выделены заглавные буквы, гораздо роскошнее, чем в рукописях предшествовавшего времени, украшены традиционные хораны. Колорит могнинских хоранов выдержан в мягкой цветовой гамме с преобладанием голубого, сиреневого, желтого, обильно применено золото.

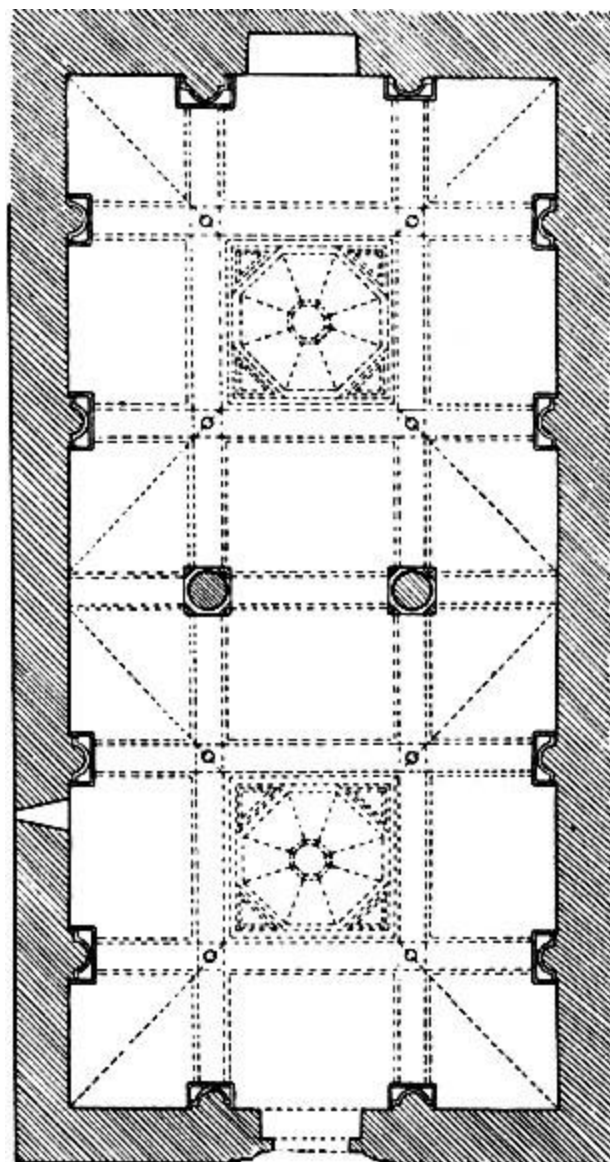
В середине 11 в. Армения и соседние с ней страны подверглись нашествию сельджуков, нанесших тяжелый удар ее экономической, политической и культурной жизни. Однако через несколько десятилетий Армения, хотя и потерпевшая политическую независимость, постепенно стала восстанавливать экономические и культурные силы. Этому способствовали тесные связи с соседней Грузией, укреплявшей в 12-13 вв. свое могущество. Совместными усилиями армянского и грузинского народов значительная часть Армении была освобождена от власти сельджуков, а вошедшие в состав мощного грузинского государства армянские области получили благоприятные возможности для экономического и культурного прогресса.

В 12 и 13 вв. города феодальной Армении с их торгово-ремесленным населением приобрели вследствие расширившихся международных связей заметный экономический и социальный вес. Получившая в тот период развитие светская культура заняла теперь весьма видное место, причем в новой светской идеологии подчас выражался и социальный протест трудящихся масс против усиления феодальной эксплуатации. Успешно развивались естественные науки, медицина, философия, процветала историческая литература, рос интерес к античной культуре. Светское мировоззрение постепенно проникало в школьное обучение, в литературу и искусство. Расцвели театр и музыка. Гуманистические тенденции зазвучали в проникнутой оптимизмом лирике, а в творчестве одного из крупнейших поэтов средневековой Армении - Фрика - даже появились демократические ноты социального протеста.

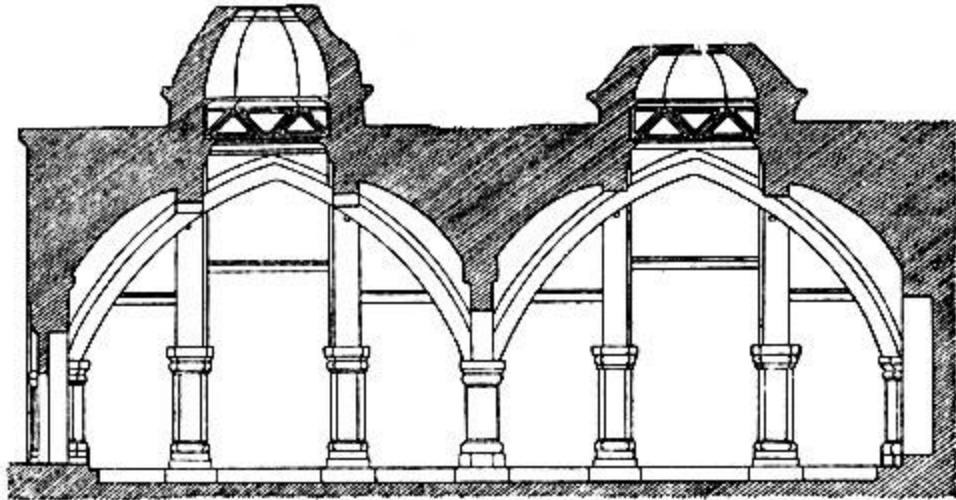
Новые творческие задачи, вызванные широким развитием светского строительства, встали перед зодчими. В городах кроме дворцов, храмов и мечетей стали возводить много общественных сооружений чисто светского назначения. Характерен также рост монастырей, которые были не только религиозными, но и важными культурными центрами. В число монастырей, архитектурный облик которых окончательно сложился в 12 и 13 вв., входят широко известные Санаин,

Ахпат, Кечарис, Гошаванк (Нор-Гетик), Агарцин и многие другие. Монастырские ансамбли украшались постройками нового типа (колокольни, притворы, трапезные, книгохранилища, водоемы и т. п.), в которых заметно влияние гражданского зодчества. Комплекс монастырских строений нередко был окружен крепостной стеной с башнями.

Армянские средневековые зодчие создали очень интересную новую конструктивную систему перекрытия бесстолпного зала сводом на взаимоперекрещивающихся нервюрах. Эта система широко применялась в архитектуре монастырских трапезных и притворов.



Монастырь Ахпат. Трапезная. 13 в. План.



Монастырь Ахпат. Трапезная. Продольный разрез.



56. Агарцин. Внутренний вид трапезной. До 1248 г.

Выдающимися памятниками такого рода являются трапезные монастырей Ахпата , Агарцина (построена зодчим Минасом до 1248 г.), Сагмосаванка и многие другие. Архитектура армянских притворов и трапезных своими корнями восходит к древнему типу народного жилища с деревянным ступенчатым сводом и центральным световым отверстием. Древние формы народных жилищ послужили прототипом и для некоторых дворцовых сооружений средневековой Армении.



57. Гегард. Главная церковь. 13 в. Вид с юго-запада.

Заметным своеобразием выделяется среди монастырских ансамблей Айриванк (Пещерный монастырь), или Гегард, очень красиво расположенный в ущелье Гегамских гор. Существующий в настоящее время комплекс построек относится в основном к 13 в. Наружные здания - собор и примыкающий к его западной стене притвор - характеризуются чертами, общими для большинства монастырских ансамблей того времени; оригинальны искусно высеченные в скале церковь Богородицы и три притвора, которые в ряде деталей воспроизводили формы, характерные для наземной архитектуры. В пещерных помещениях были высечены колонны и украшенные сталактитами купола со световым отверстием в центре. На стене притвора-усыпальницы изваян герб княжеского рода Прошянов, владевших Гегардом с ,80-х гг. 13 в.



55. Гегард. Рельеф с изображением герба княжеского рода
Просянов. 13 в.

Характеризуя армянскую архитектуру 12 и 13 вв., необходимо отметить, что при решении новых, выдвинутых жизнью творческих задач зодчие стали гораздо больше, чем в предшествовавшее время, обращать внимание на декоративное убранство зданий. В 12 и последующих веках в городах Армении уже не строили таких грандиозных зданий, как анийский собор; размеры храмов заметно уменьшались, и средства на их сооружения уже давали не только знатные феодалы, но и богатые горожане.

Анийская церковь св. Григория (1215), построенная на средства крупного торговца и ростовщика Тиграна Оненца, и близкая к ней фамильная анийская церковь Бахтагеки являются характерными примерами городских церквей Армении рассматриваемого времени. Сохраняя в основном традиционно принятую схему крестовокупольных зальных сооружений, зодчие, учитывая местонахождение этих храмов среди жилых домов, старались добиться большей выразительности посредством изменения общих пропорций и обогащения резной орнаментации. Треугольные щипцы на фасадах особенно круто вздымаются вверх, вытягивается барабан; шатер, венчающий купол, делается острее. Этой устремленности по вертикали соответствует размещение тонких двойных декоративных полуколонок, разбивающих стены и барабан на сильно вытянутые вверх поля, окаймленные сверху арочками. Богатейший резной растительный и геометрический орнамент, среди которого помещены фигуры фантастических и реальных зверей, покрывает наличники окон, поверхность декоративных арок, верхие части треугольных ниш, прорезавших стены. Ктиторами обоих храмов были армянами, но в религиозном отношении примыкали к грузинской церкви. Это обстоятельство наложило отпечаток на ряд элементов архитектурной орнаментики зданий и способствовало украшению их интерьеров росписями, стилистически близкими к грузинским фрескам.

Исключительно пышно украшались фасады и порталы дворцов анийской знати (так называемый «Дворец парона» и «Дворец Саргиса») и порталы типичных для средневекового

восточного города общественных сооружений - караван-сараев (ханабаров). Важную роль в украшении зданий стала играть своеобразная полихромия - облицовка из камней разных цветов, повышавшая декоративное звучание и одновременно способствовавшая вытеснению архитектурных принципов решения фасада принципами живописными и орнаментальными.

Тесные связи, установившиеся в рассматриваемый период между народами Закавказья, а также с народами соседних стран, не могли, конечно, не отразиться и в области искусства. Показательно, например, что сильное воздействие декоративных приемов грузинского зодчества заметно в оформлении фасадов собора в Аруче (1201), в фасадах ряда храмов монастырей Ованнаванка и Гошаванка. С искусством соседнего Азербайджана и Ирана связана распространившаяся в 12-13 вв. в Армении композиция портала со стрельчатой аркой, заключенной в прямоугольную раму, а также мотив сталактитовой декорировки.



59 а. Хачкар из Бджни. Конец 13-14 вв.



59 б. Гошаванк. Портал малой церкви. 1237 г.

Интересными памятниками декоративной скульптуры являются резные деревянные двери из города Муша (12 в.), а также хачкары 12-14 столетий. Кроме отдельно стоящих хачкаров встречаются целые группы, поставленные на общий постамент; нередко хачкары получали специальное архитектурное обрамление или, подобно рельефам, укреплялись в кладке стен зданий. Лучшие образцы, сохранившиеся в Бджни и Гошаванке (исполнен в 1291 г. мастером Павгосом), поражают высоким мастерством обработки камня. Многопланный резной узор, напоминающий тончайшее кружевное плетенье, сплошь покрывает всю поверхность памятников.

В рукописях 12 - 14 вв., происходивших с территории Восточной Армении, стали появляться орнаментально украшенные заглавные страницы; хораны почти полностью утратили архитектурность, превращаясь в верхней части в декоративную прямоугольную заставку. Маргинальные знаки, отмечавшие на полях рукописи начало рассказа или события и представлявшие собой ранее простые кружки, в 13 в. приобрели самостоятельное художественное значение, и их украшали изображениями птиц, зверей, а иногда и архитектурными мотивами. Отдельные образцы миниатюр носят характер уменьшенных фресок (художник Маркарэ - Ахпатское евангелие, 1211; художник Григор - евангелие Таркманчац, 1232). В 13 -14 вв. четко выделяются возникшие ранее отдельные школы армянской миниатюры, связанные с определенными территориями и монастырями, в которых переписывали и украшали рукописи.

Наибольшей славой пользовалась так называемая киликийская школа, развивавшаяся в 12-14 вв. на территории армянских владений в Киликии (области, расположенной в северо-восточной части побережья Средиземного моря). Немалое значение для развития киликийской миниатюры имели связи с Византией, с ее богатой культурой и искусством.

Уже во второй половине 12 в. в книге проповедей Григория Нарекского («Нарек», 1172) выявляются характерные для этой школы черты - исключительная тонкость и виртуозность рисунка, обилие орнаментальных мотивов в заставках, маргиналах и заглавных буквах, изысканность красочной гаммы, широкое использование золота, стремление к декоративному богатству всего оформления книги.

Крупнейшим представителем киликийской школы миниатюристов был художник Торос Рослин, работавший в резиденции киликийских католикосов - городе Ромклае в 60-90-х гг. 13 в. Биографических сведений о нем почти нет. Из пятнадцати приписываемых мастеру рукописей семь содержат прямые указания на его авторство, а другие атрибуированы на основании стилистических признаков и некоторых косвенных данных. С творчеством Тороса Рослина связывают такие шедевры киликийской миниатюры, как евангелие Рослина (1287) и Праздничная минея (Чашоц) Гетума II (1288). Последняя представляет собой один из наиболее замечательных образцов средневековой книжной живописи. Большое количество лицевых миниатюр, а также самых разнообразных орнаментальных украшений дают возможность представить блестящее декоративное мастерство, подлинную виртуозность и многогранность творчества художника.

На первом, заглавном листе в орнаментальную композицию чрезвычайно искусно вкомпонованы портретные изображения киликийских царей Левона III и Гетума II и их приближенных. На полях рукописи помещено множество рисунков, часто иллюстрирующих то или иное место текста, а иногда и просто декоративных украшений. Эти рисунки, иногда поразительные в своей жизненной непосредственности (например, «Лжеволхв, едущий на осле», «Верблюды»), убедительно свидетельствуют о громадной наблюдательности художника. Вместе с тем в орнаментальных мотивах ярко выражен сложный и многообразный мир фантастических образов и представлений средневековья. Здесь и невиданные растения, созданные из комбинаций реально существующих форм, и

сказочные животные, и причудливое соединение элементов животного и растительного мира.



և նառերի լէաց նորա : և եր
 տեսի նորա ի բրեզ փայլակն :
 և հանդերձ նորա սպիտա և
 իբրեզ ձին : Երահե անա ի
 նորա խոսվեցան պահապա
 նքն . և եղեսի բրեզ մեռալ
 պատմամեռա հրեշտակն
 և ասեցի անայն : միերկըն
 չեք դաք : գիտեմ զյս զգ
 խաչելէա ի նորա : չե աստ
 քան զի յարեա որպեմասացն :
 Եկացք տեսք զտեղ ի նորա կայր
 և փառապատիւ երթաք քառացեք
 աշակերտաց նորա թկարեա :
 և ահա պատմանայ քան զձեզ ի

փառելէա : անդամեմանիցե ք
 զնա : ահա պատմայ ձեզ :
 Եկեալ փառապատիւ ի կերեզ
 մանե անտի ահի և ի նոր
 թեմա քառապատիւ ընթանայ ին
 պատմե աշակերտացն :
 Եւ ահա պատմա հեաց նոցայն
 և ասե . ողջեք : և նորա մաստ
 ցեալ կալան զտոմնորա . և երկիր
 արագին նմա :
 3 այն ժամասե ցնտայն :
 միերկըն : երթաք քառացեք
 եղբարցն ի մոց . զի երթեցն ի
 գալիլէա . և անդամեմանիցե :
 Եւ և նորա պատմայն . ահա

Торос Рослин. Лист с изображением ангела и жен-мироносиц из Праздничной минеи (Чашоц) Гетума II. 1288 г. Ереван, Государственное хранилище рукописей Армянской ССР (Матенадаран).

Живые, реалистические тенденции творчества Тороса Рослина с особенной силой проявляются в лицевых миниатюрах, украшающих «Чашоц». Не выходя за пределы иконографических канонов средневековой живописи, художник создал образы, отмеченные не только большой экспрессией, но и невиданной раньше выразительностью в передаче эмоций людей. При общей декоративности решения, применяя условный золотой фон, он умел органично включить в композицию и детали архитектуры, и разнообразные фигуры людей, и даже элементы пейзажа. Вместе с тем каждому персонажу художник придал естественную позу, живое, сюжетно обоснованное движение, верные общие пропорции. В качестве примера можно привести миниатюру «Беседа Христа с учениками». Сцена не занимает весь лист целиком, а вкомпонована непосредственно в текст рукописи, причем орнаментальное обрамление миниатюры умело связано с декором заглавных букв. Позы изображенных лишены канонической застылости, они живы и разнообразны. Очень выразителен жест Христа, указывающего на Иуду. Большое внимание обращает художник на лица; элементы индивидуально-конкретной характеристики сочетаются здесь со стремлением показать душевное состояние, те переживания, которыми охвачены в данный момент эти люди.

Творчеству Рослина присущи также динамичность линии, умение моделировать объем, воспроизводить светотеневые эффекты, придавать яркую праздничность цветовому решению. Опираясь на лучшие достижения армянской миниатюры, вероятно, знакомый с современным ему искусством соседних народов, Торос Рослин открыл новую блестящую страницу в истории армянской миниатюры и декоративного оформления рукописей.

Наряду с Торосом Рослином и художниками его круга, создавшими своего рода живописное направление в киликийской миниатюре, определенное место занимало и графическое направление, развивавшееся на протяжении 13 и первой половины 14 в. Частично с этим направлением было связано творчество Саркиса Пицака - известного киликийского художника, в работах которого заметны уже некоторая жесткость и однообразие, свидетельствующие об упадке киликийской школы. Отдельные школы начинали определяться в 14 в. и на территории Восточной Армении. Следует упомянуть о так называемой ванской (хизанской) школе в 14-16 вв. на юге Армении, сохранявшей древние изобразительные традиции.

* * *

Из всех стран Закавказья, испытавших после нашествия монголов и завоевательных походов Тимура сильный упадок, быть может, в самом тяжелом положении оказалась Армения.

Лишившаяся своей государственности, подвергавшаяся на протяжении четырех столетий (с 15 по 18 в.) почти непрерывным вражеским нашествиями, она была истощена до предела. Массы населения в поисках безопасности покидали опустошенную страну и переселялись в другие государства, образуя там отдельные колонии в крупных центрах, а иногда основывая и новые города. Жители этих колоний - очагов армянской культуры - в Крыму, в Молдавии, на Западной Украине, в Италии и даже в далекой Индии в какой-то мере сохраняли традиции родного искусства.

На территории собственно Армении, которая оказалась поделенной между Ираном и Турцией и неоднократно служила ареной военных столкновений между этими государствами, известное оживление архитектуры и изобразительного искусства стало заметно только в 16-17 вв. На важных магистралях транзитной торговли со странами Западной Европы и Россией вновь начали воздвигать караван-сарай, через реки стали перекидывать каменные мосты, в городах строить крытые рынки.

В изобразительном искусстве этого времени развивается светское начало. Характерно появление начиная с 15 в. художников (нагашей), бывших одновременно и поэтами.

Изобретение книгопечатания и появление первых армянских печатных книг в 16 в. подорвало основы развития книжной миниатюры. В 17 в. армянские типографии возникали не только в ряде городов Европы, но и в Новой Джульфе (Иран). Распространялись книги, украшенные гравюрами. Продолжавшая существовать вплоть до конца 18 в. миниатюра заметно снизилась и по художественному уровню и по технике выполнения.

На протяжении 17 в. укреплялись армяно-русские политические и культурные связи. В этом столетии в Оружейной палате Московского Кремля работал живописец-армянин Аствацатур Салтанян (Богдан Салтанов). В ряде городов России образовались армянские колонии.

Искусство эпохи средневековья в целом, несмотря на заметные черты упадка последние столетия, имело исключительно важное значение в истории культуры армянского народа.

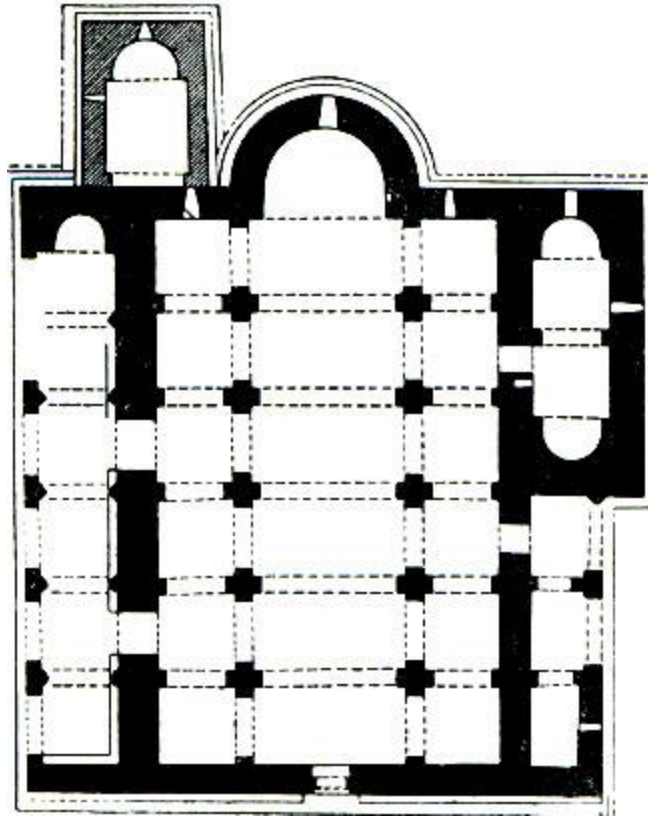
Именно в эту эпоху, в период подъема и расцвета феодальной культуры, сначала в 5-7 вв., а затем в 10-13 вв. сформировались и развились основные черты и особенности армянской архитектуры, были созданы покоряющие орнаментальным и красочным богатством армянские миниатюры. Многообразное развитие получило и

декоративное искусство - резьба по камню и дереву, художественная керамика, ковры, ткани, кружева.

Искусство Грузии

Начальные шаги средневекового искусства Грузии пока выяснены еще недостаточно. Первые феодальные государства - на западе Лазики и на востоке Картли - возникли в 6 в. От времени, когда на смену рабовладению приходил феодальный строй, а христианство, став государственной религией, создавало и распространяло новые формы культовых сооружений, сохранилось весьма небольшое количество архитектурных памятников и произведений других видов искусства. Возможно, что некоторые древнейшие каменные церкви Грузии с небольшим внутренним пространством и сводчатым перекрытием по своему происхождению связаны с формами местных крестьянских жилищ.

Наиболее распространенным типом культовых сооружений периода сложения грузинской средневековой архитектуры (5-6 вв.) является базилика. Ранние грузинские базилики сходны с постройками подобного рода в Армении, Албании, Малой Азии и Сирии. Однако последние археологические открытия позволяют полагать, что тип базилики в раннесредневековом искусстве Грузии опирался на местную традицию. В так называемом колонном зале Армазис-цхе можно усмотреть один из прототипов христианских базилик Грузии (см. т. I, стр. 375 - 376).



Болнисский сион. 478-493 гг. План.

Среди грузинских базилик (Анчисхатская, Цкароставская, Урбнисская и др.) особенной известностью пользуются Болнисский сион, постройка которого была начата в 478 и закончена в 493 г. Это самый ранний и притом хорошо сохранившийся образец грузинской базилики. Храм возвышался на трехступенчатом цоколе. Три нефа, имевшие в свое время сводчатые перекрытия (коробовое над центральным и полукорововые - над боковыми нефами), подведены под общую двускатную крышу; с севера и с юга расположены галереи с более низкой кровлей. В восточной части южной галереи устроена закрытая крещальня. Внешние формы Болнисского сиона, почти лишенные декоративных украшений, грузны и приземисты. Западный и восточный фасады, представляющие собой гладкие стены, сложенные из крупных квадров зеленоватого камня, с полуцилиндрическим массивом выступающей алтарной абсиды на востоке, монументально строги и лаконично выразительны. Облик северного и южного фасадов во многом определяется

открытыми портиками боковых галлерей с подковообразными арками. Здесь отсутствует нерасчлененность монолита, характерная для западного и восточного фасадов; напротив, при сохранении того же материала и тех же приемов крупной квадратной кладки южная и северная стены здания представляются пластически более богатыми. Но основное внимание зодчего было направлено на архитектурное решение интерьера. Обширный интерьер Болнисского сиона, образующий величественную перспективу двух рядов крестообразных в плане массивных столбов, завершенную мощной полукруглой абсидой, производит сильное впечатление. Однако это впечатление, связанное прежде всего с ритмом движения по продольной оси, в Болнисском сионе, в отличие от базилик Византии и Сирии, создавалось не сразу. Молящиеся входили в храм через двери на южной и северной сторонах (вход с западной стороны был сделан позднее, в 17 в.), поэтому, только пройдя в средний неф и обернувшись к алтарю, они могли полностью обозреть интерьер базилики. Крупные, четкие и ясные формы придают и внутреннему пространству этого здания ярко выраженный монументальный характер.

Существенную роль в оформлении интерьера играют резные каменные капители столбов и пилястр. Мотивы бегущих зверей сочетаются с изображениями деревьев, с геральдической композицией из двух сидящих львов и фигуры тура между ними с простым линейным орнаментом в виде двойных арок. Изображения на капителях Болнисского сиона, по всей вероятности, связаны с символикой раннехристианского искусства, хотя в отдельных образах можно усмотреть пережитки древних местных культов. Графическая манера и отдельные элементы трактовки форм в болнисских рельефах напоминают памятники сасанидского Ирана и отчасти Сирии. В орнаментальных мотивах заметна широко распространенная в Грузии традиция резьбы по дереву.

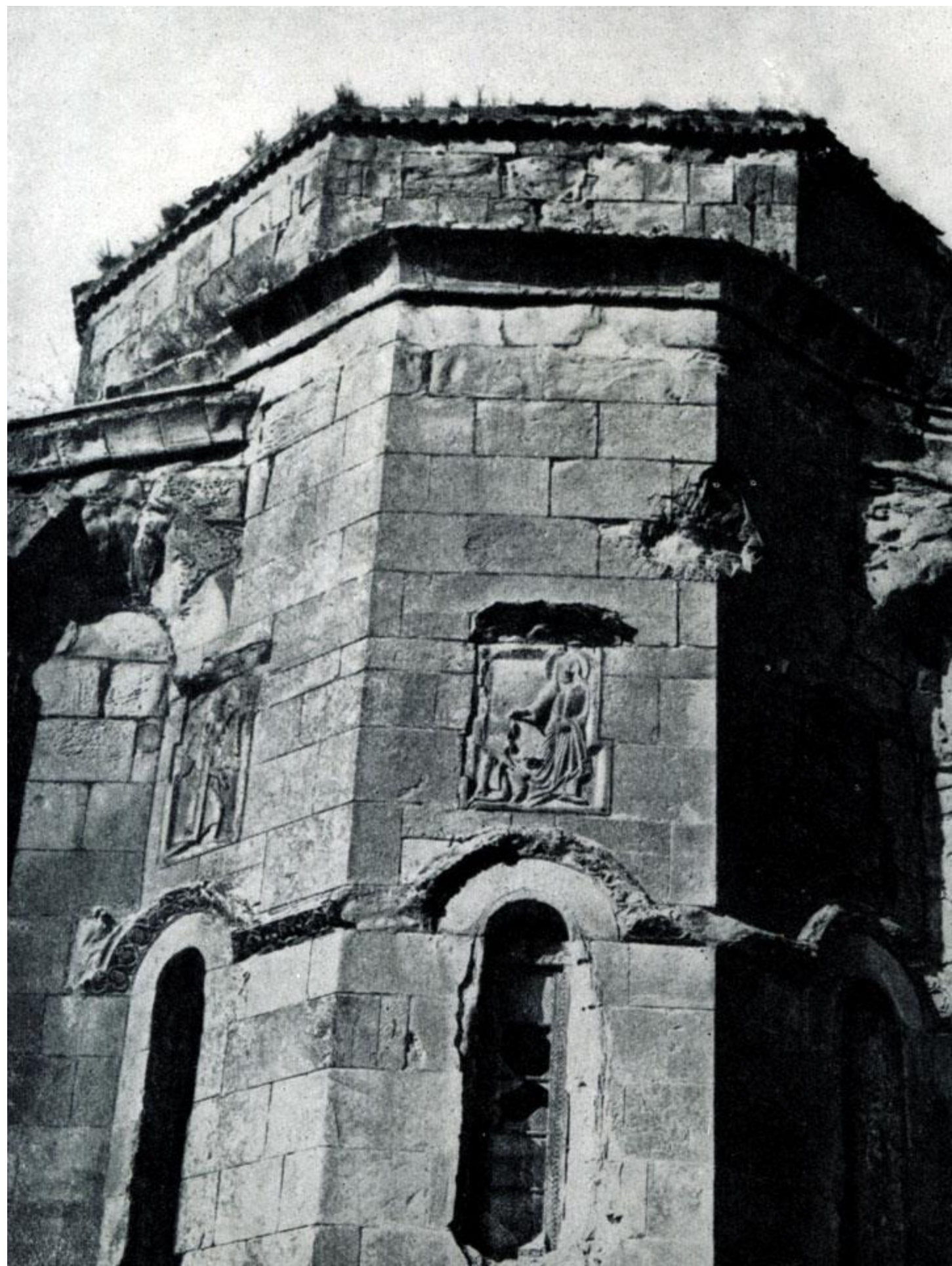
В конце 6 и в 7 в. базилики постепенно заменялись различными типами центрических зданий. Частое применение

купольных перекрытий в храмах Грузии, Армении и северных областей Азербайджана было вызвано прочными традициями народного зодчества, в частности архитектурно-конструктивными формами кровли жилого дома (так называемого «дарбази»), в виде деревянного шатра и ступенчатого купола. На протяжении 6 в. в грузинской архитектуре разрабатывались варианты центральнокупольных построек, заметно отличавшиеся друг от друга в деталях плана, но объединенные стремлением зодчих к созданию целостного внутреннего пространства, перекрытого куполом или сомкнутым сводом на трюпах. Наиболее ранними храмами такого рода являются церковь в Дзвели-Гавази в Кахетии (6 в.), кафедральный собор в Ниноцминде (середина 6 в.) и другие, в основе плана которых лежит тетраконх.



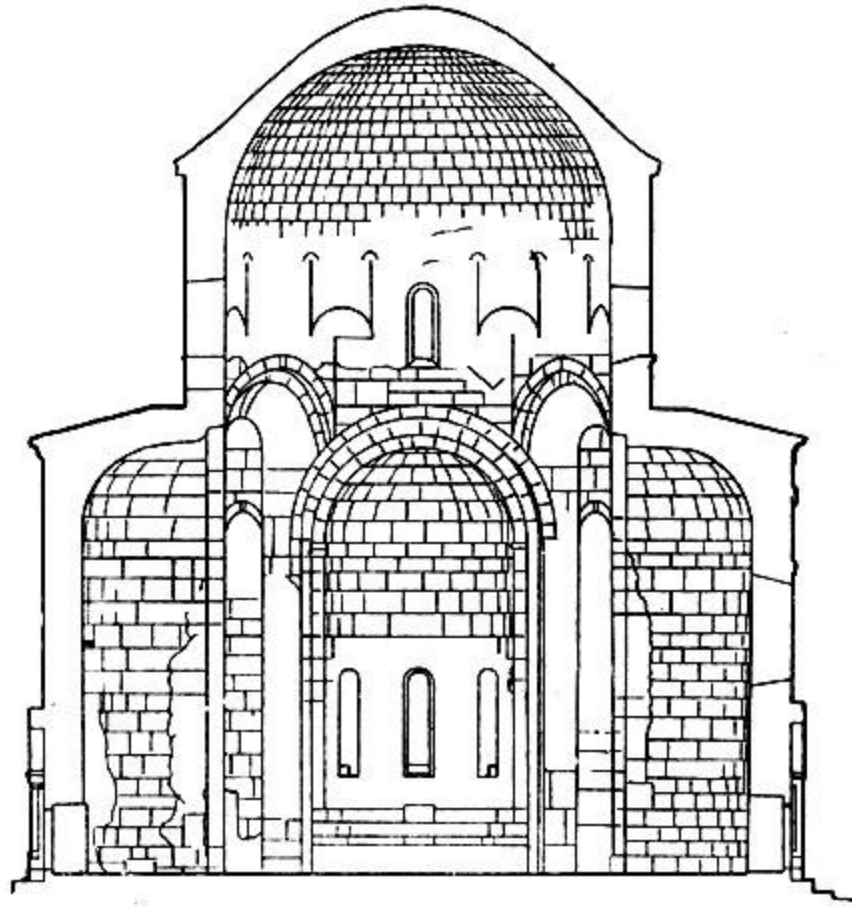
61. Мцхетский Джвари. 590-604 гг. Общий вид с юго-востока.

Знаменитый храм Креста в Мцхете (мцхетский Джвари), построенный в 590-604 годах, как бы подводит итог этих первых творческих поисков грузинских зодчих в разработке центральнокупольного типа зданий. Архитектор (возможно, Микел Тхели) сумел с таким поразительным мастерством поставить замечательное здание на вершине горы, при слиянии рек Куры и Арагвы, что кажется, будто храм естественно вырастает из скалистого массива. Благодаря столь удачному расположению храм прекрасно виден из долин обеих рек и служит своеобразным центром всего ландшафта. Кристально четким силуэтом рисуется он на фоне неба. Небольшой по размерам, мцхетский Джвари дает монументальный, проникнутый удивительной гармонией художественный образ, в котором совершенство общих пропорций органично сочетается с красотой деталей.



60. Мцхетский Джвари. Восточный фасад. Фрагмент.

План Джвари представляет крест с полукруглыми абсидами на концах, вписанный в квадрат. Внутреннее пространство Джвари оставляет впечатление большой четкости, ясности и соразмерности частей. В мцхетском Джвари проблема связи внутреннего пространства с его внешними формами разрешена с изумительным мастерством. Соподчиненность отдельных частей интерьера целому пластически повторяется во внешнем облике храма, и композиция архитектурных масс, завершенная невысоким куполом на восьмигранном барабане, четко выражает тектонику здания. Центром каждого из четырех фасадов Джвари служит незначительно выступающая из стен граненая абсида, отделанная от боковых частей фасада плоскими нишами. С восточной и южной стороны стены храма украшены скульптурными рельефами и орнаментами. На гранях алтарной абсиды расположены три рельефа с изображением ктиторов храма. В этих скульптурах, наивно грубоватых по исполнению, связанных христианскими иконографическими канонами и орнаментально-декоративными задачами, все же заметно стремление к живой передаче движений. Четко выделяясь на фоне стен абсиды, сложенной из хорошо отесанных квадров камня, эти рельефы, так же как и орнаментальные бровки над окнами, подчеркивают объемно-пластическую выразительность храма. Архитектурный тип, наиболее ярко выраженный в мцхетском Джвари, был широко распространен в грузинском зодчестве.



Мцхетский Джвари. 590-604 гг. Поперечный разрез.

Другой вариант центральнокупольных сооружений в грузинском средневековом зодчестве представляет храм в Цроми (30-е гг. 7 в.). Купол этого храма опирается на четыре столба, помещенные в центре здания. Как отмечалось выше, появление конструктивного приема, при котором купол опирается не на стены, а на свободно стоящие столбы, было важным шагом в развитии крестовокупольного архитектурного типа в зодчестве всего христианского Востока. Этот прием, наблюдаемый в Цроми, сыграл важную роль в дальнейшем развитии средневековой грузинской архитектуры.

С 7 в. в грузинском зодчестве разрабатывался также особый тип четырех-абсидного храма (тетраконха) с обходом по кругу в виде коридора. Подобного рода сооружения строились в юго-западных районах Грузии.

Памятники монументальной живописи Грузии, относящиеся к самому началу средневековой эпохи, до нас не дошли. Здесь, как и в Сирии, в то время господствовало монофизитское учение христианства, не допускавшее в храмах изображений святых. Однако с конца 6 в., когда установились более тесные, непосредственные связи Грузии с Византией, различные приемы украшения храмовых интерьеров (мозаика, фресковые росписи, иконы) применялись сравнительно широко. Фрагменты мозаики сохранились в абсиде малой церкви мцхетского Джвари (7 в.); обнаружены мозаики и в развалинах древней постройки в Пицунде (Абхазия); наконец, мозаикой была украшена конха алтарной абсиды храма в Цроми - на гладком золотом фоне были изображены фигуры Христа и апостолов Петра и Павла. Лучше других частей уцелела орнаментальная полоса в виде широкого фриза, составленного из растительных мотивов. Следует отметить колористическое богатство цромской мозаики, которое достигалось применением наряду с золотой, серебряной и цветной (темно-синей, изумрудно-зеленой) смальты также кусочков местного черного и красного камня разных оттенков.

* * *

Во второй половине 7 в. Грузию завоевали арабы. Усиливалось дробление страны на ряд борющихся между собой небольших экономически и политически непрочных феодальных княжеств. Памятники, относящиеся ко второй половине 7 в. и к началу 8 в., неизвестны. Вероятно, новые сооружения в те годы почти не воздвигались.

С ослаблением власти арабского халифата на территории Грузии возникли на востоке - Кахетинское княжество, на юге - княжество Тао-Кларджети, на западе - Абхазское царство. В этих областях главным образом складывались и условия для нового подъема культурной жизни, для формирования местных художественных школ. В Кахетии в 8 и 9 вв. появились оригинальные сооружения: Гурджаанская двухкупольная базилика, Вачнадзианская Квелацминда. Характерной особенностью кахетинских построек является сочетание в

кладке булыжника, туфа и кирпича; в конструктивном и художественном отношении существенно, что переход от подкупольного квадрата к барабану и куполу делали уже не с помощью тромпов, а применяя паруса. К этому периоду некоторые исследователи относят и фресковую роспись в абсиде небольшой купольной церкви св. Додо (8-9 вв.) в пещерном монастыре Давид-Гареджа. Среди памятников 10 в. выделяются превосходные по архитектуре, строгие по декору храмы в Кумурдо (Ахалкалакский район) и Ошки (ныне в пределах Турции).

Прогрессивная борьба за объединение Грузии в могущественное государство, в ходе которой крепились культурные связи между отдельными областями, создавала идейные предпосылки для нового подъема средневековой грузинской культуры и искусства. Творческие достижения отдельных областей все более тесно сливались воедино, постепенно возникали общие черты того художественного стиля, который характерен для средневекового искусства Грузии в период его наибольшего расцвета - в 11 - 13 вв.

В то время Грузия, став одним из крупнейших государств Ближнего Востока, укрепляя свою экономику и политическое влияние, переживала подъем во всех областях материальной и духовной жизни.

Для культуры того времени характерно уменьшение роли церкви и родовой феодальной знати, рост тенденций, связанных с идеологией светских кругов общества, главным образом нового служилого дворянства и торгово-ремесленного сословия. Светское направление быстро проникало в философию, науку, искусство и литературу. Крупными культурными центрами были и некоторые монастыри; среди них выделялся Гелатский, расположенный неподалеку от Кутаиси и построенный в основных своих частях в первой половине 12 в. В знаменитой Гелатской академии создавались философские и исторические работы; здесь в последние годы жизни трудился видный грузинский философ Иоанэ Петрици

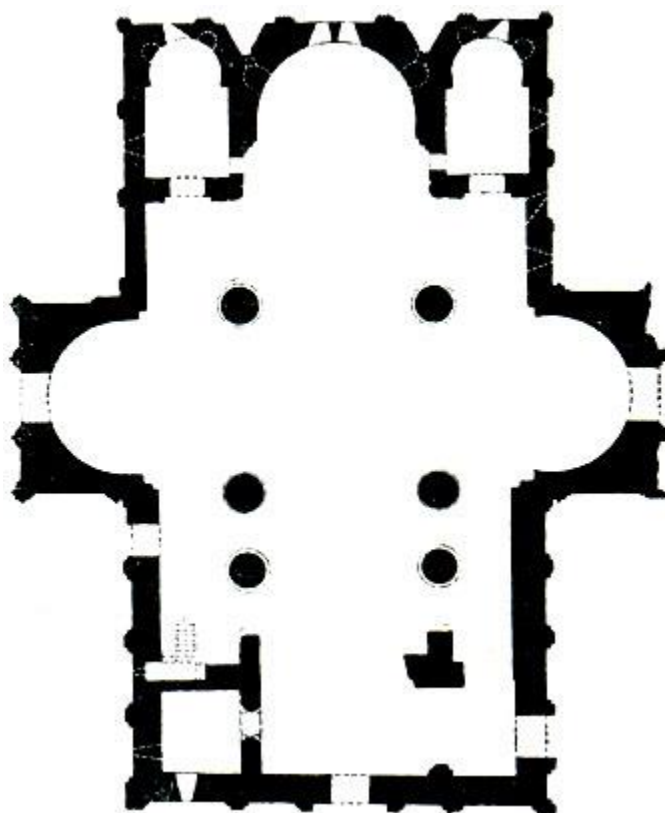
(ум. ок. 1125), учение которого сыграло в свое время прогрессивную роль.

Усиливался культурный взаимообмен с соседними странами. На грузинский язык были переведены произведения античных философов и поэтов, замечательные памятники иранской, азербайджанской и таджикской поэзии. Прогрессивные гуманистические черты в культуре Грузии той поры особенно ярко проявились в творчестве великого грузинского поэта Шота Руставели, автора знаменитой поэмы «Вспхис-Ткаосани» («Витязь в тигровой шкуре»).

Искусство 11 -13 вв. отражает новые идейные задачи - сплочения сил страны и укрепления государства. Все большее место занимает обращение к духовному миру человека. В монументальном зодчестве видна тенденция к созданию величественных, полных внутреннего напряжения образов. Характерно увеличение абсолютных размеров сооружений, разработка стройных, вытянутых вверх пропорций, богатая орнаментация зданий как снаружи, так и внутри. Возникает иное, чем в период раннего средневековья, понимание массы и пространства монументальных зданий. Ведущей художественной тенденцией постепенно становилось стремление к живописности общего впечатления, к живому подвижному ритму, к декоративному звучанию архитектурных элементов.

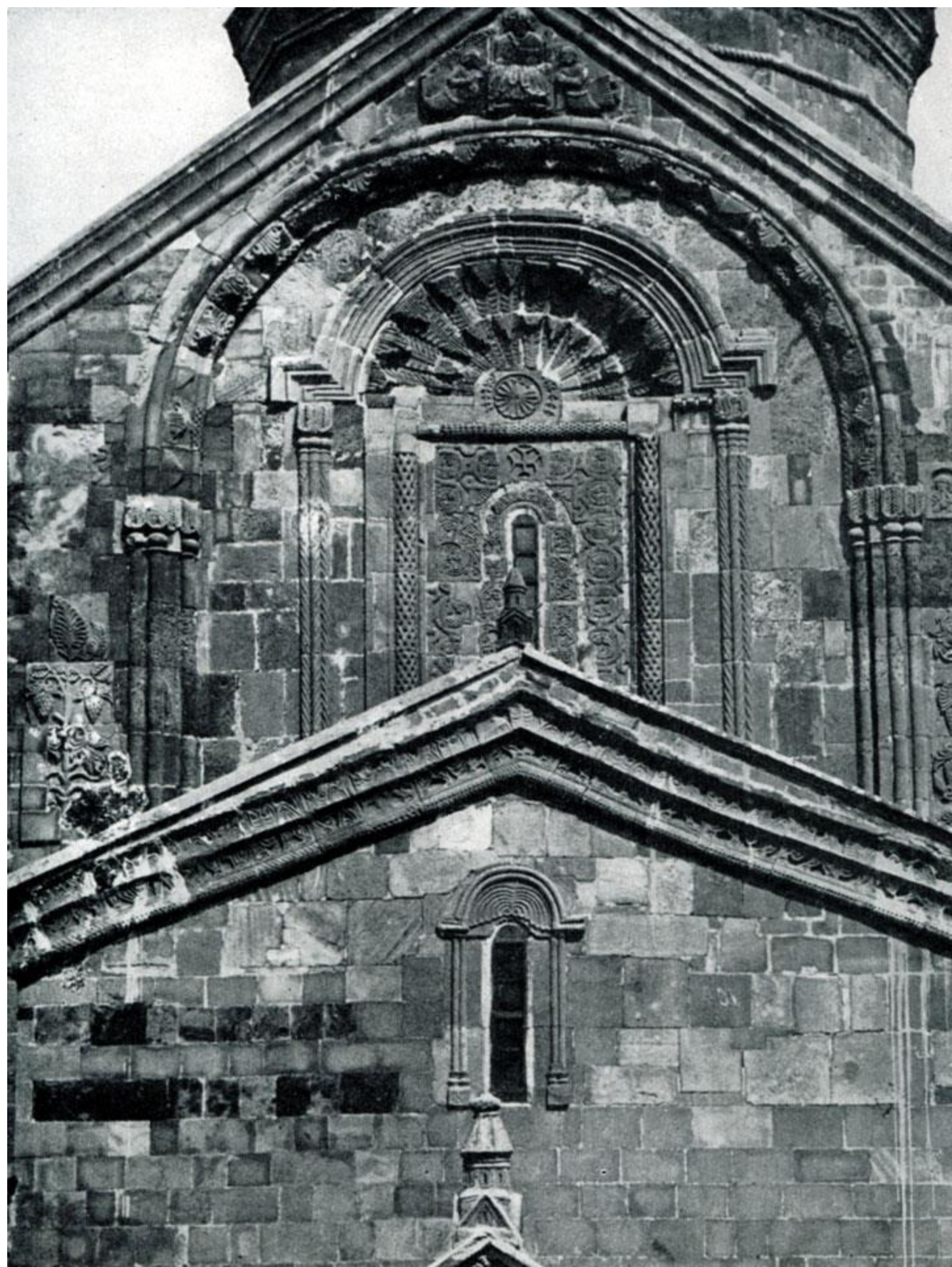
В 11 веке окончательно определился и стал широко применяться своеобразный тип центральнокупольного храма в виде удлиненной с запада на восток четырехугольной постройки, имеющей приподнятую среднюю часть, крестообразную в плане. В центре, опираясь внутри на четыре столба, возвышаются высокий барабан с вертикально прорезанными узкими окнами и коническая кровля купола. Замечательными образцами нового, уже полностью сформировавшегося художественно-архитектурного типа являются знаменитые средневековые грузинские соборы - храм Баграта в Кутаиси (1003), мцхетский Свети-Цховели

(1010- 1029, архитектор - Арсукидзе) и Алавердский кафедральный собор в Кахети (первая половина 11 в.).



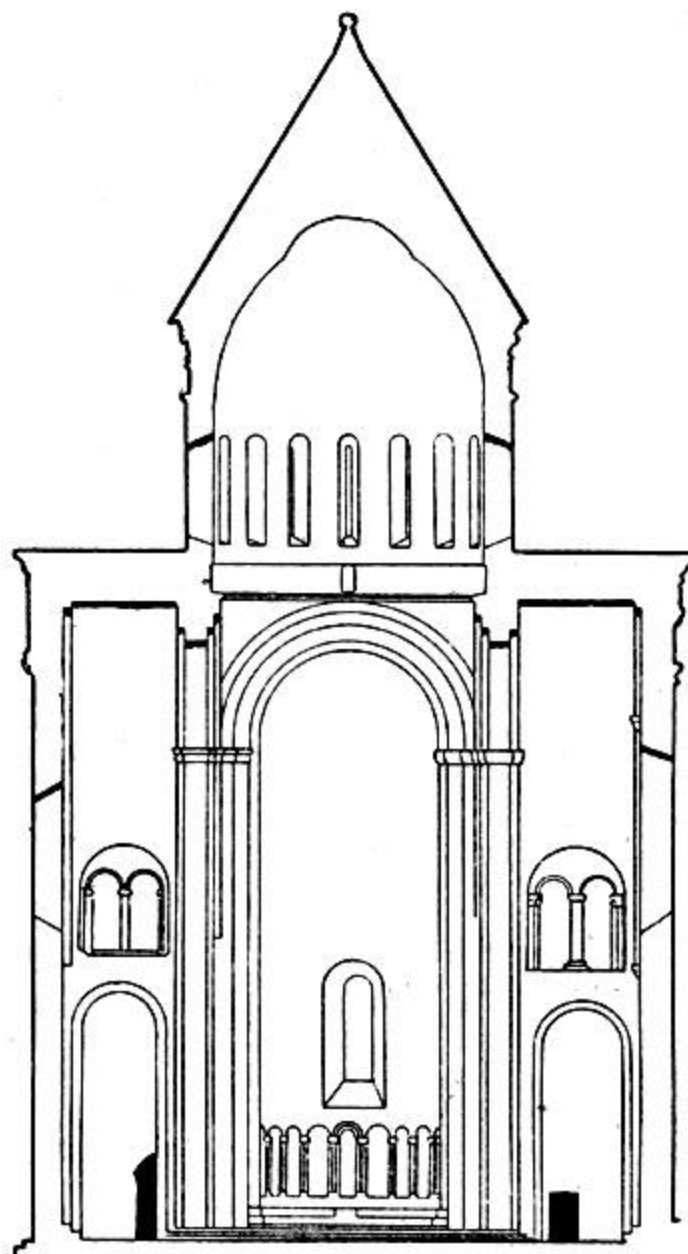
Храм Баграта в Кутаиси. 1003 г. План.

Находящийся ныне в развалинах кутаисский собор, построенный при первом царе объединенной к тому времени Грузии Баграте III, представлял собой просторное и величественное здание. Четыре больших столба, на которые опирался купол, были поставлены на сравнительно значительном расстоянии от стен и таким образом оставляли вокруг себя много свободного места. Есть сведения, что храм был внутри расписан. Впечатление мощи производили громадные капители колонн, украшенные пышным резным орнаментом из геометрических и растительных мотивов, а также сценами борьбы зверей и фигурами орлов.



*62. Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010-1029 гг. Западный
фасад. Фрагмент.*

Несравненно лучше кутаисского собора сохранился мцхетский храм Свети-Цховели (Животворящего столба), стоящий почти в центре Мцхеты, на том самом месте, где, по преданию, в 4 в. была построена первая в Грузии христианская церковь. Правда, Этот собор неоднократно подвергался перестройкам и переделкам и к настоящему времени утратил первоначальные приделы на северной и южной сторонах и почти всю фресковую роспись, закрытую побелкой в 19 в. Однако впечатление величавой торжественности сохранилось и в просторном интерьере, где тонкие полуколонны, примыкающие к подкупольным устоям, стремительно вздымаясь ввысь, уводят взгляд к куполу, ярко освещенному светом из шестнадцати окон, и в спокойном ритме постепенно уходящих вверх архитектурных масс.



*Храм Свети-Цховели в Мцхете. 1010 - 1029 гг. Поперечный
разрез.*

Для внешнего облика храмов 11 в. характерно членение плоскостей стен аркатурой и богатая резная орнаментация на карнизах, наличниках окон и в тимпанах фронтонов. Для украшения храма иногда использовали и полихромный прием - кладку стен из камней различных цветов.

Среди больших грузинских соборов исключение представляет только Алавердский кафедральный собор, обладающий чрезвычайно изящными и стройными пропорциями, но почти лишенный орнаментальной резьбы на поверхности стен, в чем сказались местные особенности памятников зодчества Кахетии.

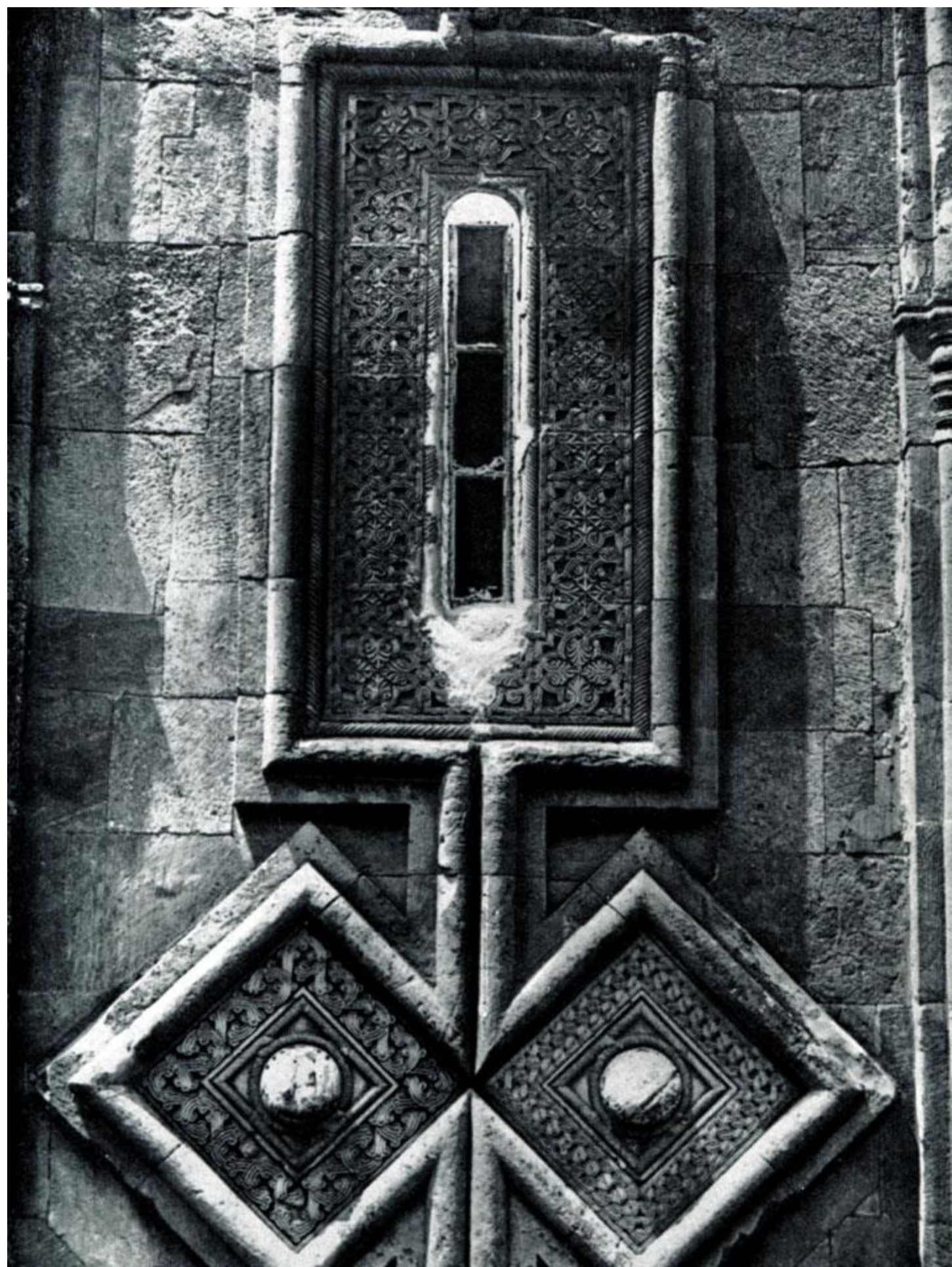


63. Самтависи. 1030 г. Вид с северо-востока.

Характерным примером украшения фасада может служить храм Самтависи (1030). Поверхность фасада членят декоративные колонки и арки, ритмически повторяющие ступенчатую композицию архитектурных масс. Жгуты, обрамляющие аркатуру, кресты, наличники окон и другие рельефные детали, образующие единый декоративный узор, имеют характер скульптурных украшений, покрытых тонким резным орнаментом, и четко выделяются на поверхности стены.

Для грузинской архитектурной орнаментики того времени типичны сочные декоративные мотивы, среди которых главную роль играет своеобразная плетенка из нескольких рельефных полос. В эту плетенку, нередко образующую правильные геометрические фигуры, вплетаются стилизованные листья растений и гроздья винограда. Замечательным памятником искусства мастеров архитектурной орнаментики является храм Никорцминда (1010-1014) в горной области Западнов Грузии - Раче. В Никорцминде вырезанные в камне растительные и геометрические узоры покрывают не только карнизы, бровки, наличники окон храма, но и обрамляют широкими лентами аркатуру; в щипце на каждом из фасадов помещены рельефные композиции на религиозные сюжеты.

Особенно пышно украшен барабан купола Никорцминды. Наличники, обрамляющие окна, сливаются здесь в сплошной резной ковер. Характерно, однако, что грузинская резьба по камню не производит впечатления плоской: слегка выпуклая поверхность полос, обрамляющих окна, придает декору своеобразную пластичность. Декоративное убранство построек отдельных районов Грузии заметно различается по манере исполнения орнаментальной резьбы, по выбору мотивов, а также композиционными приемами, что свидетельствует о значительном многообразии грузинского декоративного искусства той эпохи.



64. Икорта. Фрагмент декора восточной стены. Конец 12 в.

Художественные принципы архитектуры крупнейших кафедральных соборов Грузии 11 в. получили дальнейшее развитие в большой группе купольных храмов с облицовкой из тесаного камня, сооруженных в Картли в 12-13 столетиях: Икорта, Бетания, Питарети и др. Однако следует отметить, что уменьшение размеров и рост декоративных тенденций сделали эти храмы менее монументальными. Показательно, что постепенно исчезла аркатура на фасадах и появились на смену ей отдельные декоративные пятна резных наличников, парных окон и крестов, а в кладке стен - камни различной окраски. Наряду с постройками этого рода строились кирпичные церкви зального типа (например, Кинцвиси).

В средневековой архитектуре Грузии получили дальнейшее развитие древние традиции скального зодчества. Ряд новых пещер был высечен в древнем Уплисцихе. В 12 и 13 вв. значительно увеличился основанный еще в 6 в. комплекс пещерных монастырей Давид-Гареджи, в 60-70 км к юго-востоку от Тбилиси; с этим же временем в основном связаны сооружения Вардзии, находящиеся на левом берегу Куры, к юго-западу от Ахал-цихе. В отличие от Давид-Гареджи, представляющего собой несколько отдельных расположенных близко друг от друга монастырей с наземными и скальными постройками разного времени. Вардзия, высеченная в толще грандиозной скалы, состоящей из разнообразных пород камня, является целостным ансамблем.

От 12 и 13 вв. дошли до наших дней и остатки светских сооружений в различных местах Грузии. Это прежде всего стоявшие на возвышенных местах крепости, обычно сравнительно простые по формам и почти всегда красиво вписанные в окружающий пейзаж (например, Бебрис-цихе около Мцхеты). Близ Кутаиси находятся развалины Гегутского дворца, служившего в 12 в. временной царской резиденцией. В центре прямоугольной в плане постройки с круглыми башнями по углам находился перекрытый куполом большой

квадратный зал, к которому примыкали помещения со стрельчатыми сводами. Известны, но пока еще недостаточно изучены развалины Гелатской и Икалтойской академий; в некоторых монастырях выявлены остатки трапезных, библиотек и т. п., кое-где сохранились средневековые мосты (например, мост на реке Беслети в Абхазии).

Подавляющее большинство грузинских храмов, построенных в 10-13 вв. и позже, было украшено росписями, а иногда и мозаиками. Многообразные росписи и мозаики Грузии этого времени можно разделить на несколько групп. К ранней группе (10 - первая половина 11 в.) относят росписи храмов в Тао-Кларджети - Нархали, Ншхани, Ошки, Хахули. Стиль этих росписей отличается монументальностью; по трактовке фигур они несколько напоминают мозаики. Самым ранним памятником монументальной живописи этого периода являются, по-видимому, фрески в пещерной церкви Удабно (монастырь Давид-Гареджа), время создания которых определяют началом 10 в.

Весьма интересны и валшы в историко-художественном отношении фресковые росписи Атенского храма. Одни исследователи, как нам кажется, убедительно относят их к началу 10 в., тогда как другие датируют их второй половиной 11 в. Сохранившиеся части росписи Атени исполнены в двух различных манерах, возможно, двумя мастерами, хотя в целом наблюдается стилистическое единство, свидетельствующее об одновременности их выполнения. Фрески Атени отмечены последовательным проведением принципов монументализации, органической связью живописи с архитектурой, своеобразной архитектоникой в композиции каждой стены. Росписи располагаются преимущественно на широких и гладких отрезках поверхности стен в двух регистрах, причем в верхнем фигуры и композиции, как правило, были меньших размеров. Регистры четко выделены широкими орнаментальными поясами. Особенностью росписей Атени является наличие иконографических мотивов, редко встречающихся в византийских памятниках и, напротив, довольно широко известных в раннем восточнохристианском

искусстве (олицетворения райских рек, некоторые сцены из Жития Богородицы).



*66. Ангел. Фрагмент фрески «Благовещение» храма в Атени.
Начало 10 в. или 2-я половина 11 в.*

Для фресок Атени характерны строгость и величавость образов. Уверенные жесты и движения персонажей ясны и торжественны. Мастерский, четко моделирующий объемы рисунок и верные пропорции сообщают фигурам большую пластическую выразительность. Колорит, построенный на сочетании серебристо-серого и коричневатого-розового, отличается чистотой и звучностью.

Наряду с росписями Атени большое значение для выяснения путей развития грузинской монументальной живописи в конце 11 и в 12 в. имеют фрески ряда храмов Верхней Сванетии - области Грузии, которая в силу своей почти полной недоступности редко подвергалась вражеским нашествиям и потому сохранила много памятников средневекового искусства. В настоящее время наиболее подробно изучено творчество, по всей вероятности, одного из наиболее крупных мастеров, «царского живописца» Тевдоре. С творчеством Тевдоре связывают росписи некоторых храмов Верхней Сванетии, исполненные художником в конце 11 в. и вплоть до начала второй четверти 12 в. В наиболее раннем из расписанных Тевдоре храмов - церкви архангелов в Ипрари (1096) - художник, хотя и делал некоторые попытки нарушить традиционно условную застылость поз, все же еще не мог решительно отбросить старые каноны.

Существенные сдвиги в творчестве Тевдоре, отражающие прогрессивные тенденции грузинской монументальной живописи, можно заметить в более поздних росписях - в церкви св. Квирика и св. Ивлиты в Кале (1111) и в церкви св. Георгия в Накипари (1130). По своему стилю росписи этих церквей гораздо более динамичны и экспрессивны, чем фрески в Ипрари. На смену величавости и традиционности стиля постепенно появляются черты более живой и выразительной трактовки формы, полнее и глубже раскрывается образ человека.



68-а. Св. Феодор. Фреска церкви св. Квирика и св. Ивлиты в Кале. 1111 г.



68 б. Св. Феодор. Фрагмент фрески церкви св. Квирика и св. Ивлиты в Кале.

В этом плане весьма характерно изображение св. Феодора из церкви в Кале, где при сохранении условности фигуры всадника художник добивается жизненной правдивости в изображении лица. Живописец, запечатлев суровую сосредоточенность воина, сумел создать образ большой обобщающей силы. Весьма показательны и росписи в Накипари, где центральная фигура Христа в «Деисусе», широким и плавным движением объединяющая боковые фигуры, вместе с тем как бы разворачивается в трехмерном пространстве. Художник пытался более правильно передать

пластичность фигуры, ее объемность, используя для этого главным образом выразительность линий контура.



65. Архангел Михаил. Фрагмент мозаики в алтарной абсиде собора Гелатского монастыря. 1125-1130 гг.

Близкие к творчеству Тевдоре тенденции, воплощенные в иной технике, можно заметить и в превосходной большой мозаике, изображающей Богоматерь с архангелами в алтарной абсиде собора Гелатского монастыря (1125 - 1130). Подобно атенским и ранним росписям Тевдоре, гелатская мозаика сохраняет в своей основе принципы традиционной монументальности. Торжественная фигура Марии в темно-синей одежде, с сидящим на ее руках отроком Эммунаилом в светлом, сверкающем одеянии, четко выделяется на гладком золотом фоне. Не нарушая иконописной схемы, художник придал фигуре Богоматери легкое движение. Характерно также, что строгое лицо архангела Михаила заметно отличается от живого, подвижного лица Гавриила.

Решительные сдвиги в грузинской монументальной живописи в целом определяются на рубеже 12 и 13 вв., когда были созданы такие шедевры искусства, как росписи храма Вардзии (ок. 1183 г.), Бетании (рубеж 12 и 13 вв.) и в особенности Кинцвиси, где основные принципы стиля предшествовавшего времени оказываются уже измененными и на смену им выступает более свободная, живая, проникнутая поэтическим чувством трактовка образа. Для росписей этого времени характерен отход от торжественности изображений, более свободное размещение фресок на стенах, сводах и других частях интерьеров храмов. Наряду с фронтальными, статичными изображениями несравненно большее, чем раньше, значение приобретают фигуры, представленные в движении, подчас в смелых трехчетвертных поворотах. Четкая грань между полосами изображений (регистрами) исчезает.



67. Св. Георгий. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец 12 - начало 13 в.

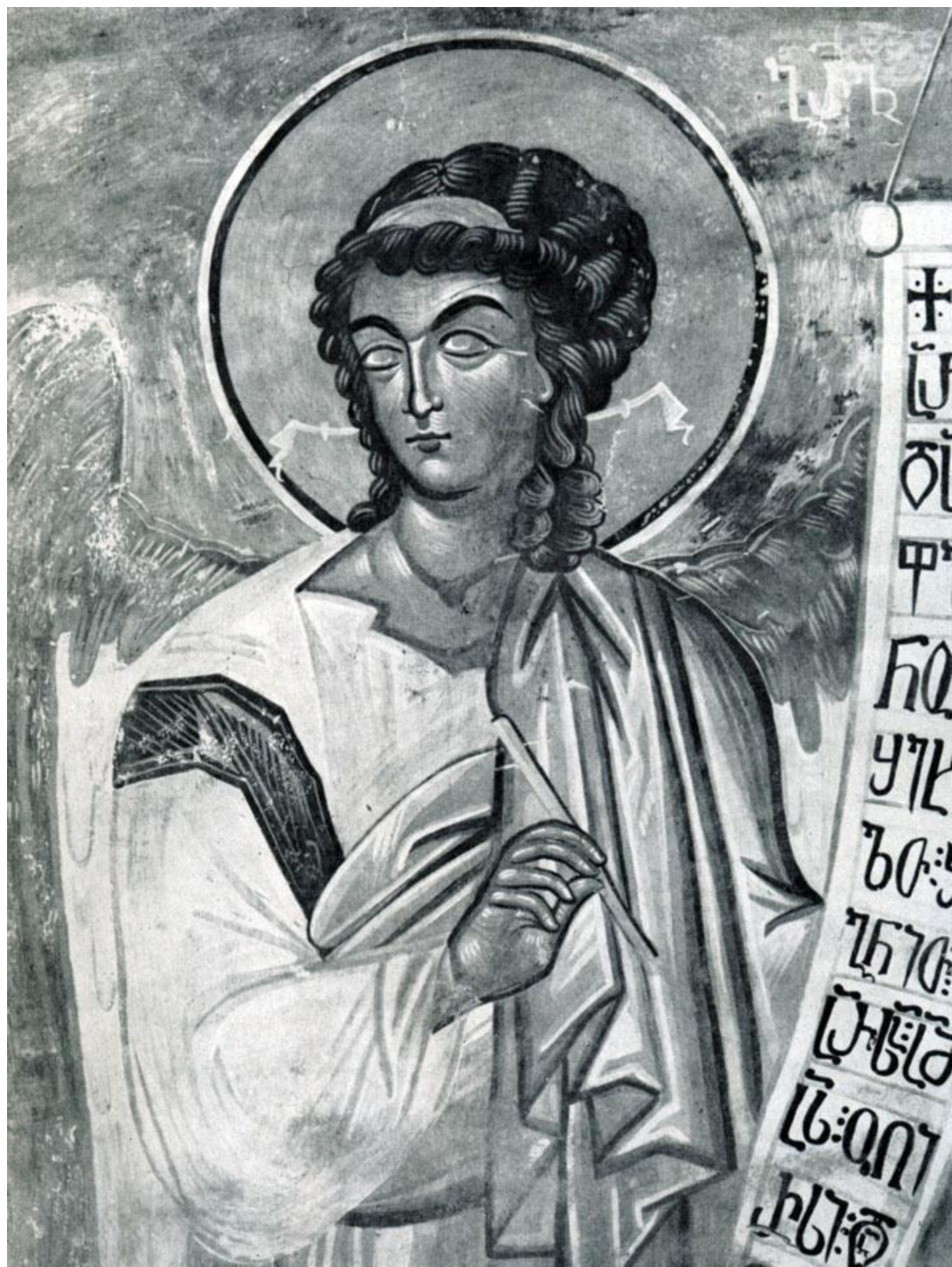
Росписи Кинцвиси (конец 12 - начало 13 в.) по своим высоким художественным качествам являются одними из наиболее значительных произведений грузинской монументальной живописи эпохи средневековья. Росписи Кинцвиси поражают утонченной одухотворенностью, мягкой человечностью образов (св. Георгий, Иоанн Златоуст)



Ангел. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец 12 - начало 13 вв.

Точный, уверенный рисунок, гибко очерчивающий контуры, пластично передающий стройные фигуры, мягкая красочная лепка, тонко моделирующая лица, руки и обнаженные части тела, наконец, удивительно красивый колорит, построенный на преобладании голубовато-синих тонов (светло-синие фоны, голубовато-зеленые с коричневато-красными деталями изображения людей),- все это оставляет незабываемое впечатление художественного совершенства памятника. В Кинцвиси, так же как в Вардзии, Бетании и Бертубани, сохранились фресковые портреты грузинских царей того времени.

Новым, весьма своеобразным этапом развития грузинской монументальной живописи был 14 век, когда после освобождения от монгольского ига Грузия на некоторое время вновь обрела самостоятельность. На протяжении 14 в. во фресковой живописи проявились различные тенденции. С одной стороны, дальнейшее развитие получили древние местные традиции (росписи Зарзмы), а с другой, в ряде фресковых росписей заметно сильное воздействие константинопольской школы византийской живописи, причем известно, что в отдельных случаях в Грузии работали и мастера-греки (например, Кир-Мануил Евгеник в Цаленджихе).



69. Ангел. Фреска храма Цаленджиха. Фрагмент. 14 в.

Примечательны фрески небольшого базиликального храма в Убиси (Западная Грузия), исполненные в 14 в. художником Дамианом и, возможно, его учениками. В этих росписях усилились динамичность и экспрессивность, отмечавшиеся и в памятниках более раннего времени, стремление к еще более наглядному выражению внутреннего состояния людей. Однако все эти черты получают здесь нарочито преувеличенный, чрезвычайно заостренный характер, чуждый гармоничной ясности и простоты росписей конца 12 и начала 13 в. Во фресках Убиси художники стремились прежде всего к передаче напряженного, бурного движения, к резким и сильным приемам в обрисовке характера изображаемых персонажей («Пастух Гликер», Иуда из «Тайной вечери»). Свободная, уверенная, даже несколько небрежная линия рисунка, сочный, размашисто наложенный красочный мазок вполне соответствуют творческим устремлениям мастера. Росписи Убиси по-своему весьма выразительны, но за эту выразительность заплачено было дорогой ценой, ценой утраты классической полноты, четкости и художественной многогранности образов.

Важное место в средневековом искусстве Грузии занимали художественно оформленные рукописи, представляющие интерес не только миниатюрами, но и разнообразной орнаментикой. Наиболее ранние из сохранившихся памятников грузинской миниатюры относятся к 9 -10 вв.- Адишское (897) и Первое Джручское (936/940; Музей Грузии, Тбилиси) евангелия. Однако на основании исторических свидетельств полагают, что первые образцы этого рода искусства были созданы в монастырях Грузии еще в 5 в. Анализ иконографии и художественного стиля Адишского и Джручского евангелий показывает позднеантичные истоки отдельных изображений, еще живое влияние сильных традиций эллинистического искусства. Автором миниатюр Первого Джручского евангелия, судя по записи, был некий Тевдоре (Федор). Декоративное оформление рукописи

отличается высоким мастерством рисунка и использованием характерных для восточноэллинистического искусства мотивов коринфской и ионической капители. В красочной гамме миниатюр Первого Джручского евангелия преобладают глубокие красные, коричневые и темно-вишневые тона, а в отдельных листах широко использованы сепия и желтая краски; кое-где, даже для фона, употреблен кобальт. Розоватые лица евангелистов, Христа, Богоматери, обрамленные золотыми с красной окантовкой нимбами, весьма выразительны. Набор орнаментальных мотивов сравнительно невелик, причем в их применении заметна известная сдержанность.

С 11 в. на грузинскую миниатюру большое воздействие оказывала столичная константинопольская художественная школа. Известны многочисленные факты выполнения в то время миниатюр к грузинским рукописям в Константинополе и в других центрах культуры Византийской империи. Среди памятников, ориентировавшихся на Византию, наибольшей известностью пользуется Гелатское евангелие, время исполнения которого относят к 11 или 12 в. По всей вероятности, его миниатюры, далеко не равноценные по художественному достоинству, были выполнены несколькими мастерами. В колористическом отношении для этих миниатюр характерна мягкая гамма синих, зеленых и красных красок. В отличие от миниатюр грузинских рукописей более раннего времени фон здесь золотой, хотя золото и не имеет яркого блеска и, по-видимому, проложено не прямо по пергаменту, а по красочной основе. Богатство и многообразие орнаментальных мотивов как в миниатюрах, так и в инициалах, во многом общее для ряда парадных рукописей той поры, свидетельствует об изощренном воображении мастера, о решительном отказе от строгой сдержанности, которая была характерна для украшения более ранних рукописей.

Одновременно с этим направлением миниатюры в искусстве рассматриваемого времени существовало и другое выделяющееся графическими приемами исполнения течение,

связанное с широкими слоями феодального общества. В «графической манере» оформлялись и рукописи светского содержания (астрономическо-астрологический трактат 1188 г.) и некоторые рукописи религиозного характера.

Средневековая Грузия не знала круглой скульптуры, но наряду с орнаментальной резьбой и рельефами на стенах зданий некоторую роль в скульптурном оформлении храмов играли так называемые алтарные преграды. Этот тип скульптурных произведений, известный еще с 7 в. (фрагменты алтарной преграды¹ из Цебельды), получает в грузинском искусстве особенно широкое распространение начиная с 10-11 вв. Алтарная преграда представляет собой невысокий каменный барьер, отделяющий алтарь от остальной части храма. Над ним, как правило, подымается Аркада, завершенная антаблементом. Снаружи поверхность преграды покрыта богатым резным орнаментом, причем нижние плиты, обрамленные растительным или геометрическим узором, образуют поля, где обычно невысоким рельефом высечены композиции религиозного содержания. Лучшие памятники Этого рода, относящиеся к 10-12 вв. (из Атени, Ховле, Сапары и др.), выполненные из светло-зеленого камня, близки друг другу по характеру невысокого рельефа и по некоторым приемам орнаментации. Стройные и изящные пропорции фигур, мягкие складки одежды, подчеркивающие формы тела, пластичные движения хорошо согласуются со спокойной, уравновешенной композицией. Надо упомянуть также деревянные двери храмов из различных местностей Грузии, часто являющиеся превосходными памятниками декоративной резьбы. Наиболее ранние сохранившиеся образцы - двери из Оциндале, Джахундери и Чукули- датируют 11 веком.



*70. Св. Мамай на льве. Серебряный диск из Гелати. Тбилиси,
Музей искусств Грузинской ССР.*

Высокими художественными достоинствами отличается грузинская торевтика, тесно связанная с эмальерным делом. К древнейшим памятникам принадлежит диск из Гелати. Произведения 9 -10 вв. свидетельствуют о том, что металлопластика в грузинском искусстве имела сложившиеся традиции. Хранящиеся в Музее Грузии икона «Преображение» из Шемокмеди (886), чеканная на золоте икона Богоматери из Мартвили (10 в.), чеканный крест Давида Куропалата, созданный в 10 в. мастером Асатом; наконец, небольшие иконы св. Николая и св. Василия (1040) работы Ивана Монисдзе, вкомпонованные в поля иконы Богоматери из Шемокмеди, показывают, что мастера грузинской торевтики в 10-11 вв. постепенно овладевали свободной пластической манерой, мягкой рельефной лепкой объемов, жизненно правдивой передачей движения. Блестящей порой подлинного расцвета грузинской металлопластики был 11 век. Известен ряд имен талантливых златоделателей того времени: мастер Филипп, Асан - сын Гавазы, Георгий - сын Гавазы. Наиболее интересными образцами этой отрасли грузинского искусства являются чеканные рельефные серебряные пластины, сплошь покрывающие предалтарный крест из Местийской церкви (Сванетия). Позолоченные пластины лицевой стороны креста изображают ряд сцен из жития св. Георгия. Художник, имя: которого осталось неизвестным, отбирал выразительные сцены со сравнительно небольшим количеством персонажей. Их фигуры четко вырисовываются на гладком фоне; пропорции достаточно правильны, а пластическая лепка объема тела и тонкая моделировка деталей создают впечатление большой жизненности и естественности.

К рассматриваемому времени относятся и замечательные произведения грузинского эмальерного искусства (икона Хахульской Богоматери, 10 в., крест из Шемокмеди, 11 в.). Характерными чертами грузинских эмалей, преимущественно перегородчатых, отличающими их от эмалей византийских и

древнерусских, является мягкость сочетаний довольно ярких красок, своеобразный «винного оттенка» тон лиц, а для лучших образцов - особенная прозрачность всегда достаточно толстой смальты.

Расцвет торевтики и эмальерного дела в грузинском средневековом искусстве продолжался в 12 и в начале 13 в., когда образовались отдельные школы грузинской торевтики - тбетская, опизская и гелатская. В произведениях торевтики 12 в. значительно усилилась роль орнамента. Для тбетской школы (образцом изделий которой является оклад Тбетского евангелия, 12 в.) характерно свободное размещение узора в не занятом фигурами пространстве.



*71. Серебряный оклад иконы Спаса из Анчи-схати. Фрагмент.
Тбилиси, Музей искусств Грузинской ССР.*

Большую роль играет орнамент в торевтике опизской школы, известной по произведениям выдающихся мастеров 12 в.-Бешкена Опизари (оклад Бертского евангелия) и, по-видимому, его младшего современника - Бека Опизари. Работе последнего принадлежит серебряный оклад иконы Спаса из Анчисхати. Превосходный по композиции узор поражает мастерской моделировкой, которая, не нарушая тектоники орнамента, сообщает свободу и жизненность спирально изгибающимся стеблям и крупным сочным листьям. Живым пластическим чувством проникнуты также изображения Богоматери и Иоанна Крестителя в прямоугольных клеймах, органично включенных в орнаментальное обрамление.

Богатой, тончайшей работы орнаментикой, в основе которой лежат традиционные грузинские мотивы изгибающегося стебля, покрыт Хахульский складень (1125 -1154), украшенный большим количеством эмалей и драгоценных камней.

* * *

В 14-15 вв. неоднократные вторжения иноземных завоевателей нанесли сильнейший удар по экономике и культуре Грузии. В дальнейшем на южных границах Грузии укреплялись мощные государства - османская Турция и сефевидский Иран, против агрессивных устремлений которых грузины совместно с другими народами Закавказья вели освободительную борьбу. В истории грузинской культуры и искусства эпоха 16-17 вв., от которой до нашего времени дошло немало памятников, в целом по сравнению с 11 -13 вв. является упадком. В архитектуре хотя и сооружались новые ансамбли, например резиденция арагвских эриставов - Ананури (16-17 вв.), многочисленные башни в Сванетии и Хевсуретии, мосты, интересные церковные здания (Анчисхатская колокольня, 1675, и др.), однако строительство чаще всего велось в рамках уже выработанных ранее типов. В

отдельных случаях заметно воздействие иранских архитектурных форм. Творческий спад замечен и во фресковых росписях и в миниатюре. К концу 17 в. в связи с развитием книгопечатания искусство миниатюры постепенно угасает. Более самостоятельными продолжали оставаться такие виды искусства, как торевтика, художественное шитье и резьба по камню и дереву. Здесь долго жили традиции искусства прошлого и вместе с тем ясно заметно постоянное воздействие неугасающего народного творчества.

Искусство южных славян

А.Банк

Массовое вторжение славян в 6-7 вв. на Балканский полуостров и принесенные ими общинные отношения сыграли важную роль в ликвидации рабовладельческих и становлении феодальных отношений в Византийской империи. Вместе с тем общение с Византией дало толчок социальному и политическому развитию самих славянских племен, которые стали объединяться в союзы, в дальнейшем превратившиеся в раннефеодальные государства. Южные славяне ассимилировали древние балканские племена, хотя греки и некоторые другие народности, например предки современных албанцев, сохранили старый этнический состав. В сложных исторических условиях средневековья культура и искусство народов Балканского полуострова находились в постоянном взаимодействии. Так, например, художественное творчество греков, сербов и болгар тесно переплеталось на территории Македонии, многократно переходившей из рук в руки; области на побережье Адриатического моря испытывали воздействие средневековой культуры Италии. Однако в основном средневековая культура балканских стран была тесно связана с Византией, а также с Древней Русью. Крупнейшими балканскими государствами, сыгравшими важную роль в средневековом искусстве, были Болгарское царство, сербские и хорватские государственные объединения.

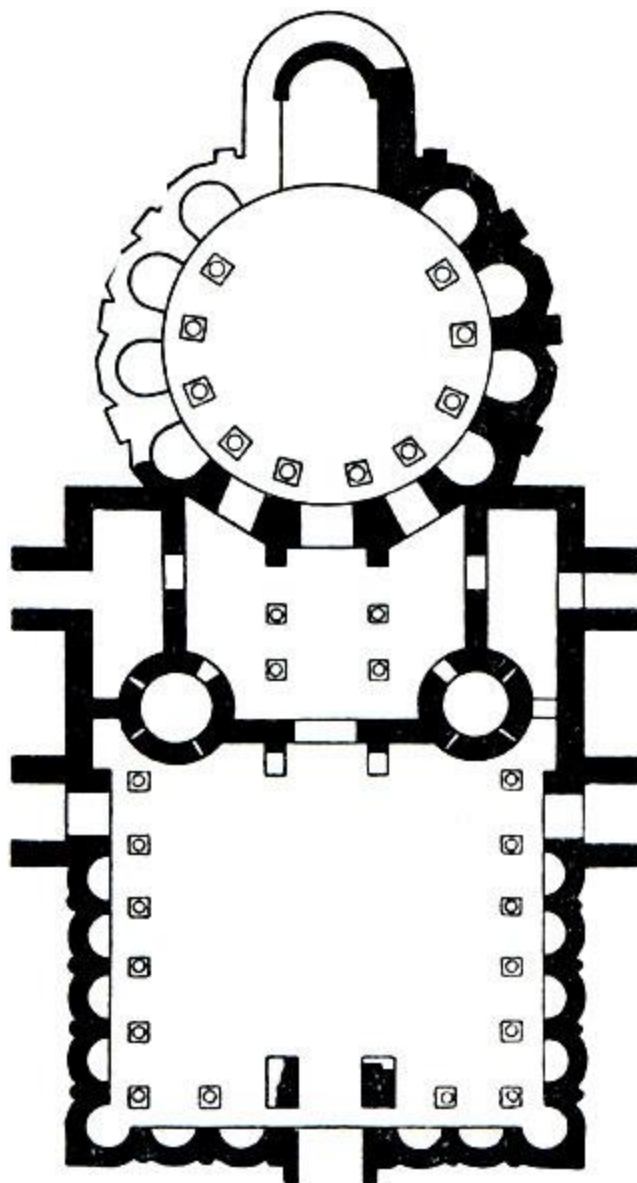
Искусство Болгарии



Строительство времени Первого Болгарского царства известно главным образом на основании археологических раскопок. Древнейшее зодчество было деревянным, но по мере роста могущества обширного государства стали появляться мощные оборонительные сооружения, огромные дворцы (обнаруженные в первой столице Болгарии - Плиске и в Мадаре), а со второй половины 9 в.- и христианские храмы. Для дворцовых залов и церквей применялись формы трехнефной базилики с несколько утяжеленными пропорциями. Таков был храм в Плиске (вторая половина 9 в.) с атрием, нартексом и тремя гранеными абсидами. Его стены были украшены мозаикой из мрамора.

Сходную базиликальную форму имел и дворцовый зал в Великой Преславе - второй столице Болгарии. Его богатое убранство было описано болгарским писателем Иоанном Экзархом. Во время раскопок найдены подтверждающие это описание остатки мозаичного пола из мрамора, серпентина и порфира, колонны из темно-зеленого мрамора и богатая керамическая облицовка.

Интересна по своему плану круглая церковь в Преславе с двенадцатью полукруглыми нишами и расположенными по кругу мраморными колоннами, с атрием и двумя башнями.

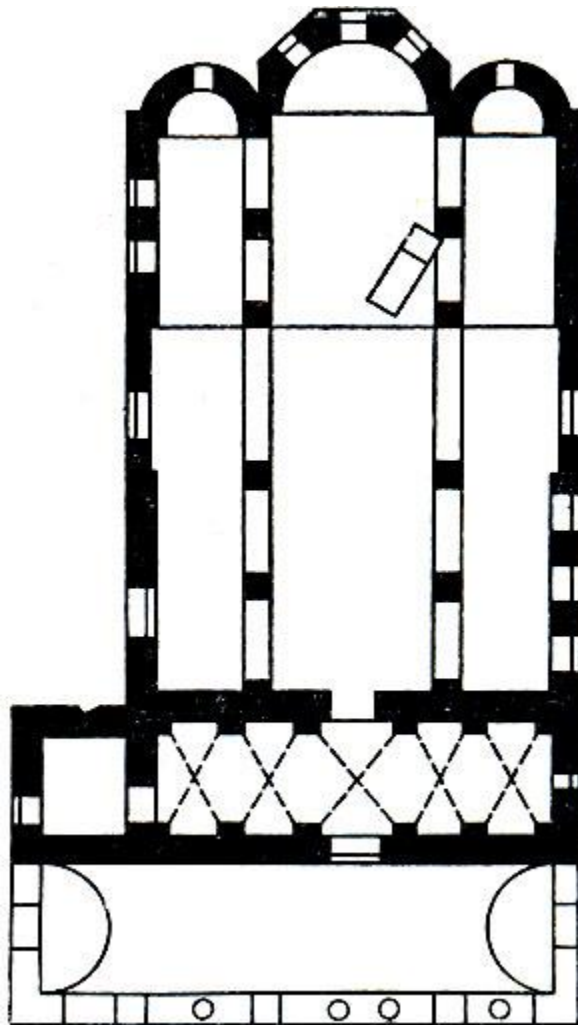


Круглая церковь в Преславе. Конец 9 в. План.

В скульптуре проявились тенденции монументальности и грандиозности. К 9 в. относится высеченный в отвесной скале на высоте 23 м от земли так называемый Мадарский всадник (по-видимому, изображение князя Крума). Ваятели создали величественный образ всадника, конь которого попирает хищника. Скульптура выполнена высоким рельефом, отличающимся объемной и четкой моделировкой. Скульптуру 10 в. характеризуют рельефы с фигурами зверей, найденные в Стара-Загора. Плоскостные, условно трактованные

изображения полны экспрессии и, вероятно, воплотили древние народные представления.

Совершенство достигло в 9-10 вв., керамическое убранство зданий. Часто встречается мотив плетенки, сильно стилизованные акантовые листья и пальметки; реже изображаются святые, птицы, животные. Особенной известностью пользуется найденное в Патлейне (10 в.) изображение св. Феодора, составленное из тридцати плиток. Строгий фронтальный образ святого, выполненный с большим мастерством, напоминает мозаики Византии того же времени.



Церковь св.Софии в Охриде. 11 в. План.

После завоевания Болгарии Византией болгарское искусство еще в течение полувека сохраняло свой особый характер

в западных областях, в Македонии, Моравии, в окрестностях Софии (Средца) и Видине. Столицей Западной Болгарии был Охрид (ныне на территории Югославии). Характерно для искусства Болгарии длительное сохранение античных традиций. В частности, в культовой архитектуре господствовавшим типом (в отличие от Византии) по-прежнему являлась базилика с плоским перекрытием и боковыми хорами или сводчатая. Примерами могут служить церковь Ахилла на озере Преспа (конец 10 - начало 11 в., ныне на территории Греции) и многократно перестраивавшаяся церковь св. Софии в Охриде. Наряду с этим в 11 в. можно встретить крестовокупольный тип. Старейший образец его - церковь Германа на озере Преспа (1066) с крытым черепицей плоским куполом на круглом барабане, необычайно гармоничная по пропорциям и ясная по конструкции. Единственным украшением храма служит скромный узорчатый поясок под кровлей, чередование кирпича и камня в кладке. К тому же типу относится церковь Иоанна в Мсsemври (совр. Несебыр).



72 6. Христос во славе. Роспись купола церкви св. Софии в Охриде, 1-я половина 11 в.

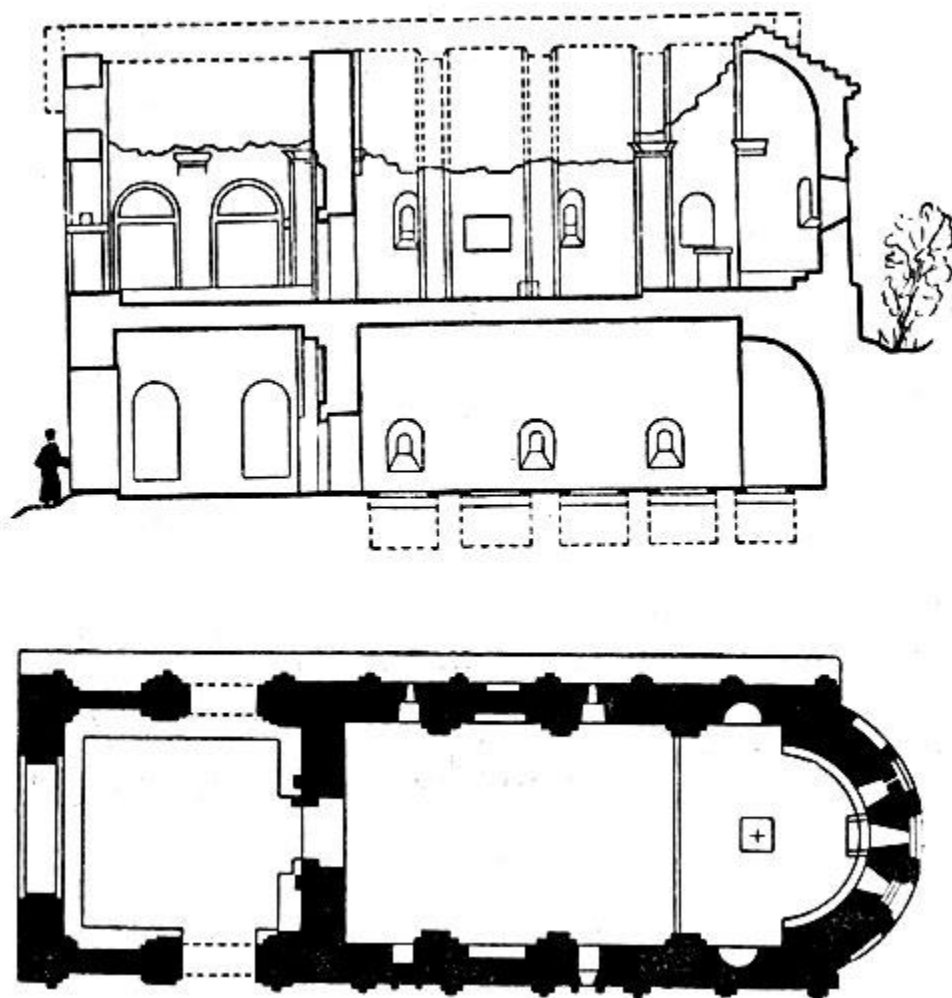
Среди немногочисленных сохранившихся фресок периода византийского господства выделяются своим высоким качеством фрагменты росписи, церкви Софии в Охриде (первая половина 11 столетия), имеющие ряд общих черт с фресками храма св. Софии в Киеве. В центральном нефе сохранился фриз с изображением преклоненных ангелов, представленных с необычайным чувством ритма. Их фигуры в светлых одеждах - желтых, розовых, коричневатых - выделяются на голубом фоне. Живописная характеристика лиц ангелов в этой сцене и общая тонкость исполнения выдают руку большого мастера.



77 а. Богоматерь. Фрагмент фрески церкви-усыпальницы монастыря в Бачкове. 12 в.

Интересны росписи так называемой костницы (усыпальницы) монастыря в Бачкове, основанного в 1083 г. известным византийским государственным деятелем Григорием Бакурианом. Плоскостность и фронтальность фигур сочетаются здесь с некоторыми отзвуками эллинистического искусства, которые сказываются в погрудных изображениях святых, вписанных в квадратные и круглые медальоны, как бы подвешенные на кольцах. Особенно заметны традиции эллинистического искусства в открытом в крипте костницы изображении «Знамения», отличающемся удивительной

кротостью и глубиной взгляда Богоматери, мягкостью светотеневой моделировки лица, тонкостью и насыщенностью цветового решения. Живопись костницы Бачковского монастыря, связанная с Византией, отражает, однако, стиль не столичной константинопольской школы, а одной из ветвей провинциального византийского искусства.



Церковь-усыпальница Бачковского монастыря. 11 в. Продольный разрез и план.

Византийское иго держалось около 170 лет. В течение этого периода в различных областях Болгарии происходили восстания, иногда принимавшие форму богомильства (Антифеодальное крестьянское движение, принявшее форму религиозной ереси. Возникло в первой половине 10 в. и вскоре получило широкое распространение. Название связывается с именем основателя секты - попа Богомила). В 1187 г. Византия была вынуждена признать независимость

Болгарии. От этой даты историки ведут начало Второго Болгарского царства. В результате освободительного движения, а позднее завоеваний в состав Болгарского государства к первой половине 13 в. постепенно вошли Македония, большая часть Эпира и Фессалии.

Новый этап феодализма вызвал развитие ремесел и торговли, оживление городской жизни (особенно в быстро растущей столице - Тырново), новый подъем культуры. Усилились связи, в частности литературные, Болгарии с Древней Русью. Одним из центров, где постоянно «ступали в культурное общение южные славяне, русские и греки, был Афон.

В архитектуре наряду с крестовокупольными зданиями возник своеобразный тип удлиненной в плане церкви с куполом на четырех столбах, примыкающих к стенам. Среди построек такого типа выделяется живописно расположенная среди горного пейзажа церковь 12 -13 вв. в Станимаке (ныне Асеновоград). Диаметр ее купола почти совпадает с шириной нефа; боковые концы выявленного снаружи креста сильно укорочены. Над нартексом возвышается башня. Декоративное убранство ограничивается рядом ниш во втором этаже.

Тенденция к богатству архитектурного декора, типичная для различных стран в период позднего средневековья (13 -14 вв.), дала себя знать и в Болгарии. Разнообразные комбинации каменных плит и кирпичей, шахматный рисунок или косая штриховка, зигзаги или подражание надписям делают стены здания похожими на ковер.

К 13 в. относится крестовокупольная церковь Климента в Охриде, ее стены украшены узором из кирпича и камня и декоративными нишами.



73. Церковь св. Климента в Охриде. 13 в. Вид с востока.

Из числа наиболее богатых по убранству можно назвать церкви Пантократора (13 в.) и Иоанна Алитургита (14 в.) в

Месемврии. Средством декора служит здесь прежде всего чередование рядов кирпичей и каменных плит. Но излюбленным элементом украшения являются арки, обычно также сложенные из кирпичей. Крупный арочный фриз тянется по нижней части зданий; в него включается обрамление дверей. Более мелкие арочки расположены вверху, почти под карнизом: внутри они нередко заполнены шахматным узором. Арками украшали также абсиды, барабаны куполов, башни и колокольни. Часто в кладку заделывали многокрасочные поливные чашечки или розетки. В декор церкви Иоанна Алитургита входят каменные консоли со скульптурными изображениями, родственными убранству сербских храмов.

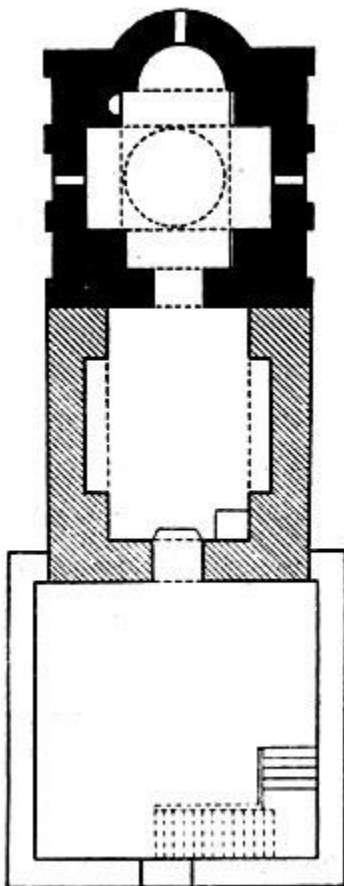
Главным художественным центром страны в период Второго царства была столица - Тырново. На ее холмах, называвшихся Царевец и Трапезица, сохранились остатки башен и ряд церквей различных форм и планов. На территории Трапезицы - квартала, где обитали представители военно-феодальной знати, - раскопки вскрыли восемнадцать маленьких однефных сводчатых церквей. Тенденция к сокращению размеров строений, характерная для периода феодальной раздробленности, здесь проявилась особенно ярко. Многие из этих зданий служили усыпальницами; остатки фресковых (местами в сочетании с темперой) росписей хранят следы портретов погребенных, а также изображений множества святых-воинов, культ которых был здесь особенно распространен.

Крупнейшим памятником тырновской школы является замечательная роспись Боянской церкви.



74. Церковь св. Пантелеймона в Бояне. Восточная часть - 11-12 вв., средняя часть - 1259 г., западная часть - конца 19 в. Вид с северо-востока.

Построенная в живописной местности, недалеко от Софии, эта церковь невелика по размерам. Ее старейшая, восточная часть была воздвигнута в 11 -12 вв. в виде купольного здания почти кубической формы. Средняя часть, сооруженная в 1259 г.,- более высокая, с куполом на восьмигранном барабане - имеет четко выраженную ступенчатую композицию и фронтоны на боковых фасадах. Низ здания, построенного в 13 в., служил княжеской усыпальницей; верх - церковью. В конце 19 в. с запада была пристроена третья часть - притвор.

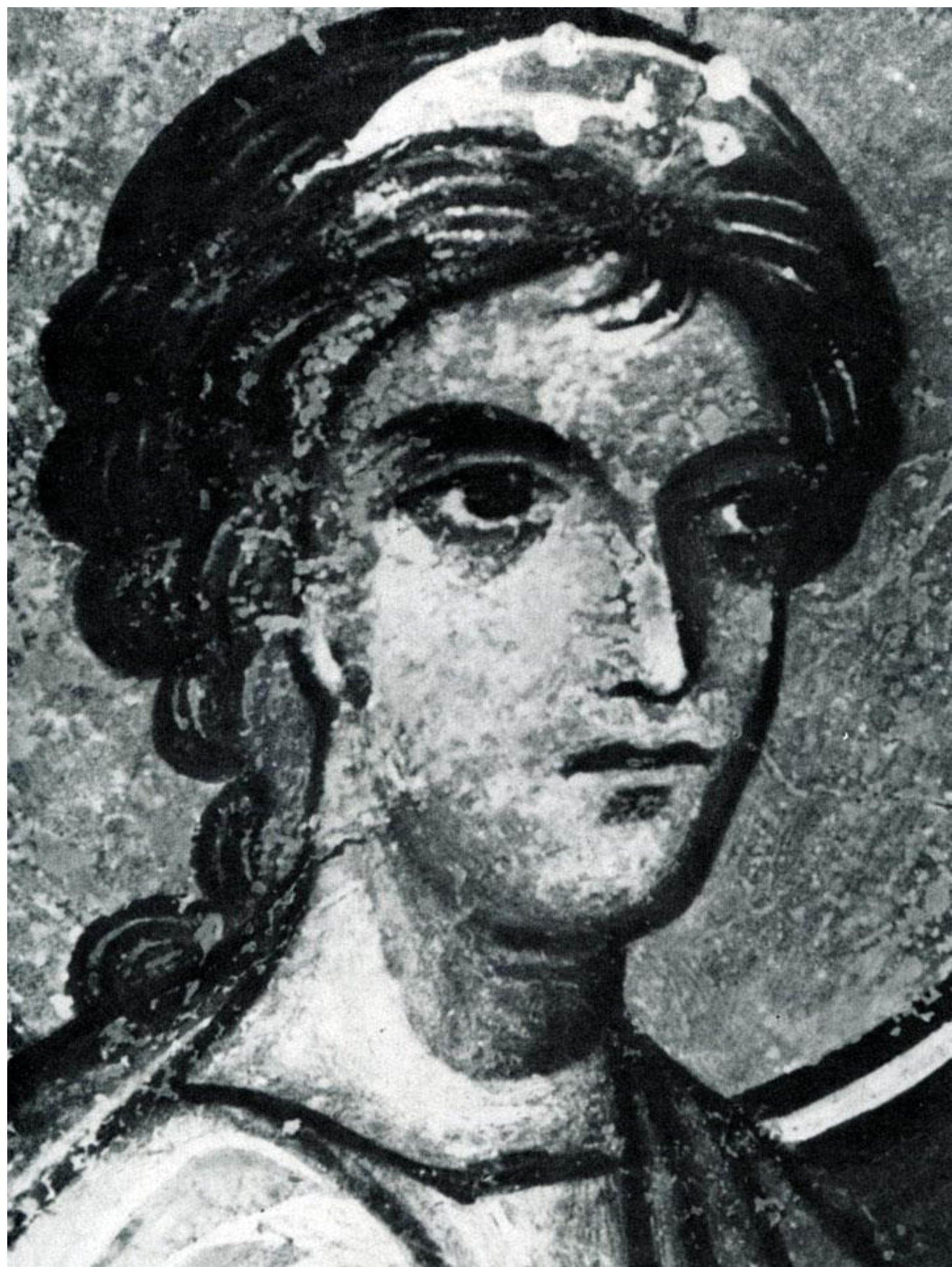


Церковь св. Пантелеймона в Бояне. Восточная часть - 11-12 вв., средняя часть - 1259 г., западная часть - конца 19 в. План.

В древнейшей части Боянской церкви имеются фрагменты стенописи 12 в. Однако наибольший интерес здесь представляют фрески середины 13 столетия, выполненные неизвестными мастерами. Эти росписи, прекрасно сохранившиеся, органично связаны с архитектурой в единый ансамбль, поражающий гармоничностью, чувством меры и пропорций.



*75. Христос Вседержитель. Фреска церкви в Бояне. Фрагмент.
Середина 13 в.*



*76. Ангел. Фрагмент фрески «Благовещение» церкви в Бояне.
Середина 13 в.*

Система расположения росписей традиционна: в куполе изображен Христос Пантократор, на парусах - евангелисты, в абсиде - Богоматерь, по стенам и на сводах - праздники. Но художники внесли в росписи много нового. Образы святых Дамьяна, Ефрема, Федора Тирона и Лаврентия отличаются острыми характеристиками. Свойственная этим образам экспрессия выражала основную тенденцию, характеризовавшую развитие монументальной живописи Восточной Европы в тот период.

Рядом с изображениями, полными суровой силы и драматизма, в Боянской церкви есть и образы лирические. Таков, например, отрок Христос (в сцене «Христос, поучающий во храме») - задумчивый, полный мягкости и человечности; таков и ангел в «Благовещений» - стройная, изящная фигура и нежный овал его лица выражают чистое и светлое начало. Стремление к передаче душевных переживаний заметно также в «Распятии» и «Успении», особенно ярко оно обнаруживается в выразительном лице потрясенного Адама в композиции «Сошествие Христа во ад».

Впервые среди традиционных святых встречаются изображения св. Недели, а также местный болгарский святой Иоанн Рильский, образ которого наделен большим внутренним напряжением.

На стенах Боянской церкви помещены редкие в болгарском искусстве портретные изображения: портреты в рост севастократора Калояна, несущего модель церкви, и его жены Десиславы; напротив них, на южной стене, - портреты царя Константина Асеня и его жены Ирины. Спокойные и торжественные, стоят они в своих парадных узорчатых одеждах, резко выделяясь на темном фоне стен. Фигуры их монументальные, плоскостные, застывшие, но лица наделены жизненными чертами и обладают известной одухотворенностью. Особенно выразительно нежное,

женственное лицо Десиславы, написанное чистыми, светлыми красками.



Голова Десиславы, жены севастократора Калояна. Фрагмент фрески церкви св.Пантелеймона в Бояне. Середина 13 в.

Лирическая проникновенность и поэтическая одухотворенность ряда образов - свидетельство новых веяний в болгарском искусстве 13 столетия, во многом сходных с аналогичными тенденциями в сербском искусстве той же поры.

Мастера тырновской школы продолжали работать в течение всего 14 в. Интересные росписи сохранились в ряде пещерных храмов на берегу реки Русенский Лом у села Иванова (отсюда общее название росписей - Ивановские). В большой пещере, получившей название «Церковь», уцелели фрагменты особенно значительных фресок, относящихся ко второй половине 14 в. Среди них находится, как предполагают, портрет царя Ивана Александра (1331- 1371), мецената, покровительствовавшего науке и искусству. В прямоугольных полях на потолке представлены сцены «Христос в Гефсиманском саду», «Поцелуй Иуды», «Христос перед Кайафой», «Омовение ног», выполненные в свободной, динамичной манере изысканными, светлыми, нарядными красками. Сложные архитектурные и пейзажные фоны, убедительные в своей жизненности разнообразные движения говорят об авторстве крупного мастера, искавшего новых средств художественной выразительности.

По-видимому, в 14 в. происходило формирование в Тырново школы миниатюристов. Портретные изображения царя Ивана Александра и членов его семьи сохранились в Четвероевангелии 1356 года (собр. Керзона в Лондоне), а также в одном из списков болгарского перевода исторической хроники Константина Манассии (Ватиканская библиотека). Последняя рукопись содержит также миниатюры, представляющие события из истории Болгарии. При всем однообразии изображенных сцен, некоторой грубоватости рисунка и неизжитой средневековой условности образов эти миниатюры обладают ярким колоритом, иногда большой непосредственностью. Все эти черты присущи и миниатюрам

так называемой Томичевой псалтыри (середины 14в.), принадлежащей Государственному Историческому музею в Москве.



*77 б. Битва. Миниатюра Хроники Манассии. 14 в. Рим.
Библиотека Ватикана.*

В ряде других рукописей украшение ограничивается заставками и инициалами, скромными по красочной гамме (красный, желтый и зеленый). Часто встречаются мотивы плетенки в комбинации со звериным орнаментом, распространенные и древнерусских и сербских рукописях. К

кругу этих памятников, очевидно, связанных с более демократическими слоями общества и, возможно, происходящих из Македонии, относится и близкое по своей орнаментации так называемое Добрейшево евангелие (13 в., Государственная библиотека в Софии). Орнаментальный характер здесь придан даже изображениям людей.

Сосуществование в 14 в. столичного - тырновского - и провинциального, более демократического, художественного направления наблюдается и в монументальной живописи. Так, например, в церкви Иоанна Богослова в Зенене (юго-Западная Болгария), которая своей архитектурой напоминает древнерусские памятники, сохранились архаические по иконографии росписи. Их колорит (синий, желтый, кирпично-красный, оливковый, белый цвета с черным контуром) близок к миниатюре. Грузные, угловатые фигуры переданы в чисто линейной манере. Однако образы по-своему непосредственны и выразительны, а отдельные сцены подчас приобретают почти жанровый характер (например, сцены разделения одежд и приготовления гвоздей, сопровождающие композицию «Распятие»).

Высоко стояло в Болгарии искусство резьбы по дереву. Воздействие этой техники заметно на древних каменных рельефах с изображением зверей из Стара-Загора; о ней упоминает в своем восхвалении Преславы Иоанн Экзарх. Одним из немногих сохранившихся образцов древнейшей резьбы по дереву является дверь из церкви Николая в Охриде (13 в.), покрытая птицами, фантастическими животными, змеями и плетенкой, которые напоминают мотивы миниатюр. Образы святых-воинов здесь приобрели народный сказочный характер. Тонкая прорезная техника сохранившихся в Рильском монастыре дверей 14 в. с украшающими ее розетками, окруженными маленькими фигурками вплетенных в орнамент животных, имеет аналогии в ажурных металлических изделиях.



*72 а. Резная дверь церкви св. Николая в Охриде. Дерево. 13 в.
(?)*

Различные виды прикладного искусства Болгарии пока еще мало изучены. Письменные источники сообщают о высоком мастерстве ювелиров; известны не только серебряные оклады икон, но серьги, колты, браслеты, гривны и другие украшения, формы которых во многих случаях близки к образцам древнерусского прикладного искусства.

Турецкое завоевание во второй половине 14 в. нанесло страшный удар Болгарии. Многие города были разрушены. Потеря национальной независимости тяжело отразилась на культурной жизни страны.

Монументальное строительство было запрещено, и в течение длительного времени маленькие однефные, крытые на два ската церкви ничем не выделялись среди жилых домов.

Ремесленный характер приобрело большинство церковных росписей, начиная с конца 15 в. подражавших поздним византийским образцам или несших в себе провинциальные отзвуки живописи Италии предшествовавшего периода.

Старые традиции дольше держались в книжной миниатюре; в орнаментике к ним примешивалось воздействие искусства Востока. Тот же сплав славянских и восточных элементов наблюдается в формах и декоративном убранстве серебряных изделий 16-17 вв. Местные традиции оказались устойчивыми в предметах широкого потребления (серьги, браслеты). Наиболее значительным видом прикладного искусства и в период турецкого ига была резьба по дереву. Сложные плетения, образующие розетки и крестообразные фигуры, украшают двери монастыря в Слепче (15-16 кв.). Похожую орнаментацию имеют двери церквей в Арба-наси (17 в.) и мечети в Видине (18 в.). Со временем все большую роль приобретал цветочный орнамент, бесконечно разнообразный в отдельных деталях, сочетающих плетенку с вьющейся лозой.

Искусство Сербии и Македонии

Сравнительно поздно вступив на историческую арену, Сербия сумела за относительно короткий промежуток времени (12-14 вв.) вписать блестящую страницу в историю средневекового искусства. Большой интерес представляет ее архитектура с богатым наружным убранством. Высокого художественного уровня достигла и сербская монументальная живопись.

Сербы поселились в областях, расположенных к югу от рек Савы и Дуная в 6-7 вв. В процессе разложения общинного строя в 9 -10 вв. в их среде стали формироваться феодальные отношения. Первое государственное объединение сербов возникло в 11 в. на побережье Адриатики, в юго-западной области - Зете (или Диоклии). Позднее выдвинулась на северо-востоке Рашка (или Раса). Около 1190 г. Сербское государство стало независимым от Византии.

В период феодализации (завершившийся в 11-12 вв.) в Сербии распространилось христианство, причем в прибрежных частях страны победило католичество, а в центральных - православие. В 1219 г. Сербия добилась церковной независимости, и это укрепило связь церкви с королевской властью.

Значительное развитие (особенно в Боснии) получило богомилство, отразившее идеологию крестьян, боровшихся против феодального гнета. Хотя богомилов жестоко преследовали, религиозная и культурная жизнь Сербии оказалась под большим воздействием этого мистического учения.

Тесные экономические и культурные связи Сербии с Византией и с Италией во многом определили своеобразие ее искусства. Особенно важное значение для его формирования имели традиции византийского искусства, что проявилось с большей силой в живописи. Памятники архитектуры, особенно в Далмации, свидетельствуют о значительных воздействиях западноевропейского зодчества.

Немногочисленные ранние памятники Зеты, близкие к западной дороманской архитектуре,- это каменные, несложные по плану базилики или сводчатые церкви, иногда со скухими рельефными украшениями, обрамляющими двери и окна.

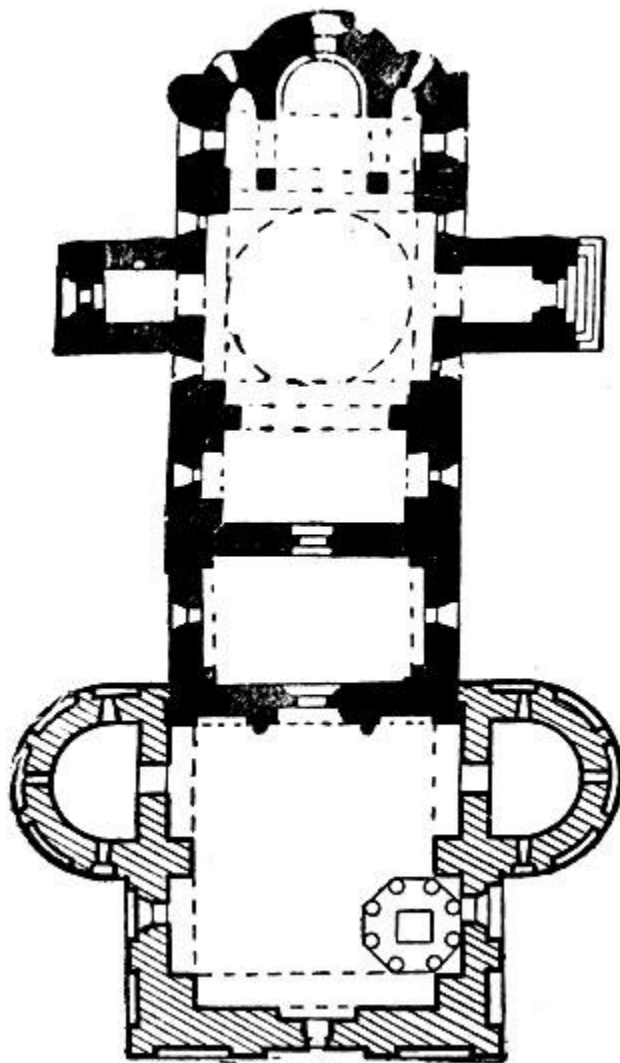
Связи с западноевропейским искусством обнаруживает и зародившаяся в 11 в. сербская миниатюра. В орнаментации рукописей, написанных глаголицей или кириллицей, можно усмотреть известное сходство с латинскими инициалами.

Объединение сербского государства вокруг Рашки в 12 в. и учреждение независимой архиепископии в Жичи содействовали усиленному строительству. Особенно большое значение приобрело замковое и монастырское - крепостное по своему характеру - зодчество. Примером может служить крепость Старый бор (11 в.), а также Рыбница с ее мощными башнями, округлой и пятигранной, и остатками старого моста.

Для архитектурной школы Рашки характерны однефные купольные здания; в удлиненный неф включен и нартекс. Купол, возведенный на парусах, иногда без внутренних столбов, порой возвышается на постаменте над подчеркнута выделенной центральной частью здания. Часто встречаются низкие трансепты, часовни для погребения, иногда - башни-колокольни. Стены обычно сложены из камня; наиболее значительные памятники облицованы полированным мрамором и украшены аркатурой на консолях.

Выдающийся памятник такого типа - церковь Богоматери в Студенице (1190) . Характерной чертой этого храма, как и вообще сербской архитектуры, является его декоративность. Стремясь к гармонии пропорций, красоте силуэта, выявлению конструкции в объемах здания, строители обращали особенное внимание на внешнюю отделку. Стены церкви облицованы белым и серым мрамором и украшены аркатурным фризом. Консоли декорированы рельефами в виде масок людей и животных. Западный и южный порталы, а также тройное алтарное окно отделаны орнаментальной резьбой. Наряду с вплетенными в растительный орнамент птицами, животными и

фантастическими существами, переданными в относительно плоском рельефе, здесь имеются и почти статуарные изображения. Таковы фланкирующие окна и порталы фигуры животных, близкие к памятникам Далмации. От них резко отличаются помещенные друг над другом около западного портала, фигуры пророков, исполненные в несколько суховатой манере. Интересны, наконец, и напоминающие далекие античные прототипы почти профильные фигуры архангелов по сторонам Богоматери над западным входом в церковь.



*Церковь Успения Богоматери Студеницкого монастыря. 1190 г.
План.*



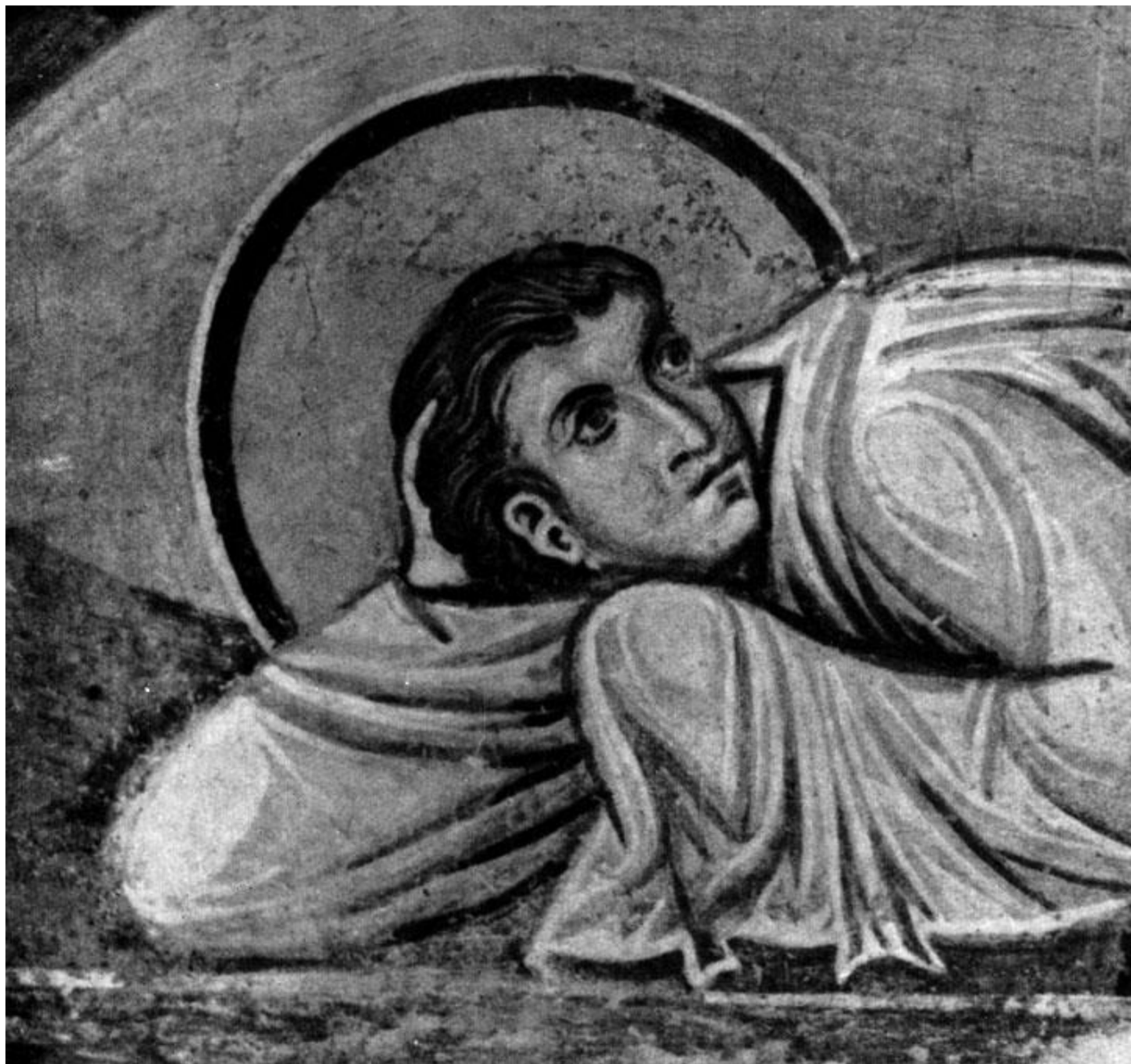
Церковь Богоматери в Студенице. Вид с юго-востока.

Отделка стен мрамором различных оттенков и скульптурный декор сообщают церкви в Студенице живописный и нарядный вид. Она производит радостное впечатление и не кажется суровой, что так свойственно памятникам романского стиля.

Отзвуки романского стиля можно заметить в убранстве Евангелия Мирослава (конец 12 в.). Рукопись исполнена по заказу «великославного князя Мирослава» и оформлена дьяком Григорием при участии Вирсамалеона. Инициалы, украшенные растительным и звериным орнаментом, перекликаются со скульптурным декором Студеницы. Любопытны вплетенные в буквы фигуры людей, представляющие не только евангельские или библейские персонажи, но и воинов, музыкантов, охотников и др. Характер исполнения миниатюр далек от Византии и имеет общие черты с памятниками романского искусства.



80. Оплакивание Христа. Фреска церкви св. Пантелеймона в Нерезе. 1164 г.



81. Апостол. Фрагмент фрески «Преображение» церкви св. Пантелеймона в Нерезе. 1164 г.

О развитии сербской монументальной живописи дают представление фрески храма Пантелеймона в Нерезе (Македония, 1164). Сцены цикла «страстей» - «снятия со креста» проникнуты эмоциональностью, выражением скорби.

Несколько удлинённые представленные почти в профиль фигуры Богоматери, порывисто обнимающей Христа, и Иоанна, склонившегося над его телом, полны глубокой грусти. Некоторые детали росписи, например головы юных святых - Трифона и Трофима, - необычно для 12 в. живописны; мастер избегал контурных линий, лица моделированы широкими, свободными мазками. Колорит отличается напряженностью и силой звучания благодаря сочетанию насыщенных белых, золотисто-желтых, синих и голубых тонов. В фресках храма Пантелеймона, исполненных при ближайшем участии византийских мастеров, есть черты, близкие к сербской живописи последующего времени. Подчеркнутая эмоциональность, патетика, страстность выражения больших чувств проявляются в экспрессии и динамичности композиций, живописности художественных решений, своеобразном толковании отдельных образов. Характерна в этом отношении голова одного из старцев со всклокоченными волосами, резкими, выразительными чертами лица, сурово сдвинутыми бровями. Этот образ, проникнутый внутренним напряжением и большой эмоциональной выразительностью, в какой-то мере предвосхитил типы лиц Феофана Грека.

Отдельные фрески в храме Пантелеймона по манере исполнения напоминают иконы. Таков святой Пантелеймон - покровитель храма. Его изображение заключено в арку, украшенную плетенкой и растительным орнаментом, а наверху - павлинами по сторонам вазы. Тонкие черты лица и большие одухотворенные глаза заставляют вспомнить о фаюмском портрете.

Специфические черты сербского средневекового искусства ярко выявились в 13 в. В росписях церкви Богоматери в Студенице (1208-1209) формы предельно обобщены; лица святителей, резко очерченные контуром, кажутся плоскостными, иногда грубоватыми; следует, однако, отметить, что среди них появляется характерный сербский тип.



82 б. Портретное изображение короля Владислава. Фрагмент фрески церкви в Милешеве. 1-я половина 13 в.

Превосходным памятником первой половины 13 в. является роспись монастырской церкви в Милешеве. Весьма интересны здесь портретные изображения короля Владислава, его брата Радослава, а также первого архиепископа Сербии - Саввы. Они говорят о том, что портретное искусство уже в то время заняло видное место. Портретные черты художники Милешева придают и отдельным святым.

Народность типов милешевской росписи особенно бросается в глаза в «массовых» сценах («Вход в Иерусалим», «Предательство Иуды» и др.). Отдельные детали - доспехи, вооружение и т. д. - свидетельствуют о большой наблюдательности сербских живописцев, вводивших в традиционные сюжеты подробности быта и уклада окружающей жизни.



84. Ангел. Фрагмент фрески «Жены-мироносицы у гроба господия» церкви в Милешеве. 1-я половина 13 в.

Совершенством исполнения отличается композиция «Жены у гроба». Особенно замечательна фигура ангела, переданная с почти статуарной пластичностью. Прекрасно его лицо, обрамленное волнистыми волосами и мастерски моделированное цветом. Желтый фон фресок испещрен сеткой, своеобразно имитирующей кубики мозаики. Монументальные, порой удлинённые фигуры несколько тяжеловесны; подчеркнутые угловатые складки, полные самостоятельного ритма, не всегда соответствуют строению тела.

Прославленные фрески Троицкой церкви в Сопочанах созданы в течение второй половины 13 в., а частично (в наружных притворах) - в 40-х гг. 14 в. Самые древние части росписи датируются временем около 1265 г. Сопочанская роспись очень сложна. Она содержит ряд новых сюжетов и множество неведомых ранее иконографических деталей. Расширение повествовательности выражается во введении исторических сюжетов («Кончина матери основателя храма Стефана Уроша - Анны», «Перенесение останков короля Уроша») и в развернутом изображении религиозных сцен, особенно в композиции «Успение».

Сопочанская роспись подчинена литургии (церковной службе). Об этом свидетельствует композиция «Поклонение жертве», с тех пор ставшая излюбленной в сербских росписях. Появление ее связано с широким распространением в 13-14 вв. мистических идей, которые утверждали возможность личного общения с богом, минуя священника.

Вместе с тем в росписях появляются жизненные черты, в частности в трактовке исторических сюжетов, названных выше. Больше того, некоторые фрески обладали, по-видимому, скрытым политическим смыслом. Такова «История прекрасного Иосифа» - проповедь сыновнего послушания, что было весьма актуальным в 13 столетии, когда трон сербских

королей непрерывно колебали дворцовые заговоры. Композиции в сопочанской росписи разворачиваются на сложном архитектурном фоне, в котором подчеркнут пространственный момент. Они отличаются ясностью, равновесием частей, законченностью.



82 а. Апостолы. Фрагмент фрески «Успение Богоматери» церкви

Троицы в Сопочанах. Конец 13 в.

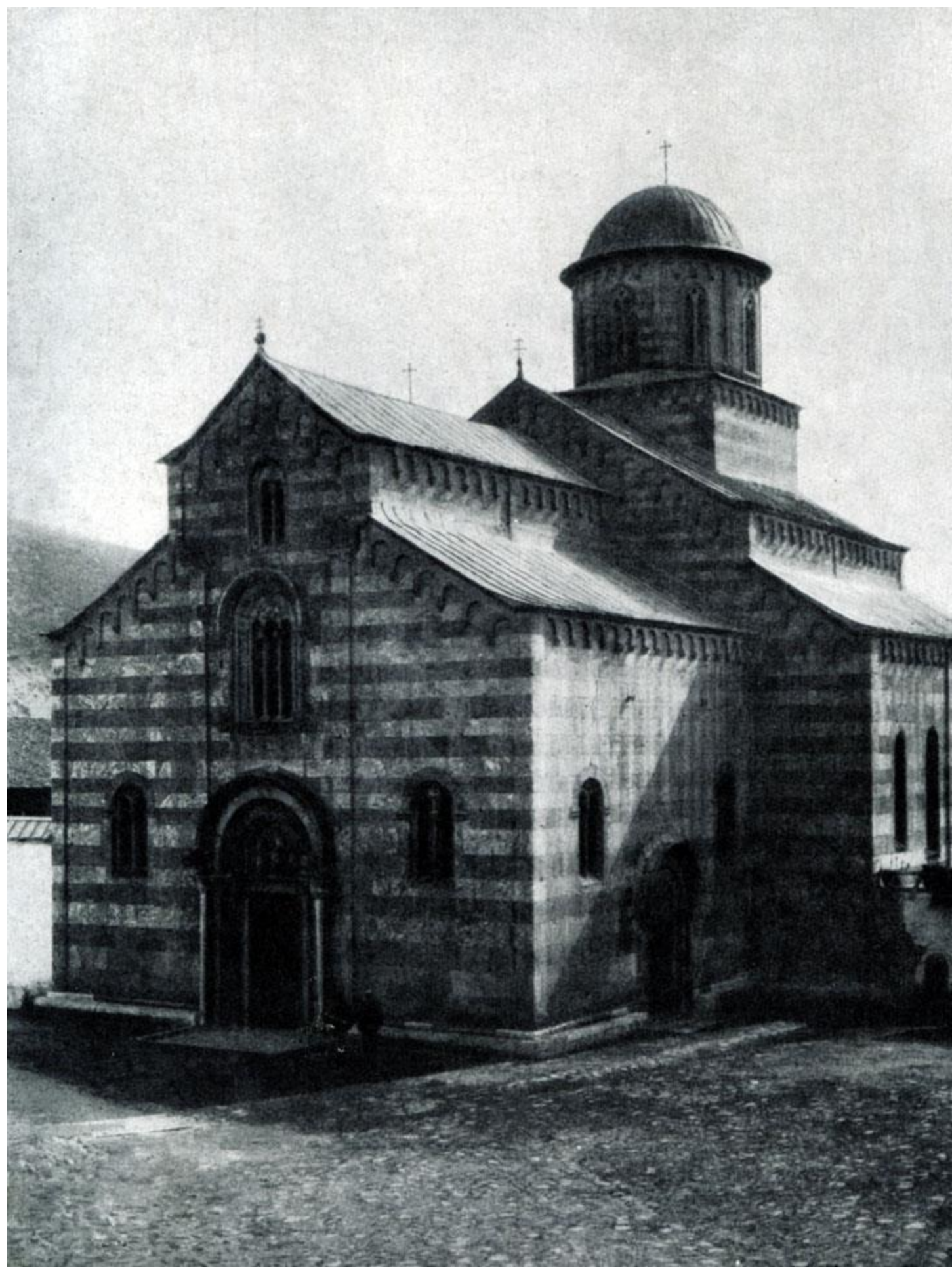
Сопочанские мастера избегали статичности, неподвижности, и в этом они развивали традиции Нерезской росписи. Все персонажи в сцене «Успение» изображены в движении. Мощные апостолы, окружившие ложе Богоматери, словно ведут тихую сдержанную беседу, склонившись друг к другу. В то же время их позы и жесты свидетельствуют о глубоком внутреннем волнении. Однако, хотя погруженные в скорбь апостолы и святители выдвинуты на первый план, главенствующей в композиции является идея торжества Христа. Печаль апостолов, их тихий разговор, плач женщин - все тонет в ликующем хоре ангелов, окружающих спасителя. Изображение его «сошествия» придает композиции торжественный и светлый характер, который еще больше усиливается благодаря желтому фону, имитирующему золото мозаик, и ярким тонам одежд.

Глубокой эмоциональностью насыщен цикл «страстей». В «Распятии» огромной экспрессией отличается образ Богоматери. Весьма выразительна фигура женщины в композиции «Явление Христа женам-мироносицам»; стремительным движением полна сцена «Сошествие Христа во ад», данная на фоне горного пейзажа. Эмоциональность, порывистое движение, Элементы пространственности, материальность фигур - все эти черты росписи в Сопочанах намечают пути развития сербской живописи 14 столетия.

С конца 13 в. возрастало экономическое и политическое значение Сербии. Развивались производительные силы страны, в прибрежных районах росли города с оживленной ремесленной и торговой жизнью. Территория государства расширялась. Наибольших размеров Сербия достигла во время царствования Стефана Душана (1331-1355), когда в ее состав вошли почти вся Македония (кроме Фессалоник), Фессалия, Эпир, Албания. В 1345 г. была учреждена сербская патриархия.

Завоевание Сербией в 14 в. ряда областей Византийской империи и ориентация феодальных верхов на византийскую

культуру объясняют усиление византийских влияний и в сфере искусства. На территориях, ставших сербскими, возводили множество построек, отличавшихся от архитектурной школы Рашки. Вместо зданий с одним нефом особенное распространение получили крестовокупольные храмы, часто на свободно стоящих столбах. Нередки также пятикупольные постройки. В качестве строительного материала использовали смешанную кладку из чередующихся рядов кирпича и камня. Романские черты в архитектуре исчезли. Фасады стали украшать нишами или глухими аркадами между пилястрами; на углах барабанов и трех- или пятигранных абсид встречаются колонки.

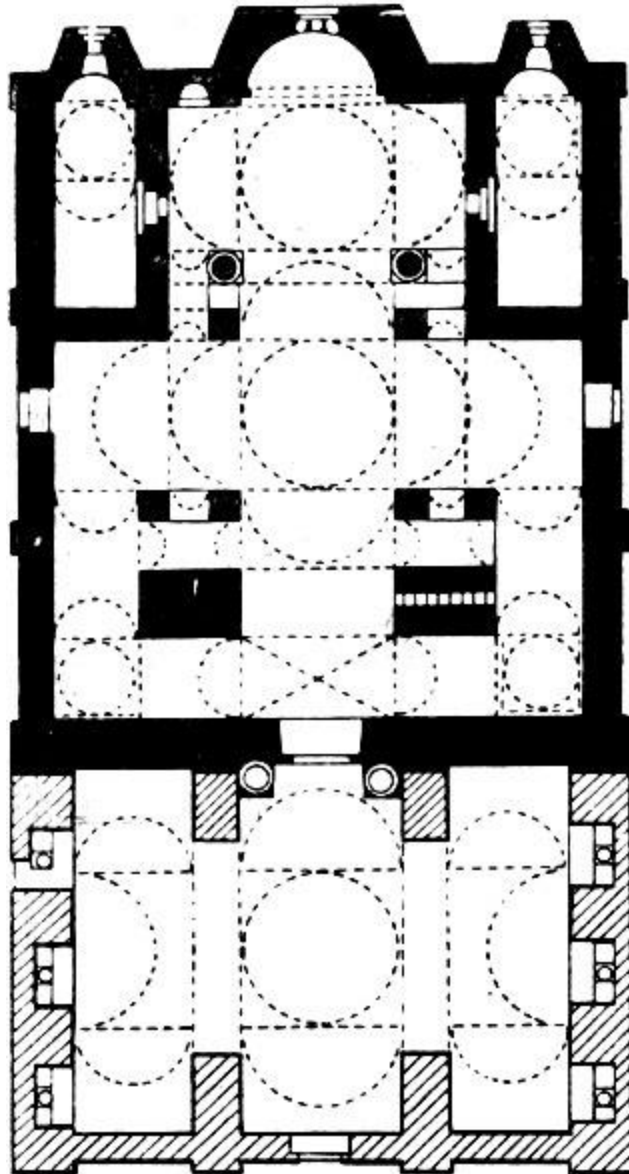


78. Церковь Спасителя в Дечанах. 1327-1335 г. Вид с юго-запада.



79. Церковь Богоматери в Грачанице. Около 1320 т. Вид с юго-востока.

Выдающимся сооружением того времени является церковь Богоматери в Грачанице (ок. 1320). Масса этого пятикупольного здания (представляющего в плане двойной вписанный крест) снаружи кажется ступенчатой вследствие постепенного перехода от полукружий сводов к боковым куполам и главному куполу. Большой стройности церкви в немалой степени способствует квадратный постамент барабана купола. В кладке применены камень и кирпич; из последнего сложены барабаны куполов, узоры вокруг окон; из него составлены прослойки между рядами камня. В отличие от более ранних памятников в церкви Грачаницы существует известный разрыв между наружным, сложным и торжественным, обликом здания с его пышным декором и решением внутреннего пространства. Перегруженный столбами и сводами, расчлененный на тесные, узкие помещения интерьер лишен той цельности и законченности, которые свойственны внешнему облику храма.



Церковь Богоматери в Грачанице. Около 1320 г. План.

Сербское зодчество 14 в. не было ограничено одним стилистическим направлением. Почти современен Грачанице прославленный храм Спасителя в Дечанах(1327-1335). Строителем его был выходец из Котора в Далмации, монах-францисканец Фрад Вита. Дечанский храм по убранству напоминает церковь Богоматери в Студенице, но резко отличается от нее по плану и пропорциям. Здесь также применена облицовка из белого мрамора с розовыми и синими прожилками. Чрезвычайно богато скульптурное убранство. Разнообразны стилизованные растительные узоры,

украшающие портал и тройное окно абсиды; в них вплетены фантастические птицы и животные. В люнетах над дверьми помещены изображения Христа между ангелами и голгофский процветший крест. Львы и грифоны как бы выступают из стен и капителей. Почти объемны головы на консолях аркатуры и фигуры ангелов над порталом, изображенные в живых поворотах.

Скульптура дечанского храма богаче по содержанию рельефов Студеницы. Она обладает сложным религиозно-символическим смыслом как и живопись того времени. Фигуры переданы в движении, лица выразительны, складки беспокойны.

Сербская монументальная живопись, занимавшая важное место в искусстве 13 в., продолжала успешно развиваться в 14 столетии, значительно обогащаясь тематически. В церковные росписи вводилось множество новых сюжетов, связанных с апокрифической литературой, усложнялся архитектурный фон, появлялось много второстепенных персонажей и бытовых деталей.

Рост значения индивидуальности проявляется во встречающихся на некоторых фресках подписях мастеров. Если относящиеся к началу 13 в. имена художников едва различимы, то постепенно они становятся заметнее. Повторяющиеся на нескольких памятниках имена Михаила и Евтихия позволяют проследить их индивидуальные различия и эволюцию стиля (от 90-х гг. 13 в. до 20-х гг. 14 в.).

Монументальная живопись Сербии в 14 в. была неоднородна. Одна группа памятников тесно связана с искусством Византии; другая, не лишенная грубоватости и одновременно занимательности, представляет более самобытное и оригинальное явление.

Среди первой группы видное место занимает роспись церкви Иоакима и Анны в Студенице (1314), свидетельствующая об усиленном притоке в Сербию греческих влияний. Портретные изображения короля Милютина и его юной жены Симониды,

дочери византийского императора Андроника II Палеолога, напоминают об укреплении политических связей между слабеющей Византией и могущественной Сербией. В сценах «Рождество Богородицы» и «Введение во храм» можно видеть типичные для палеологовского искусства Византии удлиненные фигуры на фоне сложного архитектурного пейзажа. Они представлены то в торжественных позах, то в порывистом движении, в развевающихся одеждах. Следует указать на то, что в фресках Студеницы в живописную манеру, характерную для сербских памятников 13 в., впервые начинают проникать элементы графичности.



83. Успение Богоматери. Фреска церкви Богоматери в Грачанице.
Около 1320 г.

Дальнейшую эволюцию сербской живописи можно усмотреть в росписях церкви Богоматери в Грачанице (ок. 1320). Интерес к подробностям, пристрастие к сложным сюжетам,

многие из которых впервые появляются в росписи, присущи этим фрескам. Стремительное движение иногда совершенно не оправдывается содержанием, как, например, во «Встрече Марии с Елизаветой», где фигуры изображены в бурном порыве, а одежды развеваются, словно от урагана.

Среди ряда развернутых циклов, покрывающих в несколько поясов стены храма, большое место занимают «Страшный суд» в нартексе, «Месяцеслов» в помещении самой церкви, множество сцен цикла «страстей». Полна лирической поэтичности сцена «Жены у гроба». Занимающая нижний угол этой композиции группа воинов кажется выхваченной из тревожной жизни феодальной Сербии. Художники пытались возместить утрату монументальности жизненной конкретностью и достоверностью.

Почти к тому же времени относятся фрески церкви св. Георгия в Старо-Нагоричине (1317-1318), где сохранились подписи художников Михаила и Евтихия. Сцены здесь еще более сложны и перегружены персонажами.

В качестве примера можно привести «Успение Богородицы». Художники изображают уже не торжественное и величественное представление (как в Сопочанах), а полное движения шествие: апостолы несут ложе, которое окружают отцы церкви, святые жены и ангелы. Над телом Богородицы изображен Христос, держащий на руках ее душу; вокруг него - хор ангелов. Еще выше художник поместил композицию «Вознесение Богородицы на небо», пророков со свитками, Соломона и Давида. Чувство скорби, столь явственное в сопочанской композиции, окончательно уступает здесь место пышному апофеозу Богородицы, ее прославлению. Из-за большого числа персонажей отдельные образы утратили монументальный характер.

Мастера Старо-Нагоричина решительнее, чем художники церкви Иоакима и Анны в Студенице, порывали с живописной манерой своих предшественников, все больше приближаясь к иконописной. Но это не лишает отдельные композиции и образы эмоциональной выразительности. Некоторые сцены,

особенно из цикла «страстей», еще полны большой драматической напряженности.

Роспись церкви Спасителя в Дечанах (ок. 1348) входит во вторую группу памятников, отмеченных своеобразием и яркой самобытностью. Живопись здесь грубее, она лишена того артистизма, который свойствен памятникам, названным выше. В библейских и евангельских сценах полностью утрачена монументальность; фрески, расположенные в семь-девять рядов, напоминают миниатюры. Зато множество новых иконографических и бытовых деталей придает им необыкновенную занимательность. Таковы, например, грубоватые, но очень выразительные плясуны и музыканты в сцене, представляющей «Потомство Каина», или группы больных в «Исцелении».

К дечанским примыкает ряд фресковых циклов, из которых особенно примечательны росписи церквей Богоматери в Матейче (вторая половина 14 в.) и Дмитрия в Марковом монастыре (ок. 1370). Они отличаются выразительностью групп и типов, повышенным драматизмом образов.

Две линии в сербской монументальной живописи 14 в. имеют параллели и в миниатюре. Если в наиболее ранних ее образцах чувствуются связи с культурой Западной Европы, то к концу 13 - началу 14 в. усилилось воздействие Византии. Особенно проявилось оно в группе миниатюр, очевидно, копировавших хранившиеся в сербских библиотеках великолепные образцы византийских рукописей.

Для сербской знати была, по-видимому, создана знаменитая Сербская псалтырь (14 в., Государственная библиотека в Мюнхене), содержащая более 150 миниатюр, интересных тем, что они воспроизводят многие детали сербского быта. Стилистически мюнхенская псалтырь близка к упомянутым выше росписям Маркова монастыря.

Орнаментация сербских рукописей излюбленными мотивами плетенки, стилизованных птиц и животных как в заставках,

так и в инициалах в 13 - 14 вв. и позднее перекликается с архитектурным декором и носит славянский характер.

Сербскую иконопись стали по-настоящему изучать лишь в самое последнее время. Первые иконы в Далмации упоминаются в конце 11 в.; к концу 12 столетия они известны и в Сербии. Возможно, далматинским мастером исполнена недавно расчищенная мозаичная икона в Хиландар (конец 12 в.). Это фронтальное изображение Богоматери с младенцем теснейшим образом связано с монументальной живописью.

Во второй половине 13 в. в иконописи наметились те же черты, что и в росписях: обогащалась их иконография, образы становились более эмоциональными, появились портретные изображения. Значительный интерес представляет икона Петра и Павла, в нижнем поясе которой имеются портреты королевы Елены, Драгутина и Милютина. Придворным художникам Милютина - Астрапу, Михаилу и Евтихию - приписывают ряд дошедших до нас икон конца 13 и 14 в. Большая икона «Евангелист Матфей» отмечена характерной для Евтихия монументальностью, порывистым движением, резко положенными пробелами. Икона «Неверие Фомы» работы Михаила гораздо сдержаннее в передаче движения, рисунок ее тоньше. Высоким качеством исполнения и эмоциональностью образа отличается икона «Распятие» (13 в.?). Наряду с иконами аристократического направления, отражавшими связь с искусством Константинополя, имеются и более демократические образцы иконописи начала 14 в.



85. Иоанн. Фрагмент иконы «Распятие». 13 в. (?)

Среди памятников середины 14 в. выделяются иконы Дечанского монастыря, очень схожие с его росписями. Они содержат некоторые архаические черты и свидетельствуют о связях сербского искусства с искусством Западной Европы.

В 70-х годах 14 в. в иконописи вновь усилилась ориентация на Византию, получившая отражение в ряде прекрасных памятников. В тонком рисунке этих икон заметно воздействие миниатюры. Так, например, его можно усмотреть в погрудных изображениях святых на полях Реликвария деспота Фомы Прелюбовича (третья четверть 14 в.). Деисусные иконы конца 14 в. из Хиландар, с их мягкой моделировкой лиц, тонкой разделкой одежд и слегка приглушенным колоритом, указывают на руку выдающегося мастера и на тесную связь с традициями палеологовского искусства.

Объединение Сербией обширных территорий в условиях феодального государства не могло быть долговечным. Распад начался очень скоро. Внутренние междоусобицы были использованы сначала правителями Венгрии, а потом - османской Турцией. Героическая борьба сербского народа за независимость была сведена на нет предательством феодалов. Страшное поражение в битве на Косовом поле (1389) нанесло непоправимый удар стране. Постепенно все сербские земли подпали под турецкое иго.

В процессе усилившейся феодальной раздробленности, под ударами турецких завоевателей начали терять свое значение южные области Сербии. Экономический и политический, а также культурный центр с третьей четверти 14 в. передвинулся на север. Дольше других сохраняло независимость небольшое государство в районе реки Моравы.

Архитектурные памятники моравской школы, унаследовавшие многое от зодчества Рашки и южных областей, отличаются специфическим планом, напоминающим трилистник. Концы трансепта завершаются абсидами, расположенными перпендикулярно по отношению к алтарной

части, образуя так называемый триконх. Храмы эти имеют два основных типа. Одни, восходя к главному храму монастыря Хиландар на Афоне, строились в виде вписанного креста и увенчивались одним или пятью куполами. Другие, сохраняя тот же характер триконха, обладали удлиненным нефом и сжатым, лишенным свободно стоящих столбов крестом, напоминая памятники Рашки. Абсиды, обычно пятигранные, и барабаны куполов таких церквей украшались по ребрам колонками, которые соединялись вверху декоративными арками. Наружное убранство памятников моравской группы также сочетало в себе традиции Рашки и восточных областей Сербии.

Основателем моравской школы считается Боровик Радэ, имя которого сохранилось в надписи на пороге церкви в Любостинье (конец 14 в.).

Одно из высших достижений школы Боровика Радэ - храм Богородицы в Калениче (1413-1417) - отличается необыкновенной стройностью силуэта (несколько искаженного переделками), относительной просторностью внутреннего помещения, лишенного столбов, и богатством наружного декора. Для украшения храма использован туф различных оттенков. Кружево разнообразных по узору прорезных розеток сменяется плоским рельефом обрамлений окон, дверей, слепых аркад на фасадах. Многократно применен мотив плетенки, чаще всего состоящей из двух лент. Тимпаны окон, окаймленные лозой или плетенкой, заключенной между двумя шнурами, местами заполнены фантастическими и реальными животными и птицами, а также религиозными сценами. Плоский рельеф, несколько напоминающий резьбу по дереву, близок к народным мотивам вышивки и кружев.

В некоторых храмах моравской группы сохранились и росписи. Наиболее значительны фрески церквей Спасителя в Раванице (1381) и Троицы в Манасии (1418). Большой интерес представляет в Раванице фрагментарно сохранившийся групповой портрет основателей церкви князя Лазаря, его жены Милицы и сыновей Стефана и Вука. «Вход Господень в

Иерусалим» в росписи этого храма разворачивается на сложном архитектурном фоне и превращается в подлинно массовую сцену. Удлиненным фигурам присущи тонкость и изящество, в их исполнении усиливается линейность, появляется штриховая манера, характерная для иконописи. Сербские росписи и этого периода сохраняли свое высокое художественное качество.

Последним оплотом сербов в борьбе против турок была крепость Смедерево на Дунае - грандиозное оборонительное сооружение, состоящее из двух рядов стен, сложенных из кирпича и камня. После взятия турками Смедерева (1430) строительство в Сербии не прекратилось, хотя и значительно уменьшилось.

Сербское средневековое искусство для своего времени сыграло передовую, прогрессивную роль. Особенно выделяются памятники 13-14 вв., имевшие этапное значение для искусства всей Восточной Европы. Исполненная эмоциональной напряженности, сербская живопись открыла перед художниками огромные возможности передачи человеческих чувств и страстей. Введение новых иконографических сюжетов и типов позволило сербским мастерам, не преступая религиозных канонов, охватить гораздо шире, чем это было прежде, реальный мир. Сербское искусство стало источником иконографического обогащения искусства многих стран. Оно оказало положительное воздействие на ряд близких и далеких художественных центров. Бесспорно участие сербских мастеров в росписях афонских и метеорских церквей (14-16 вв.); они работали и на территории Румынии. Самая тесная связь существовала между искусством Сербии и Болгарии. Воздействие сербского искусства ясно заметно в ряде живописных памятников Древней Руси. Примером может служить роспись церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде (1380), где, по-видимому, работали сербские художники.

Искусство Древней Руси, Украины и Белоруссии

Искусство Древней Руси

О.Сопоцинский

Почти тысячелетие насчитывает история древнерусского искусства. Оно зародилось в 9 -10 вв., когда возникло первое феодальное государство восточных славян - Киевская Русь; последним его этапом был 17 в.-период кризиса средневековой художественной культуры в России и сложения новых художественных принципов. Формируясь и развиваясь в тесном взаимодействии со многими культурами близлежащих, а порой и весьма отдаленных стран, древнерусское искусство, представляющее целостное и ярко самобытное явление, заняло свое особое место в истории мирового искусства. По своему значению оно стоит в одном ряду с Византией и крупнейшими очагами средневековой культуры Западной Европы и Востока.

В отличие от Византии Древняя Русь вступила на путь феодализма, минуя рабовладельческий строй. Это обусловило более непосредственную и глубокую связь феодальной художественной культуры с народными художественными представлениями. В то же время развитие феодализма в Древней Руси имело существенные социально-экономические и политические особенности. Величайшим испытанием для русского народа было нашествие монголов в 13 в. Татаро-монгольское иго длилось несколько столетий и наложило тяжелую печать на всю жизнь древнерусского общества. Однако героическое сопротивление русских господству захватчиков имело огромное историческое значение - оно спасло Западную Европу от монгольского вторжения, постепенно ослабило и привело к крушению монгольскую державу.

Большую роль в истории Древней Руси сыграли города, но одной из особенностей древнерусской городской культуры была ее глубокая связь с крестьянским творчеством. Крестьянское искусство, развиваясь параллельно с «большим» городским искусством, не было отделено от него глухой

стеной. Интересно, что в Новгороде, наиболее зрелом средневековом городе Древней Руси, это влияние порой прослеживается с гораздо большей отчетливостью, чем в искусстве столиц больших княжеств. Разумеется, это не исключает ведущей роли в формировании древнерусского искусства крупнейших городов - центров феодальной культуры.



Карта Руси, Украины, Белоруссии

Существенные особенности древнерусского искусства в значительной степени определялись жизненностью патриотических идей. Уже в 11 -12 вв. люди Древней Руси, жили ли они в Киеве, Новгороде или Владимире, ощущали свою связь с русской землей. Это чувство намного обострилось в период татаро-монгольского ига, ускорило рост национального самосознания и, естественно, отразилось во всех сферах духовной жизни, в том числе и в художественном творчестве. В результате древнерусское искусство получило яркий отпечаток художественных вкусов народа, обрело свое национальное своеобразие. Характерно также то, что, несмотря на обилие местных школ, неизменной оставалась общность всего древнерусского искусства; заметно

эволюционируя с 10 по 17 в., оно на протяжении всего этого времени не утратило своих основных особенностей.

Уже в 11 -12 вв. в древнерусском искусстве появляются композиции и образы, которых византийское искусство не знало. Например, культ Бориса и Глеба вызвал к жизни новые иконографические сюжеты. Возникла композиция «Покров Богоматери» и ряд других. Древнерусский художник выполнял предписания церкви, но вносил в свои произведения и новшества, которые показались бы еретическими в Константинополе. Церковь была вынуждена санкционировать эти новшества, ибо только таким путем она могла противостоять широкому потоку местных, часто еще языческих верований и вводить их в русло официальной господствовавшей религии. Эти особенности древнерусской художественной культуры очень ярко проявляются в архитектуре. Хотя древнерусская архитектура достигла серьезных успехов в гражданском и крепостном строительстве, ее своеобразие особенно выступает в культовых сооружениях - храмах (что, как известно, свойственно всему средневековому зодчеству). Древнерусские зодчие прекрасно чувствовали связь архитектуры с окружающим ландшафтом. Будь то скромный монастырский храм в лесной глуши или величественный городской собор, окруженный мощными крепостными стенами, они гармонично «вписываются» в пейзаж, прекрасно соответствуя характеру русского ландшафта. Постоянное общение древнерусского человека с природой придало и зодчеству внутреннее единство и цельность, соразмерность, простоту форм, спокойный и мужественный ритм. Необходимо также отметить взаимосвязь деревянного и каменного зодчества, принимавшую самые различные формы на разных этапах исторического развития древнерусской архитектуры.

В изобразительном искусстве Древней Руси своеобразие проявилось с не меньшей силой. Даже в Византии иконопись никогда не играла такой важной роли, как на Руси, где она стала одной из основных, общераспространенных форм

изобразительного искусства, соперницей монументальной живописи.

В пределах твердо установившихся правил (плоскостность изображения, условность передачи фигуры, лица, архитектурного и природного фона) художники достигали огромной выразительности линейного ритма, силуэта, красочного пятна. Простыми средствами они создавали образы глубокого внутреннего содержания, необычайной эмоциональности и силы. Это дает право считать икону одним из важнейших вкладов древнерусского искусства в мировую художественную культуру.

Пластика занимала в древнерусском искусстве подчиненное положение. Как и в Византии, православная церковь видела в круглой скульптуре наследие «идольских», языческих времен и относилась к ней неодобрительно. Хотя этот взгляд с течением времени изменился, круглая скульптура так и не получила на Руси большого развития. Зато процветало прикладное искусство: резьба по дереву и камню, литье, чеканка, эмальерное дело, вышивка, керамика и др.

Путь развития древнерусского искусства делится на ряд четко обозначенных периодов, в основном совпадающих с этапами социально-экономической и политической истории общества. Это Эпоха Киевской Руси (9 - начало 12 в.), пора феодальной раздробленности (12 и 13 вв.), период борьбы против татаро-монгольского ига и объединения русских княжеств (14 - начало 15 в.), время сложения и укрепления русского централизованного государства (15 и 16 вв.) и, наконец, 17 столетие, когда обнаружился кризис средневекового искусства и зарождалось искусство нового типа.

Для истории искусства народов СССР огромное значение имеет рубеж 13 и 14 вв. До того времени искусство Руси развивалось как искусство единой древнерусской народности, окончательное сложение которой относится еще к 9-10 вв. В период феодальной раздробленности на основе древнерусской народности стали формироваться русская (великорусская),

украинская и белорусская. Специфические признаки и особенности их культуры ясно определились в течение 14 и 15 вв. Поэтому древнерусское искусство 10-13 вв. является общим наследием русских, украинцев и белоруссов, а с 14 в. искусство каждого из этих народов следует рассматривать отдельно. Тем не менее и в последующие века сохранялась, росла и укреплялась тесная связь русского, украинского и белорусского искусств.

Искусство Киевской Руси

Истоки древнерусского искусства восходят к искусству восточных славян, населявших в 1 тысячелетии н. э. европейскую территорию России. Искусство Это было связано с языческим культом, носило магически-анимистический характер и широко входило в повседневный быт древних славян. Начальные стадии искусства восточных славян пока еще мало изучены, но, вероятно, в своем становлении оно соприкасалось с искусством скифо-сарматов и античных колоний Северного Причерноморья.

Архитектура восточных славян 1 тысячелетия н. э. стала известна по археологическим раскопкам и скудным литературным данным. Материалом для сооружения жилищ и храмов служило дерево. Араб Ибн Фадлан, описавший свое путешествие в начале 10 в. в Болгар на Волге, указывает, что купцы-русы рубили там «большие дома из дерева». Другой автор 10 в., Ибн Русте, сравнивает «остроконечные кровли» домов в Киеве с «кровлей христианских церквей».

К глубокой древности относится возникновение крестьянского жилища - избы с ее простыми и целесообразными формами, соответствующими суровому климату.

Скульптура находилась у древних славян в зачаточном состоянии. Идол (10 в.), найденный в реке Збруч,- грубое изображение четырехликого божества, увенчанного княжеской

шапкой. Выполненное в технике плоской резьбы, произведение это не лишено выразительности.

Произведения прикладного искусства - бронзовые и серебряные украшения, расцвеченные эмалью застёжки - фибулы, височные кольца - колты, бусы, гребешки с фигурками животных - отмечены развитым вкусом народных мастеров. В изделиях древних славян орнамент большей частью очень спокоен, а изображения не внушают человеку страха. Житель бескрайних дебрей, древний славянин видел в фантастических существах, населявших, как он верил, леса, воды и болота, не столько своих врагов, сколько покровителей. Они защищали, «берегли» его. Он чувствовал себя причастным к их жизни, а потому и в искусстве стремился подчеркнуть эту нерасторжимую связь. В некоторых изображениях (бронзовая фибула из окрестностей Зенькова, 8 в.; бронзовая пластинка из Белогорского кургана, 10-11 вв., и др.) слияние человеческих фигур с различными животными образует самые фантастические сочетания.

Сформировавшиеся тогда художественные вкусы и навыки не исчезли со становлением феодализма и принятием христианства. Влияние древнеславянского творчества на древнерусское искусство сказалось не только в сохранении технических приемов, но и в слиянии традиционных языческих представлений с образами христианского пантеона. Магический смысл многих изображений был с течением времени забыт, но как мотивы они продолжали жить в скульптуре, миниатюре, резьбе, вышивках и ювелирном искусстве.

Процесс феодализации привел в 9 в. к образованию Киевской Руси, крупного государства, быстро получившего известность во всем тогдашнем мире. Не только соседи, испытывавшие военную мощь нового славянского государства, должны были считаться с его интересами, но и в далеких странах Западной Европы, а также в Багдадском халифате возникло желание установить с Киевом экономические и культурные отношения. С киевскими князьями стали

заключать договоры, направлять к ним дипломатов, ученых и миссионеров.

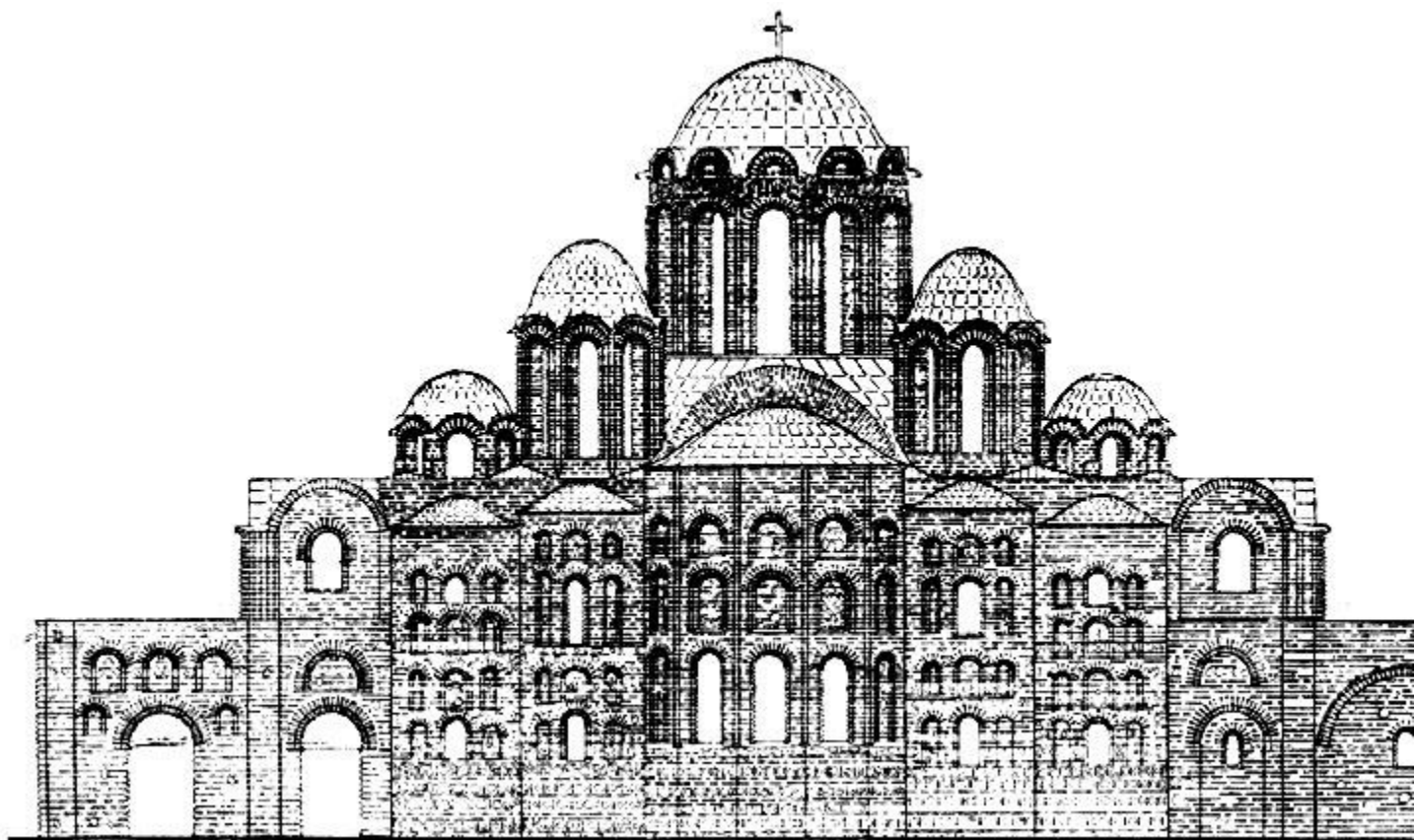
Для Киевской Руси прогрессивное значение имело принятие христианства. Оно способствовало более органичному и глубокому усвоению всего лучшего, чем обладала передовая для того времени Византия. С 10 по 15 в. древнерусское искусство имело очень тесные связи с византийским. Из Византии привозились иконы, ткани, ювелирные изделия и многое другое. Некоторые памятники византийского искусства стали подлинной русской святыней, например знаменитая икона Владимирской Богоматери. Греки принимали участие в украшении многих древнерусских храмов и часто находили на Руси свою вторую родину. Творчество этих художников обрело на русской почве черты, свидетельствующие о сильнейшем воздействии местных художественных вкусов. Большое значение в формировании искусства и культуры Киевской Руси на первых этапах имела и тесная связь с болгарским государством, переживавшим в начале 11 в. свой расцвет.

В 10-11 вв. Киевское государство, став одним из самых значительных, имело торговые и культурные сношения с Англией, Францией и другими государствами Европы и со странами Востока. Очень быстро культура Киевской Руси достигла высокого уровня, соперничая с культурой не только Западной Европы, но и Византии. Блестящий расцвет переживал Киев - один из самых больших и богатых городов Европы 11 -12 вв. По словам Титмара Мерзебургского, немецкого писателя начала 11 в., в Киеве было несколько сот церквей и много рынков, что говорит об оживленной торговле и бурной строительной деятельности.

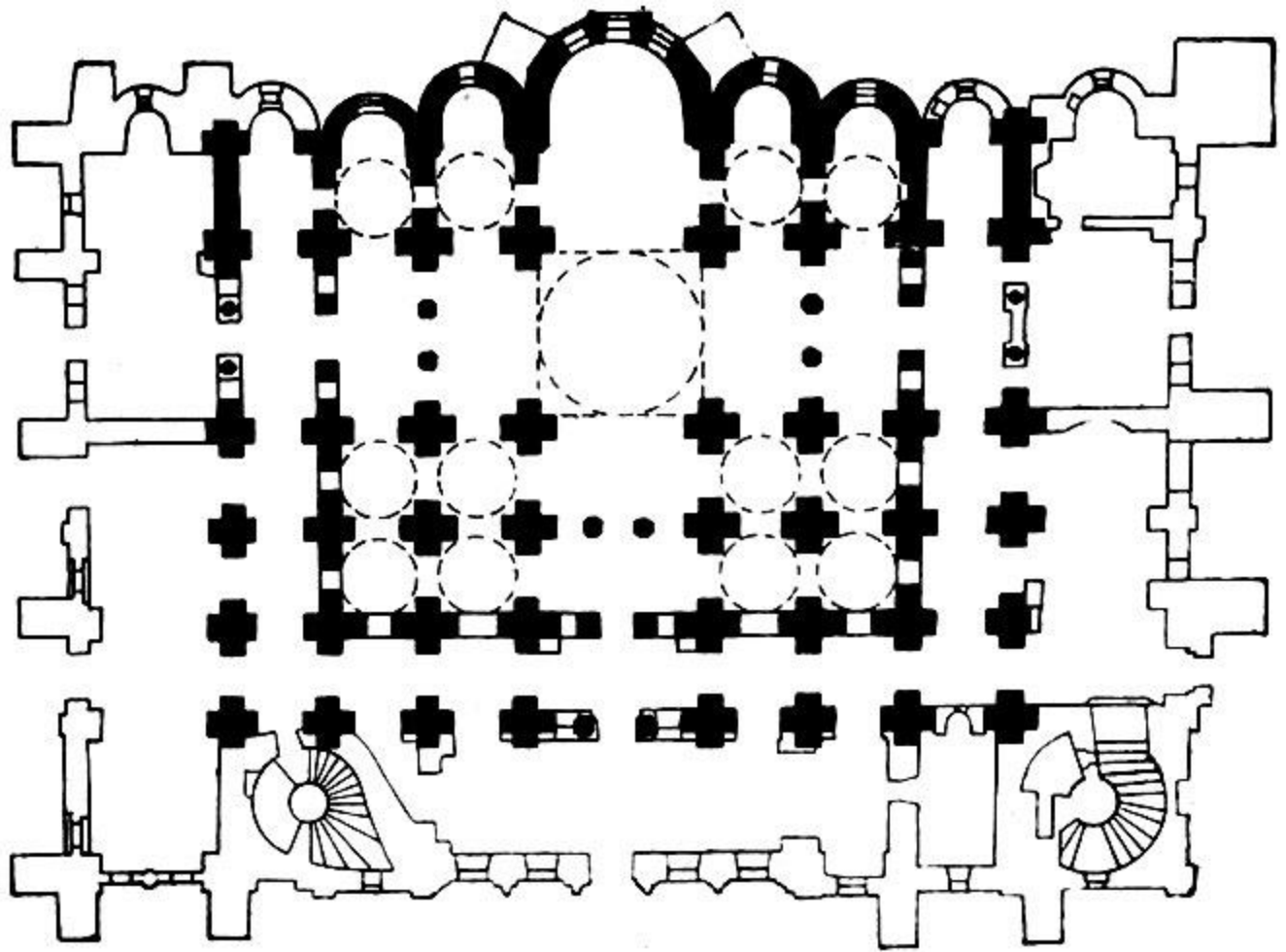
Христианские храмы появились на Руси еще в 10 в. Сначала они были деревянными, что связано с давними традициями архитектуры, особенно северной. Не случайно древняя летопись отметила деятельность вышгородских зодчих 11 в., мастеров деревянной архитектуры - Миронег и Ждан-Николы. В конце 10 в. в Новгороде была срублена церковь св. Софии

«о тринадцати верхах», и была она «честно устроена и украшена». В 1049 г. церковь сгорела, как сгорали многие десятки тысяч деревянных зданий, возведенных русскими зодчими в 11 и последующих столетиях.

Не сохранились и древнейшие каменные храмы. Однако раскопки позволили установить план первого городского киевского собора - Десятинной церкви Успения Богоматери, сооруженной по желанию князя Владимира (989-996). Сначала Это был трехнефный крестовокупольный храм; в 1039 г., при князе Ярославе, он был расширен и стал пятинефным. Внешний облик его представить невозможно. Результаты раскопок позволяют, впрочем, утверждать, что внутри он был богато декорирован фресками и мозаиками. Близ собора находились каменные дворцовые сооружения, также богато украшенные мрамором, мозаикой, майоликовыми плитками.



Храм св. Софии в Киеве. 11 в. Восточный фасад. Реконструкция.



Храм св. Софии в Киеве. План.

При сооружении самого значительного памятника того времени - Софийского собора в Киеве (11 в.) - древнерусская архитектура уже обладала своими приемами монументального зодчества. Византийская система крестово-купольной церкви, с ясностью ее основных членений и логичностью композиции внутреннего пространства, легла в основу пятинефного киевского собора Софии. Однако здесь был использован не только опыт строительства Десятинной церкви. От всех византийских храмов собор отличается числом куполов: их тринадцать, то есть столько, сколько было в несохранившемся деревянном храме Софии в Новгороде. Характерна также конфигурация внешних объемов, которые плавно повышаются к центру, к главному куполу. Принцип постепенного, как бы

ступенчатого нарастания массы здания стал с 11 в. последовательно проводиться в древнерусском зодчестве.

София, как и другие большие городские соборы 11 в. и более поздние, во многом определяет характер всей древнерусской архитектуры. Это объясняется значением собора в жизни города. Русские храмы, как и соборы Запада, были местом не только церковных служб, но и торжественных собраний горожан. Здесь обсуждались и решались самые животрепещущие вопросы, здесь принимали послов. В храмах, построенных отдельными торговыми общинами, как это было в Новгороде и Пскове, происходили собрания членов торговых объединений. Таким образом, облик храма, его размеры, его интерьер отвечали не только культовым, но и светским целям. Храм отличался массивностью, даже тяжеловесностью своих форм. Грандиозность, представительность, торжественность определялись ролью Софийского собора как главного архитектурного сооружения города. Архитектурный образ постройки воплощал идею силы и величия киевской державы.

Первоначальный вид собора значительно отличался от современного. С севера, запада и юга его опоясывала открытая галерея, проемы которой впоследствии были заложены; стены не были побелены, и ряды кирпича, чередующиеся с широкими полосами розоватой цемьянки, придавали храму живописный и нарядный вид.

Пять нефов Софии четко выделены, но все они тяготеют к центральному подкупольному помещению. Внутренние деления выражены во внешних объемах собора и прежде всего в куполах, среди которых массивный центральный купол подчиняет себе остальные. Различные размеры куполов, волнистые и живые линии закомар (полукруглых завершений фасадов), обширная внешняя галерея - все это создает довольно сложное и в то же время гармоничное сочетание объемов и линий. Первоначальный облик храма сохранился лишь с восточной стороны. Декорированные глухими ступенчатыми арочками стены пяти абсид не искажены здесь позднейшими пристройками.

Внутреннее пространство собора членится двенадцатью мощными крестчатыми столбами на обособленные части. Впечатление динамичности пространства возникает благодаря обилию самых неожиданных точек зрения, богатой и сложной игре света и тени. Входящий в храм прежде всего обращает внимание на огромную алтарную арку, на обширное помещение центральной абсиды; таинственный сумрак боковых помещений еще более утверждает главенствующее положение подкупольного пространства.



87. Храм св. Софии в Киеве. 11 в. Внутренний вид.

Внутри Софии все стены, своды, абсиды, столбы и купол покрыты мозаиками и фресками. Как и в византийских церквях, изображения в Киевской Софии должны были раскрывать основные догматы православия. Этой цели служили изображения Христа Вседержителя (Пантократора) и четырех архангелов - в центральном куполе, апостолов - в простенках барабана, евангелистов - в парусах свода, Богоматери-оранты - в центральной абсиде, таинства причащения апостолов и изображения святителей - на стене абсиды, а также многочисленные евангельские сцены и фигуры монахов-аскетов и святых-воинов - на стенах, столбах и сводах остальных частей храма.



86. Богоматерь-оранта. Мозаика центральной абсиды храма св. Софии в Киеве. 11 в.

Окружающий мир казался художникам стройным и нерасторжимым целым, все части которого находятся в строгой зависимости друг от друга. Это был решительный шаг вперед по сравнению с неясными магическими представлениями языческих времен. Но еще важнее было то, что, изображая святых, художники показали нравственную силу и стойкость человека, его высокие моральные качества, а также подчеркнули в облике божества черты защитника и покровителя людей. Недаром одним из центральных изображений Софии является образ Богоматери-оранты, которой русские люди дали наименование «Нерушимой стены» (некоторые исследователи справедливо связывают эту композицию с изображением Великой богини в языческом древнеславянском искусстве). Уже в 11 в. русские художники с особенной любовью изображали святого-воина, в котором стремились воплотить идеал смелого человека, защитника земли русской.

Поражает грандиозность и единство замысла мозаик и фресок Софии. В сочетании с архитектурой храма они образуют неповторимое целое, одно из самых высоких достижений синтеза искусств в Древней Руси. Несмотря на различие техник и художественных индивидуальностей отдельных мастеров, мозаикам и фрескам свойственно общее приподнятое, торжественное звучание. Непосвященному зрителю трудно было разобраться в сложном мире христианских легенд, но его сразу же покоряло величие общего решения.

Применение мозаичной техники в наиболее важных частях росписи объясняется, очевидно, стремлением выделить их в качестве главных, основных. Колорит мозаик, сдержанный, хотя и построенный на насыщенных серо-фиолетовых, синих, голубоватых, зеленых, ярко-желтых тонах фигур и предметов, и очень плотного, но как бы переливающегося золотого фона,

рассчитан на обозрение с дальнего расстояния. Композиции фигур и отдельных сцен, уравновешенные, иногда даже застывшие, предельно сдержанны, торжественны. Все художественные средства направлены на создание общего впечатления величественности и силы.

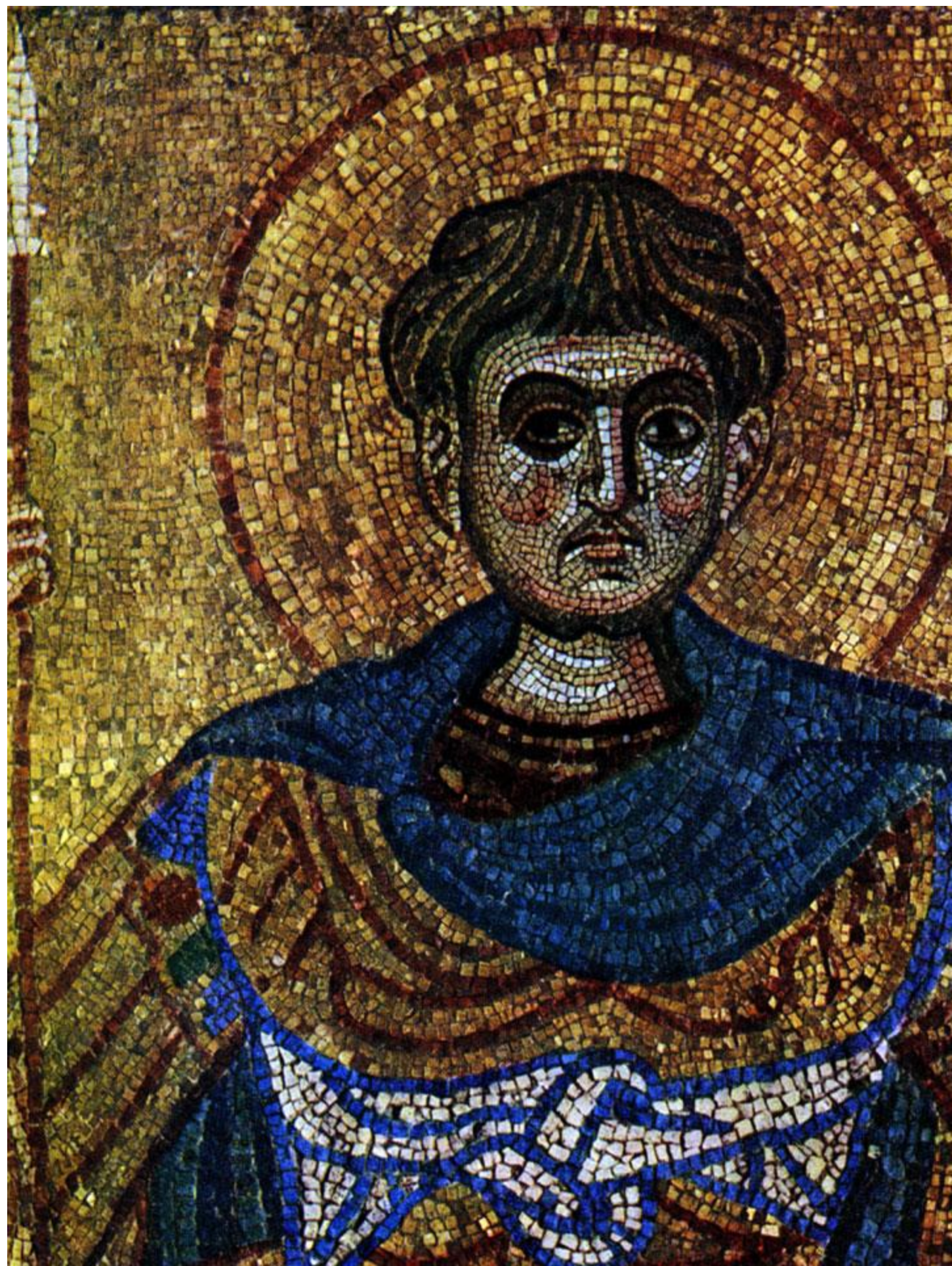
Грандиозному, монументальному образу Богоматери-оранты в центральной абсиде, олицетворяющему «земную церковь», свойственна высокая одухотворенность, вызывающая душевный подъем, возвышающая зрителя. Это достигается не только превосходно найденной спокойной, полной внутренней значительности позой и ясным, легко обозримым силуэтом, но и суровым выражением лица с широко раскрытыми глазами, и свободным, как бы остановившимся в своем движении жестом воздетых рук, и четко выделенными складками одежды. Огромную роль играет здесь также колорит. Богоматерь, в фиолетово-синих одеждах и темно-лиловом плаще, словно выплывает из фона, золотая поверхность которого с различных точек зрения то горит ярким пламенем, то светится глухо и тускло. Мерцание золотой смальты создает особый художественный эффект и сообщает фигуре Оранты еще большую определенность, весомость и значительность.

Образы святых в Софии исполнены суровости. Они как бы вознесены над простыми человеческими чувствами и переживаниями. Но в них очень ярко и убедительно раскрывается стремление русских людей 11 в. определить свои нравственные нормы. Они, видимо, ценили прежде всего душевную стойкость, им импонировала мужественность, непреклонность, суровая простота.

Византийские мастера руководили украшением храма, и, безусловно, им принадлежат центральные композиции. Но несомненно также, что в процессе грандиозной работы к ним присоединились и русские художники. В частности, об этом свидетельствуют характерные русские черты многих лиц.

Величественные и суровые образы были созданы и в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве (вторая половина 11 в.), дошедших до нас во фрагментах.

Среди последних хорошо сохранилась «Евхаристия» (причащение Христом апостолов) и фигуры архидиакона Стефана и Дмитрия Солунского. Особенностями Этих мозаик является гораздо большая, чем в Софии, свобода композиции, искусная передача движения, а главное - яркая индивидуализация лиц и всего облика апостолов и святых.



Дмитрий Солунский. Фрагмент мозаики из Михайловского монастыря в Киеве. Вторая половина 11 в. Москва, Третьяковская галерея.

В образе Дмитрия Солунского на первый план выступают черты суровой мужественности. Тонкие губы крепко сжаты, выступающий подбородок говорит о непреклонной воле. Сочетание горящих золотых доспехов и золотого фона мозаики, нежно-розовой рубахи и светло-зеленого плаща, богатство оттенков серого, голубого, лилового образуют звонкий красочный аккорд, усиливающий эмоциональную выразительность образа.

Черты непосредственного восприятия окружающего ясно видны и в ряде изображений на стенах лестницы, ведущей на хоры Киевской Софии, хотя по художественному значению они уступают мозаикам и фрескам самого храма. Здесь представлены картины состязаний на константинопольском ипподроме, сцены охоты, игры скоморохов, музыканты и пр., а также византийский император с императрицей и зрители, следящие за состязаниями и играми. Напоминая о роли византийских императоров в общественной жизни Константинополя, эти картины должны были служить прославлению власти киевского князя. Ту же цель преследовали и портретные изображения в центральной части храма. Сохранились групповые портреты семьи Ярослава Мудрого (лучшие из них изображают княгиню Ирину и трех ее дочерей). Такие, еще очень условные портретные изображения не одиноки в искусстве киевского периода. Близкие к ним имеются в ряде украшенных миниатюрами рукописей в «Изборнике Святослава» (1073) и в русской части так называемой Трирской псалтыри, принадлежавшей жене князя Изяслава Гертруде (1078-1087).

Искусство миниатюры широко распространилось в Киевской Руси. Самый значительный памятник - Остромирово евангелие, исполненное дьяконом Григорием для новгородского посадника Остромира в 1056-1057 гг.

(Ленинградская Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Миниатюры евангелия содержат много черт, несвойственных собственно византийскому искусству. Более плоскостная трактовка фигур евангелистов, склонность к чистым локальным краскам, употребление золота в контурах - все говорит о формировании нового, более декоративного живописного стиля, о сложении особых живописных традиций.

Искусство Киева знало и скульптуру. Об этом свидетельствуют гробница Ярослава в Софийском соборе в Киеве (11 в.), являющаяся, по-видимому, произведением нерусских мастеров и восходящая к раннехристианским образцам пластики, рельефы Киево-Печерской лавры (11 в.), возможно, происходившие из светских построек, а также рельефы, по-видимому, из Дмитриевского монастыря (11 в.) - пример перенесения приемов деревянной резьбы на скульптуру из камня.

Высоким мастерством отличалось прикладное искусство Киевской Руси. Получив распространение в быту, оно в равной мере проявляло себя и в культовых предметах (оклады, резные иконы, кресты-складни, церковная утварь и т. д.). Среди ремесел следует указать художественное литье (арки княжеского замка Вщиж близ Брянска, 12 в.), сложную технику черни, филиграни и зерни (в ювелирном производстве), поливную керамику и особенно эмальерное дело. Киевские Эмальеры славились далеко за пределами Руси, их работы пользовались наряду с византийскими эмалями очень большим успехом, представляя собой замечательные памятники тончайшего мастерства и безупречного художественного вкуса. В качестве примера можно привести великолепный оклад так называемого Мстиславова евангелия (начало 12 в.) - подлинное чудо прикладного искусства. Покрытый сканым узором, он украшен «Деисусом» и погрудными изображениями святых, исполненными в технике перегородчатой эмали. Замечательны здесь краски - темно-синие, лиловые, изумрудные, кирпично-красные, небесно-голубые - нежные, но необыкновенно интенсивные. Хотя их сочетания очень разнообразны, они не

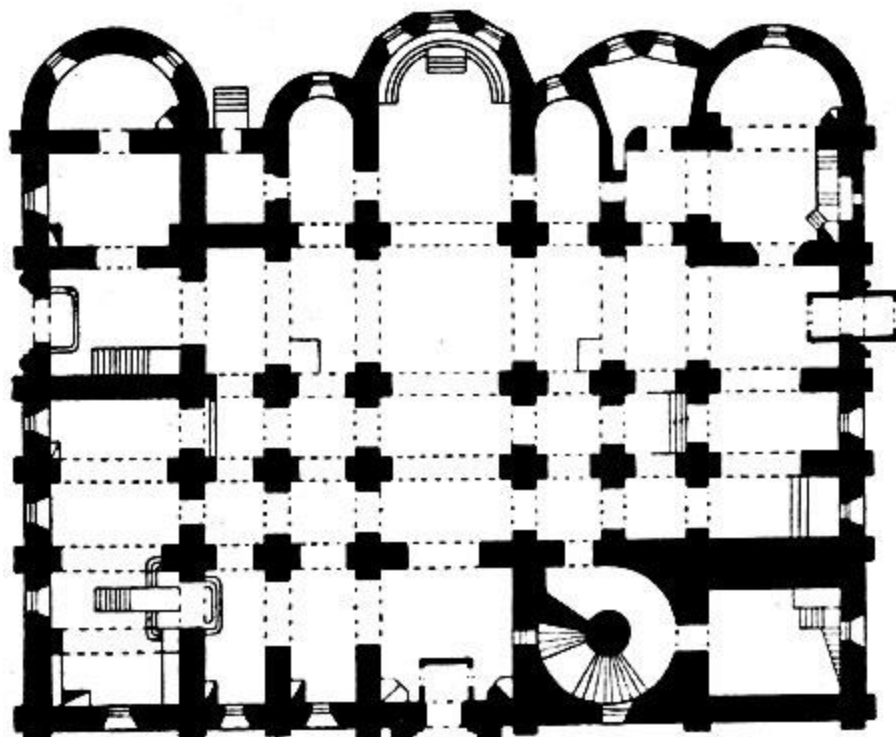
производят впечатления дробности. Это отвечает характеру образов святых, которые, несмотря на небольшие размеры, кажутся монументальными.

Хотя сведения о прикладном искусстве Киевской Руси, которыми мы располагаем, отрывочны, можно предположить, что оно развивалось весьма интенсивно и христианские каноны не могли сдержать потока древних, еще языческих образов. Например, в эмалях наряду со священными изображениями встречается сирий - птица с женской головой, фантастическая жар-птица.



88. Храм св. Софии в Новгороде. 1045-1050 гг. Вид с юга.

В Киевском государстве образовалось несколько местных живописных и архитектурных школ. Некоторые из них - архитектурные школы Чернигова, Смоленска, Полоцка, Новгорода - сыграли большую роль в формировании древнерусского искусства. В 11 в. во многих городах возводились соборы по системе, выработанной киевскими зодчими; в то же время им присуще своеобразие, обусловленное особенностями местных культур. Так, самый ранний из сохранившихся памятников Новгорода - собор св. Софии (1045 -1050) - значительно отличается от своего киевского прототипа. Вместо тринадцати куполов он имеет только пять, что сообщает ему строгость и компактность. Ясность форм, четкая отграниченность объемов, конструктивная определенность (благодаря мощным лопаткам, идущим от основания закомар к земле) - все придает храму необыкновенную монолитность. В нем есть что-то богатырское, непоколебимое. Это впечатление усиливается шлемовидными куполами. Очевидно, новгородцы прекрасно чувствовали силу, которая исходит от храма Софии, последняя олицетворялась в их представлении со свободолюбивым и мятежным городом. Недаром слова «За святую Софию!» были их боевым кличем.



Храм св. Софии в Новгороде. 1045-1050 гг. План.

Первоначально новгородский храм Софии не был оштукатурен. Внешнему его облику особенную суровость придавали стены, сложенные из неправильных блоков грубо отесанных камней, скрепленных розоватым (от примеси толченого кирпича) известковым раствором. Однако побелка в 12 в. не уничтожила этого впечатления и, быть может, даже сообщила храму большую целостность и единство. Благодаря сочетанию ослепительной белизны стен и блеска золотых куполов собор приобрел необычайно торжественный вид.

В решении интерьера строители новгородского собора исходили из опыта киевских зодчих, но во многом изменили киевский прототип. Центральное подкупольное пространство здесь более резко отделено от боковых помещений, которые в свою очередь, решительно противостоят просторным и светлым хорам, расположенным с севера, запада и юга. Благодаря этому и весь интерьер кажется менее сложным.

В дальнейшем новгородские архитекторы продолжали совершенствовать разработанный ими стиль, сооружая храмы

подчеркнуто суровые, строгие и неизменно лаконичные: Николо-Дворищенский собор (1113), собор Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117), Георгиевский собор Юрьева монастыря (1119). Формы Георгиевского собора чеканны и зрелы. Лаконизм, свойственный Софии новгородской, возведен здесь в принцип.



*91. Георгиевский собор Юрьева монастыря близ Новгорода.
Начат в 1119 г. Вид с северо-запада.*

Несмотря на простоту одинаковой обработки фасадов, собор ни в какой мере не производит впечатления однообразия и сухости. Благодаря асимметричной трехкупольной композиции при обходе храма возникают все новые и новые точки обозрения.

Внутреннее пространство собора решительно отличается от интерьера Софии, оно едино и целостно. Зритель сразу его охватывает, воспринимая его устремленность ввысь, к куполу. В этом втором по размерам после Софии новгородском храме зодчий Петр решительно порывает с византийско-киевской традицией и в известной степени предвосхищает новгородский стиль последующего времени.

Новгородская живопись первой половины 12 в. также свидетельствует об оригинальных творческих исканиях. Сохранившиеся фрески собора Антониева монастыря отличаются большой живописностью и свободой в трактовке традиционных образов святых и говорят о художественных связях с романским Западом.

Весьма интересны миниатюры Мстиславова евангелия (1103-1117, Государственный Исторический музей), представляющие вольную копию миниатюр Остромирова евангелия. Новгородский миниатюрист упрощал силуэт, но зато значительно свободнее, чем киевский мастер, прибегал к контрастам темного и светлого. Образы евангелистов отличаются большей эмоциональной выразительностью, более взволнованны.

Искусство периода феодальной раздробленности 12-13 веков

Во второй половине 12 в. произошел окончательный распад Киевского государства. Возник ряд феодальных княжеств,

оспаривавших друг у друга первенство. Прогрессивное значение этого периода заключается в росте ряда местных очагов культуры. Вместе с тем, несмотря на княжеские раздоры и постоянные междоусобные войны, народ живо ощущал свою общность.

Древнерусское искусство в ряде политических и культурных центров, где самостоятельно развивались живопись, архитектура, прикладное искусство, обладало многими общими чертами. Больше того, искусство отдельных областей подчас гораздо более ярко, чем это было в 11 в., утверждало единство художественной культуры. Не случайно именно во второй половине 12 в. возникло самое замечательное литературное произведение Древней Руси - «Слово о полку Игореве», в котором общерусские общественные, эстетические и нравственные идеалы выражены в глубоко поэтических формах.

Искусству Новгорода принадлежит одно из почетных мест в культуре Руси второй половины 12 - начала 13 в. Оно претерпело серьезные изменения после восстания 1136 г., в результате которого Новгород превратился в богатую и сильную республику во главе с Советом господ, состоявшим из наиболее именитых бояр и богатых купцов. Власть князя была ограничена: он не имел права владеть новгородскими землями и полностью зависел от веча. Немаловажную роль играли в Новгороде ремесленники, противостоявшие боярству; они существенно влияли на политику Новгорода, на его культуру и искусство. Со временем стала независимой новгородская церковь. Архиепископа избирали новгородцы из местного духовенства, и лишь для рукоположения он отправлялся к митрополиту в Киев. Своеобразие общественной жизни Новгорода определило демократичность его культуры и искусства.

Великолепным примером нового типа городского и монастырского храма служит храм Спаса Нередицы, построенный князем Ярославом Всеволодовичем (заложен в 1198 г., разрушен фашистами во время Великой

Отечественной войны, в настоящее время полностью восстановлен). Его размеры были очень скромны по сравнению с княжескими постройками 11-начала 12 в.

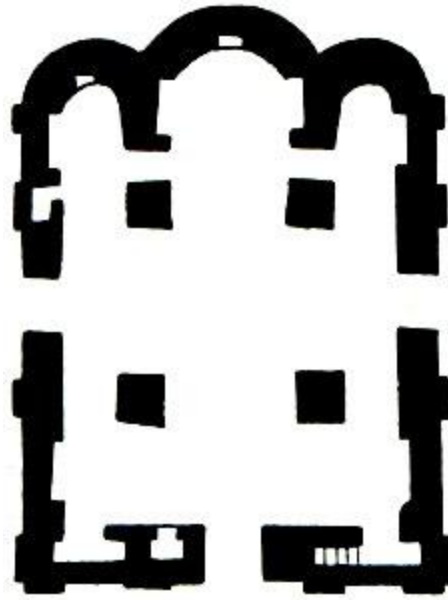


89. Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Заложена в 1198 г. Общий вид с северо-запада.

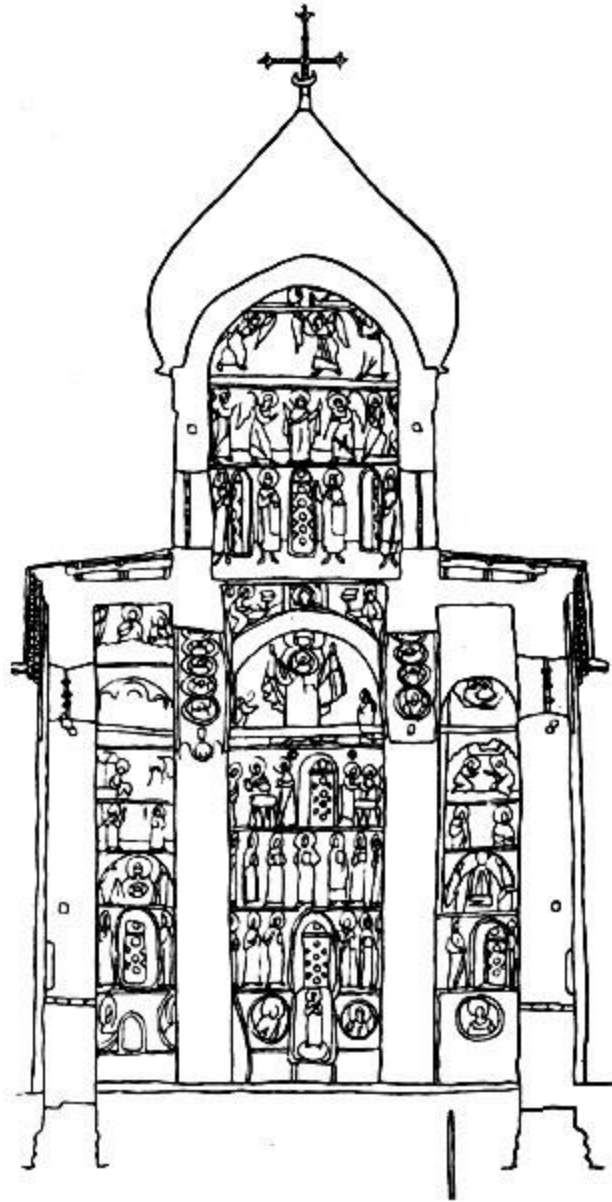


90. Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Вид с юго-востока.

Наружный вид этой четырехстолпной однокупольной церкви отличался большой простотой и вместе с тем особенной пластичностью, которая так привлекает в новгородском и псковском зодчестве. Гладкие светлые стены были лишь немного оживлены немногочисленными окнами и простыми лопатками, идущими от основания закомар. Несимметрично расположенные окна и неодинаковой высоты абсиды (средняя вдвое выше крайних) делали церковь очень живописной. По сравнению с храмами начала столетия она казалась приземистой, тяжелой, но ее образ отличался большой поэтичностью. Строгий, простой и суровый храм прекрасно сочетался со скучным равнинным пейзажем. В интерьере храма Спаса Нередицы боковые нефы не играли значительной роли, все сосредоточивалось в центре, в подкупольном помещении, которое было легко обозримо со всех сторон. Лестница на хоры проходила в толще стены: деревянные хоры стали маленькими и занимали пространство лишь против алтаря; в южной и северной их частях находились изолированные приделы. В отличие от соборов прошлого церковь, подобная храму Спаса Нередицы, предназначалась для ограниченного круга лиц, связанных семейными узами или общностью профессии.

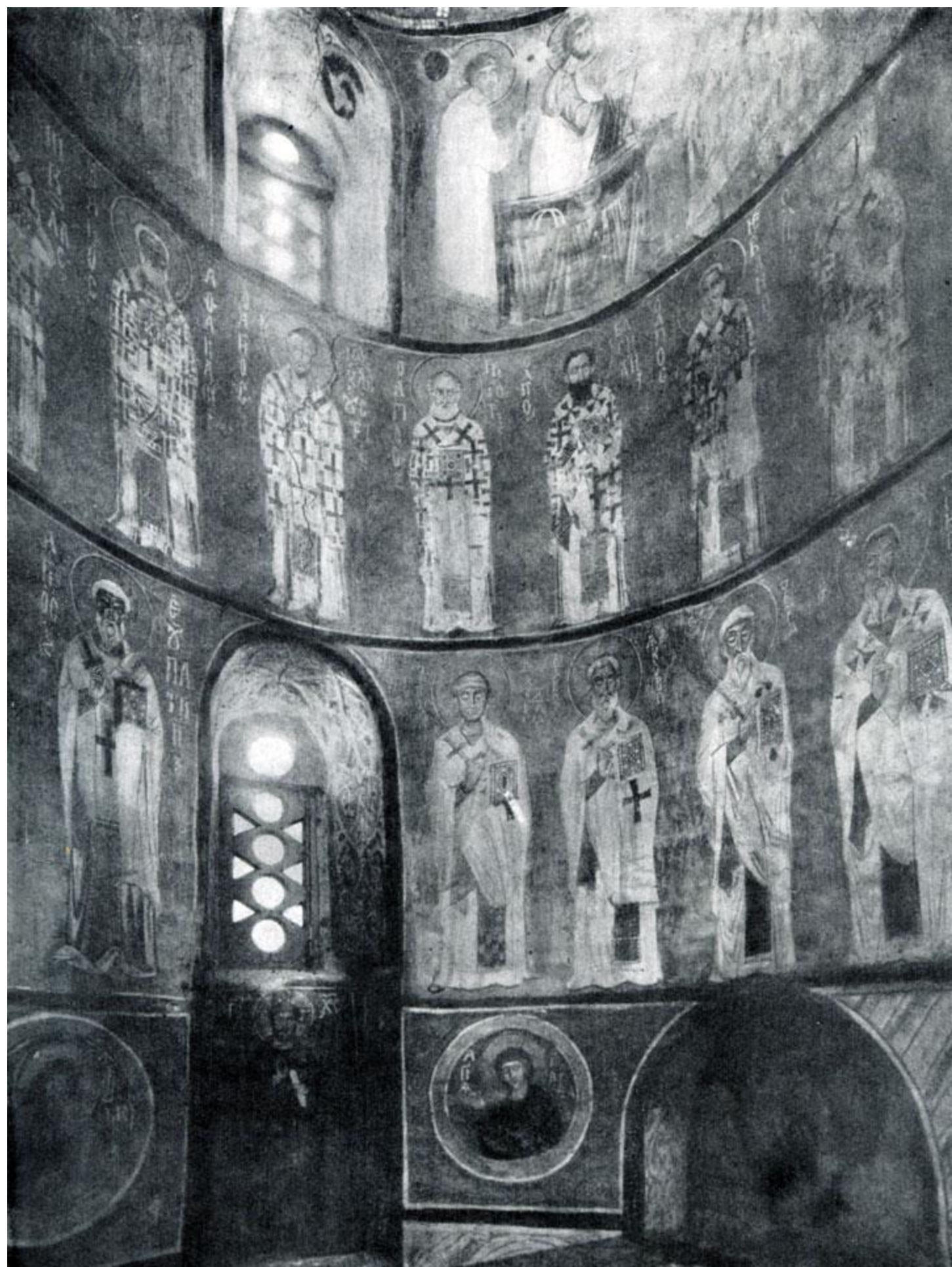


*Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Заложена в 1198 г.
План.*



Церковь Спаса Нередицы. Поперечный разрез.

В новгородской живописи того времени, так же как и в архитектуре, можно усмотреть решительный отказ от византийских канонов. Среди трех замечательных фресковых ансамблей второй половины 12 в. - церкви Благовещения в Аркажах (1189), церкви Георгия в Старой Ладоге (60-80-е гг. 12 в.) и Спаса Нередицы (1199) - особенно выделяются фрески последней. Они были уникальным памятником не только русской, но и мировой средневековой живописи по своим художественным достоинствам и по сохранности.



92. Церковь Спаса Нередицы близ Новгорода. Роспись абсиды.
1199 г.



*93. Святой. Фрагмент фрески церкви Спаса Нередицы близ
Новгорода. 1199 г.*

Храм был расписан сверху донизу. Все его стены, своды, столбы, как ковром, были покрыты изображениями. В иконографическом отношении система росписи несколько отличалась от более ранних росписей. Так в куполе вместо Христа Пантократора была помещена композиция «Вознесение Христа»; к Богоматери-оранте, изображенной в конхе алтаря, с двух сторон двигалась процессия святых и святых жен, возглавляемая Борисом и Глебом; в жертвеннике находились сцены жизни Иоакима и Анны, наконец, всю западную стену занимала огромная композиция «Страшный суд», которая отсутствует в Киевской Софии.

Художники, украшавшие храм Спаса Нередицы, не были строги в подчинении живописи архитектуре (это решительно отличает их от киевских мастеров 11 в.). Композиции здесь переходят с одной стены на другую, лишая стены и своды конструктивной определенности.

Однако единство росписи было достигнуто определенной системой: несмотря на некоторые отступления, отдельные циклы расположены в твердо установленных местах. Еще большее значение имеет образный строй росписи, единство стилистических приемов, общее колористическое решение. В композициях, отличающихся большой пластичностью и огромным духовным напряжением, новгородские художники трактовали по-своему византийские иконографические схемы. Они не только вводили в традиционные сюжеты различные бытовые детали, но и изменяли самый характер евангельских и библейских сцен.

Если художник писал святого, то прежде всего он стремился передать духовную силу, не ведающую сомнений, исступленную и грозную. В «Крещении Христа» он обратил особенное внимание на характерные детали, которые сообщили сцене большую жизненную достоверность и в то же время дали возможность сосредоточить все внимание на

изображении крещения. Весьма показательны в этом отношении и изображение Страшного суда. Хотя новгородский мастер не представлял Страшный суд конечным торжеством справедливости и добра, как это сделал впоследствии Андрей Рублев, но не проявлял и такого интереса к идее возмездия, как скульпторы средневекового Запада. Внимание автора нередицкой росписи прежде всего привлекала обстановка Страшного суда и его главные участники.

Большой духовной силы достигли новгородские мастера и в традиционном образе святителя, «отца церкви», который как бы непосредственно обращен к зрителю. По сравнению с ним образы мозаик и фресок Киевской Софии в гораздо большей степени кажутся отстраненными от мира, от окружающей жизни.

Фрески Нередицы указывают на существование в Новгороде вполне сформировавшейся живописной школы. Но в ее рамках существовало несколько направлений, о чем говорят росписи церкви Георгия в Старой Ладоге и особенно Аркажского храма, многие образы и композиции которых отличаются изысканностью и тонкостью исполнения, благородством и величавостью. Мастера, работавшие в этих храмах, были в гораздо большей степени, чем авторы нередицких фресок, связаны с традициями византийской живописи 12 в.

Существование двух направлений в новгородской живописи подтверждают и иконы 12-13 столетий. В иконописи новгородские мастера достигли выдающихся успехов. Особенно замечательны большие монументальные иконы, на которых лежит отпечаток тонкого вкуса и мастерства. Они свидетельствуют о связях с художественной культурой Византии 11-12 вв.

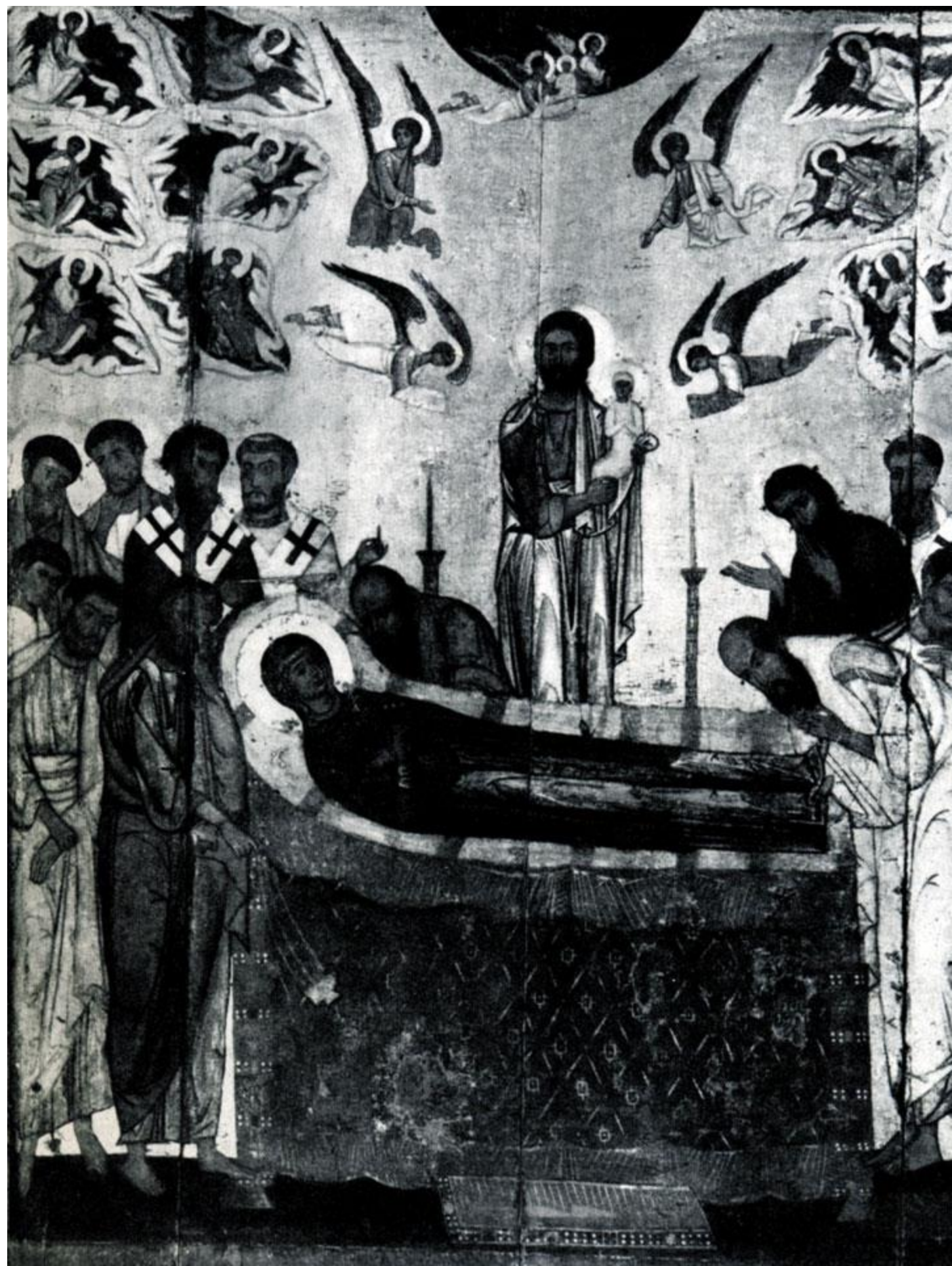


99. «Устюжское Благовещение». Икона конца 12 в. Москва,
Третьяковская галерея.



98. «Устюжское Благовещение». Икона конца 12 в. Фрагмент - голова Марии.

Икона «Устюжское Благовещение» (конец 12 в.) дает прекрасное представление о поисках монументального стиля. Свободно, но с тончайшим расчетом очерчивает художник замкнутый силуэт фигуры Богоматери, указывающей правой рукой на входящего в ее лоно младенца Христа, и более сложный, несколько разорванный силуэт архангела. Однако этот контраст не нарушает целостности. Единый ритм плавных, круглящихся линий, сдержанный и строгий колорит, построенный на темно-желтых, синих и вишневых тонах, - все создает торжественное настроение. Лицо Богоматери с маленьким изящным ртом, прямым носом и огромными глазами под чуть сведенными бровями полно внутренней сосредоточенности и затаенной грусти. В лице ангела больше твердости, но и оно выражает беспокойство и глубоко скрытую печаль. В «Устюжском Благовещении» видны настойчивые и более успешные, чем во фресковой живописи, поиски психологической выразительности. Образ Христа в иконе «Спас Нерукотворный» (конец 12 в.) исполнен большой внутренней силы. Взгляд огромных глаз, направленный чуть в сторону, нарушает строгую симметрию лица и делает его более живым и глубоко одухотворенным. В какой-то мере этот образ сродни непреклонным и грозным святым Нередицы, однако духовная мощь и глубина выражены здесь с иным, более облагороженным оттенком. Черты Христа строги и изящны, переходы от света к тени в лице очень тонки, волосы отделаны тонкими золотыми нитями. На оборотной стороне иконы находится изображение ангелов, поклоняющихся голгофскому кресту. Живописная манера здесь более свободна, композиция динамичнее, краски ярче.



95. Успение Богоматери. Икона 13 в. Москва, Третьяковская галерея.



96. Успение Богоматери. Икона 13 в. Фрагмент.

Возвышенный эмоциональный строй отличает икону «Успение Богоматери» (13 в.); чувство скорби передано очень сдержанно, художественный образ полон большого этического содержания.



*94. Спас Нерукотворный. Икона конца 12 в. Москва,
Третьяковская галерея.*

«Голова Архангела» (икона конца 12 в.) заметно отличается от «Спаса». Как и в ангеле из «Устюжского Благовещения», лицо архангела полно грусти и душевной теплоты, но чувства эти выражены с предельным лаконизмом и тактом: голова, украшенная шапкой каштановых волос, в которые вплетены золотые нити, чуть склонена к правому плечу, огромные глаза внимательны и печальны. Колорит иконы не ярок, сочетание немногих - коричневых, красных, оливковых, зеленых - красок отличается удивительной гармоничностью.



97. Голова архангела. Икона конца 12 в. Ленинград, Русский Музей.

Разнообразие эмоциональной выразительности новгородской иконописи заметно при сопоставлении названных произведений с иконой «Николай Чудотворец» из Московского Новодевичьего монастыря (начало 13 в.). Эта икона говорит о том, что в этических идеалах новгородцев находил себе место не только сильный духом подвижник, аскет, но и мудрец, добрый к людям, понимающий их земные стремления, прощающий их грехи.

Естественно, что новгородцам - путешественникам, смелым торговцам и воинам - особенно близок был образ святого Георгия. В виде юного витязя на белом коне изображен он в церкви Георгия в Старой Ладоге. Новгородскому письму принадлежит образ Георгия в воинских доспехах, с копьем в руке (икона 12 в.). Колорит этой иконы, более яркий и звучный, чем в упомянутых выше произведениях, соответствует молодости, красоте и силе воина.

Ни в Византии, ни на Западе не было в то время икон, подобных новгородским. Эти великолепные произведения живописи с их возвышенными образами, с их монументальностью, достигнутой с помощью плавного, музыкально-выразительного линейного ритма и тончайшего сочетания интенсивных, хотя и немного сумрачных красок, говорят об эстетических идеалах не только новгородцев, но и всей русской культуры.

Другое направление в новгородской иконописи представляет хранящаяся в Русском музее икона, изображающая Иоанна Лествичника, Георгия и Власия (13 в.). В ней есть много общего с фресками Нередицы. Иоанн, которого новгородский мастер именует «Еваном», так же прямолинеен, как и «отцы церкви» Нередицы, однако менее неприступен. И впечатление это возникает благодаря тому, что образ его очень упрощен, в нем не чувствуется той мощной живописной лепки форм, которая сообщает образам

Нередицы необыкновенную значительность. Упрощение сказывается и в колорите. Плотный и яркий киноварный фон иконы не имеет ничего общего с мерцающим золотым или серебряным фоном икон первой группы и в большой степени способствует впечатлению осязательности, конкретности изображения.

Направление в новгородской живописи, представленное этой иконой, успешно развивалось в 13 и 14 вв.; из него вышел ряд произведений, покоряющих своей непосредственностью и наивной поэтичностью. Среди них выделяются изображения на царских вратах из села Кривого (13 в., Третьяковская галерея) и житийная икона св. Георгия (начало 14 в., Русский музей).

* * *

Во второй половине 12 в. самым могущественным на Руси стало Владимиро-Суздальское княжество. Его князья, опираясь на торговцев и ремесленников, на дружинников и мелких земельных собственников, стремились ограничить влияние крупного боярства и боролись за единую княжескую власть.

Притязания владимирско-суздальских князей на первенствующее положение на Руси и их действительное могущество были одной из причин интенсивного архитектурного строительства. Естественным было обращение к традициям киевского зодчества, в котором ярко выражена, идея сильной княжеской власти. Однако во Владимиро-Суздальском княжестве были созданы самобытные, отличающиеся от киевских типы храмов - центральный городской собор и более скромная домашняя церковь для князя и его близких. Владимиро-суздальское зодчество выделяется также обилием скульптурного рельефа. Связанный, возможно, с искусством Галицко-Волынского княжества, скульптурный декор владимиро-суздальских памятников отличается яркой оригинальностью и своими корнями уходит в древнейшие слои народного искусства.

При князе Юрии Долгоруком были сооружены церковь Бориса и Глеба в Кидекше (1152) и Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском (1152).

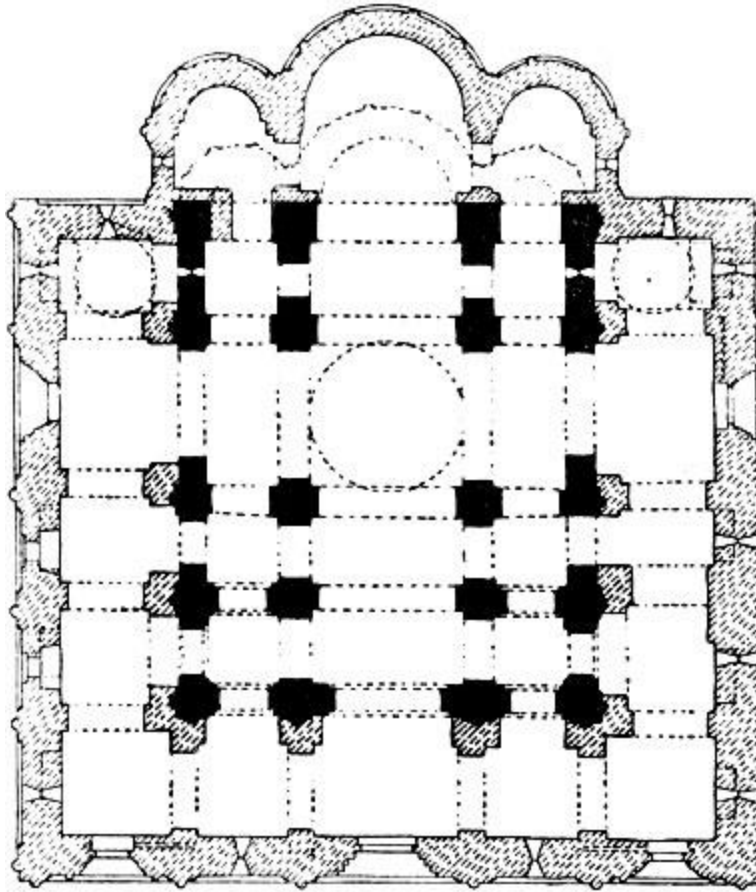
Обе церкви очень просты в плане: это четырехстолпные однокупольные сооружения с тремя сильно выступающими полуцилиндрами абсид. Четкость основных объемов особенно ощущается в Спасо-Преображенском соборе, суровом и строгом. Несмотря на легкость обозрения отдельных объемов - грузных абсид, гладких, ничем не украшенных и лишь прорезанных вытянутыми вверх окнами стен фасадов и могучего барабана, увенчанного шлемовидным куполом, весь храм, напоминающий вросший в землю куб, отличается необыкновенной цельностью. Впечатление нерасторжимости отдельных частей усиливается материалом и техникой его обработки. Собор сложен из идеально подогнанных друг к другу квадров белого камня, что делает его еще более монолитным.

Расцвет владимиро-суздальской архитектуры связан с именем Андрея Боголюбского. Князь основал свою резиденцию в Боголюбове, близ Владимира, там был воздвигнут обширный дворцовый комплекс, соединенный с храмом (общий облик которого реконструирован Н. Н. Ворониным). Сохранившаяся стройная лестничная башня в Боголюбове дает представление о характере архитектуры княжеского дворца той поры.



102 а. Золотые ворота во Владимире. 1164 г.

Огромное строительство было развернуто Андреем во Владимире. Старый город Мономаха был расширен и обнесен крепостной стеной. От его древних рубленых стен с каменными и деревянными башнями сохранились остатки земляных валов и белокаменные западные Золотые ворота (1164) - великолепный памятник крепостного зодчества 12 в.. Расположенный на высоком берегу Клязьмы, древний Владимир производил живописное впечатление. В его стенах находились княжеский дворец, епископский двор, большой посад, многочисленные храмы. Весь комплекс деревянных и каменных гражданских построек, белокаменных церквей и могучих крепостных башен венчал величественный Успенский собор, который был задуман князем как общерусский храм, подобный Киевской Софии. Облик Успенского собора (1158 - 1161) сильно изменился после пожара 1185 г.; в 1185-1189 гг. он был расширен Всеволодом, который, однако, сохранил древние стены и лишь велел обстроить их новыми; в результате собор вместо трехнефного стал пятинефным .



Успенский собор во Владимире. 1158-1161 гг., расширен в 1185-1189 гг. План.

Первоначально это был шестистолпный храм с одной главой. Стройность и ясность пропорций сообщали ему спокойное величие и гармонию. Внутреннее пространство было легко обозримо, несмотря на шесть крестчатых столбов. В западной части помещались хоры; с них открывалось не только обширное подку-польное пространство, но и алтарное помещение, перед которым находилась невысокая преграда. Вход на хоры был, по-видимому, через лестничные башни; кроме того, хоры, вероятно, соединялись переходами с дворцом и епископским двором.

Зодчие князя Андрея богато украсили собор. У основания арок, ведущих в южный и северный нефы, находились парные фигуры лежащих львов; капители столбов были покрыты резьбой; скульптурные фигуры оживляли фасады храма. На старых фасадах (в настоящее время внутренние стены

крайних нефов) можно и теперь видеть изящный аркатурно-колончатый фриз с консолями и простыми капителями. Своды и стены внутри храма были покрыты фресковой росписью, полы устланы майоликовой плиткой, церковная утварь сияла золотом и серебром.

Успенский собор уже в первоначальном виде свидетельствовал об успешном использовании многих элементов романской архитектуры (перспективные порталы, аркатурный фриз, кубические капители, обильное применение резного камня). Однако не эти элементы, обогащавшие архитектурную выразительность храма, определяли его основную систему, которая основывалась на традициях древнерусского зодчества 11- первой половины 12 в.

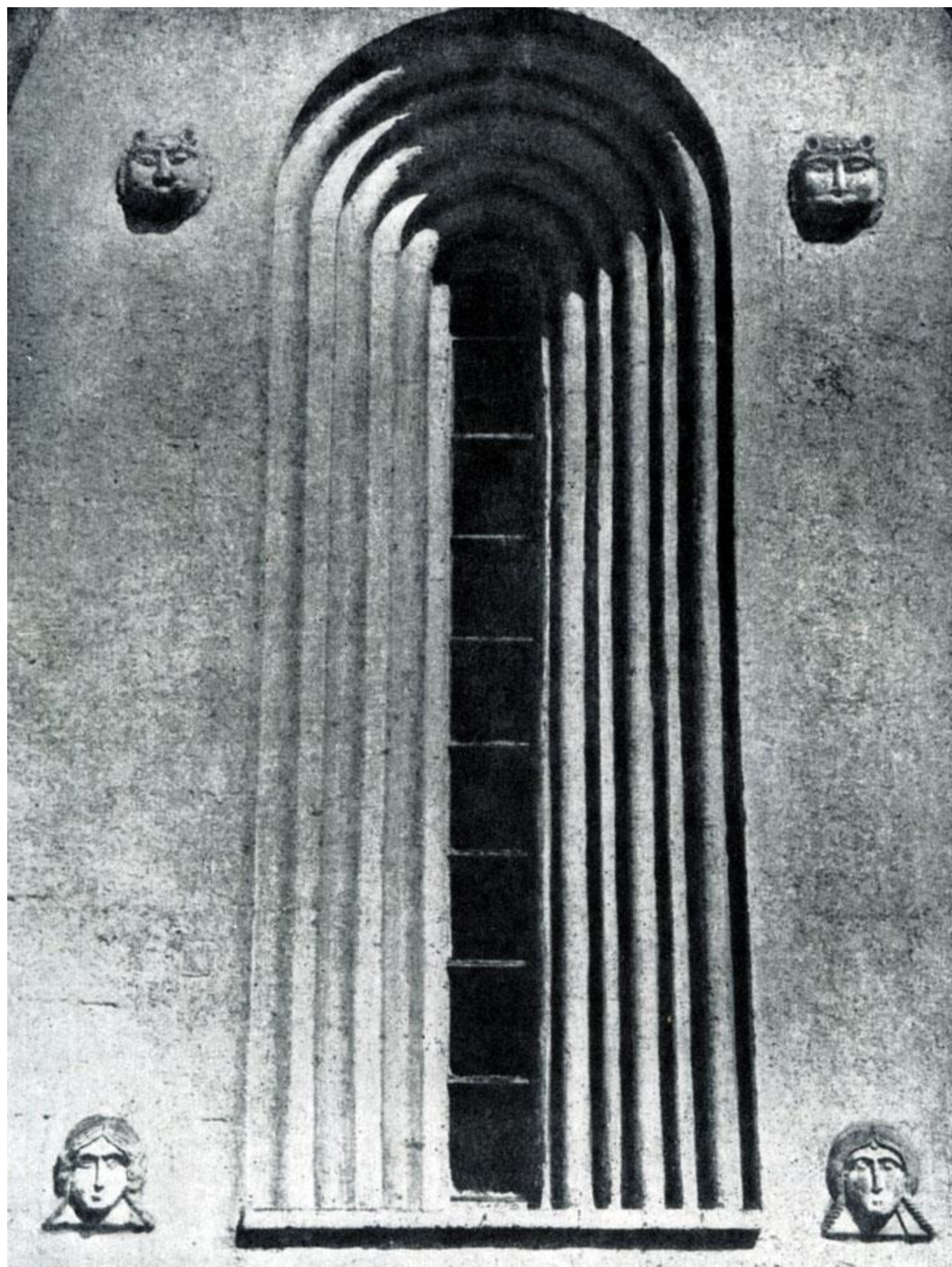
Перед строителями стояла трудная задача, когда они взялись за восстановление Успенского собора после пожара. Сделав его пятинефным, они вынуждены были вынести абсиды и расширить их, а также возвести по углам собора еще четыре купола, меньшие по размеру, чем центральный. Эти изменения сообщили храму статичность, но придали еще большую величавость и торжественность. Массивные стены зодчие украсили аркатурным поясом с колонками.



*102 б. Успенский собор во Владимире. 1158- 1161 гг., расширен
в 1185-1189 гг. Вид с северо-востока.*

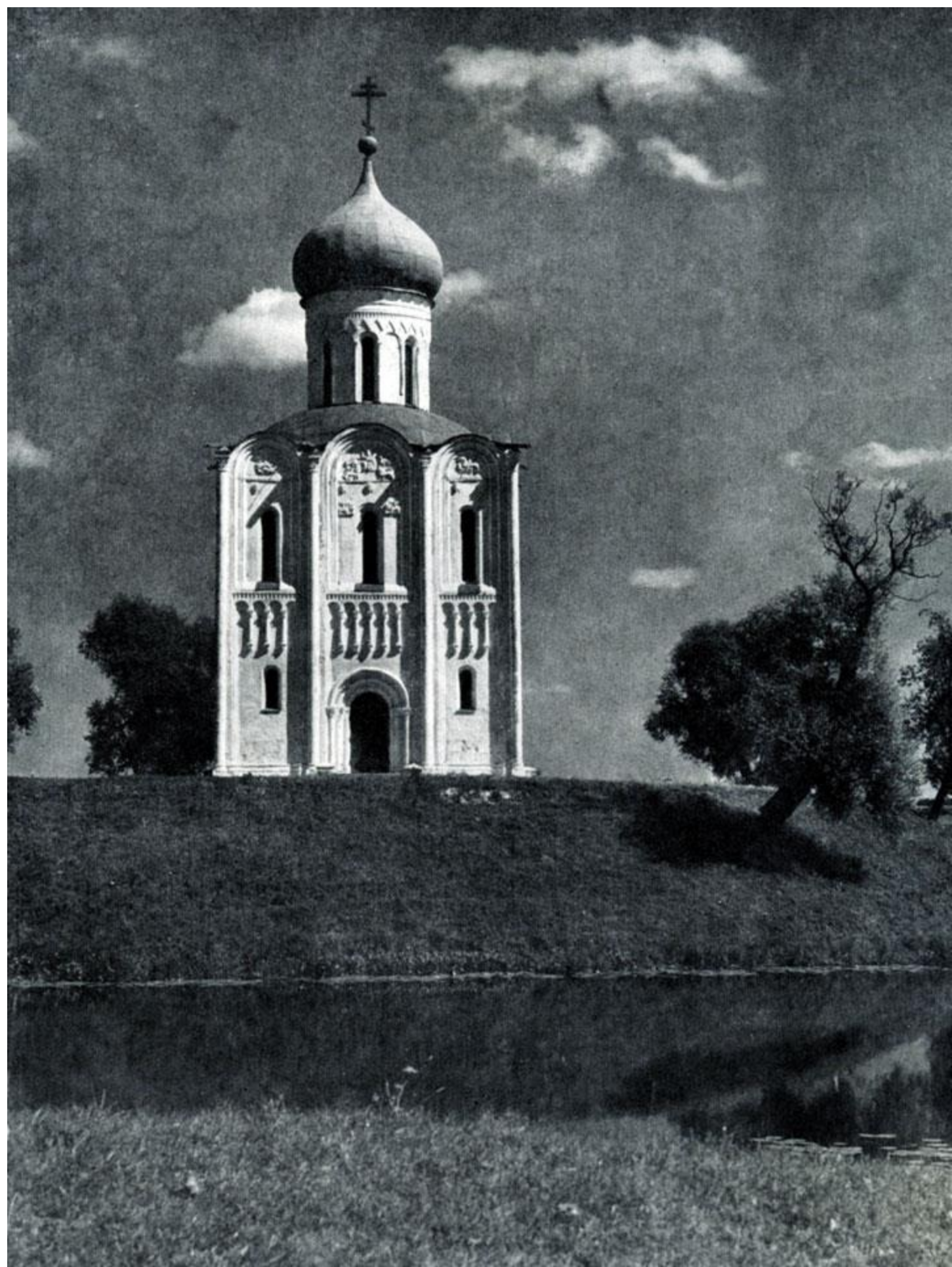


103. Успенский собор во Владимире. Вид с северо-запада.

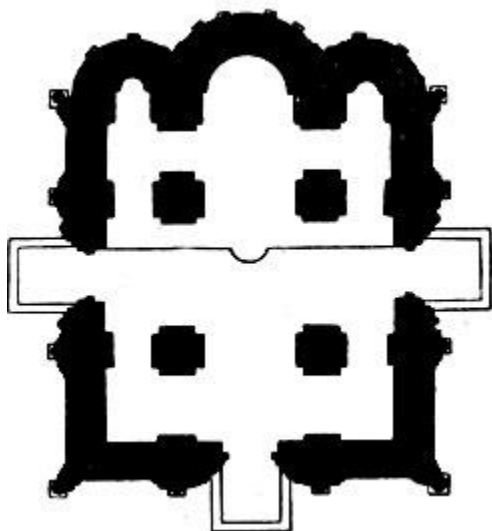


104. Успенский собор во Владимире. Окно.

Присущие Успенскому собору ясность пропорций и изумительное чувство ритма в применении архитектурных деталей и скульптурного рельефа выступают с еще большей отчетливостью в церкви Покрова на Нерли (1165) и Дмитриевском соборе во Владимире (1194-1197).



105. Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. Общий вид с запада.



Церковь Покрова на Нерли. 1165 г. План.

Знакомство с этими великолепными зданиями и их сравнение показывают, какой большой путь был пройден владими́ро-суздальской архитектурой со времени Юрия Долгорукого, а также дает почувствовать различие храмов, созданных Андреем Боголюбским и несколькими десятилетиями позднее - Всеволодом III.

Церковь Покрова на Нерли - один из самых поэтических памятников древнерусского зодчества. Сооруженная князем Андреем, по преданию, в память горячо любимого сына, она находится вне пределов города и княжеской резиденции. Выделяясь своей ослепительной белизной из окружающего пейзажа, а зимой, словно драгоценный кристалл, сверкая на снежном фоне, она неразрывно связана с этим пейзажем. (Изыскания последних лет дали Н.Н.Воронину возможность выяснить важные технические особенности сооружения храма и предположительно восстановить его первоначальный облик. Строители учли неблагоприятное местоположение церкви, которая во время весенних разливов подвергается разрушающему воздействию воды, и воздвигли ее на глубоком и мощном белокаменном фундаменте, представляющем своеобразный стилобат. Но самое главное заключалось в том, что, по-видимому, к церкви с трех сторон (северной, западной и южной) примыкала открытая галлерея, подобная той, которая в свое время окружала Киевскую Софию и многие другие храмы 11 - первой половины 12 в. В таком случае композиция церкви Покрова на Нерли отличалась ступенчатостью, пирамидальностью, характерной для многих храмов той эпохи.)

Но, конечно, высокое художественное совершенство церкви определяется не только нерасторжимой связью с природой. Зодчий обладал огромной творческой фантазией и удивительным чувством целого. Чуть вытянутая вверх, что подчеркивается пилястрами, легким арочным фризом и полуколонками, украшающими абсиды, церковь пленяет своим изяществом. В ней нет и следа грузности и тяжеловесности, свойственных собору Спасо-Преображения в Переславле-Залесском. Стройный, вытянутый вверх барабан не только не давит на храм, но, напротив, подчеркивает его устремленность ввысь, придает ему еще большую воздушность. В сущности, именно этим объясняются и сужение прясел южного и северного фасада, примыкающих к абсиде (*Тот же прием используется впоследствии в новгородской архитектуре второй половины 12 в. (церковь Георгия в Старой Ладогe, церковь Петра и Павла на Синичьей горе в Новгороде), но он нисколько не облегчает храмов, а, наоборот, усиливает их грузность и массивность.*), и богато профилированные порталы, и маскировка узких щелевидных оконных проемов с помощью дробного профиля, и ажурный скульптурный декор, с большим тактом примененный в украшении фасадов. Необыкновенно легок и светел интерьер церкви. Столбы здесь совсем не создают ощущение тесноты; своим взлетом они подчеркивают «открытый» характер внутреннего пространства.

Необходимо указать на то, что декоративное оформление церкви Покрова подчинено определенным архитектурным мотивам. Так, вертикали белокаменных стен, четко выделяющихся на фоне голубого неба или зелени деревьев, много раз повторяются в вертикалях лопаток, колонок, вытянутых окон, а полукружие купола имеет соответствие в полукружиях закомар, порталов, оконных проемов и т. д. Хотя по своим стилистическим признакам церковь Покрова и Дмитриевский собор близки друг к другу, они обладают неповторимым своеобразием, которое объясняется не только тем, что первая из них является скромным поминальным храмом, а собор, включенный в городской ансамбль, рассчитан на соседство с величественным Успенским собором. Их различие - это различие определенных этапов владимиро-суздальского зодчества.

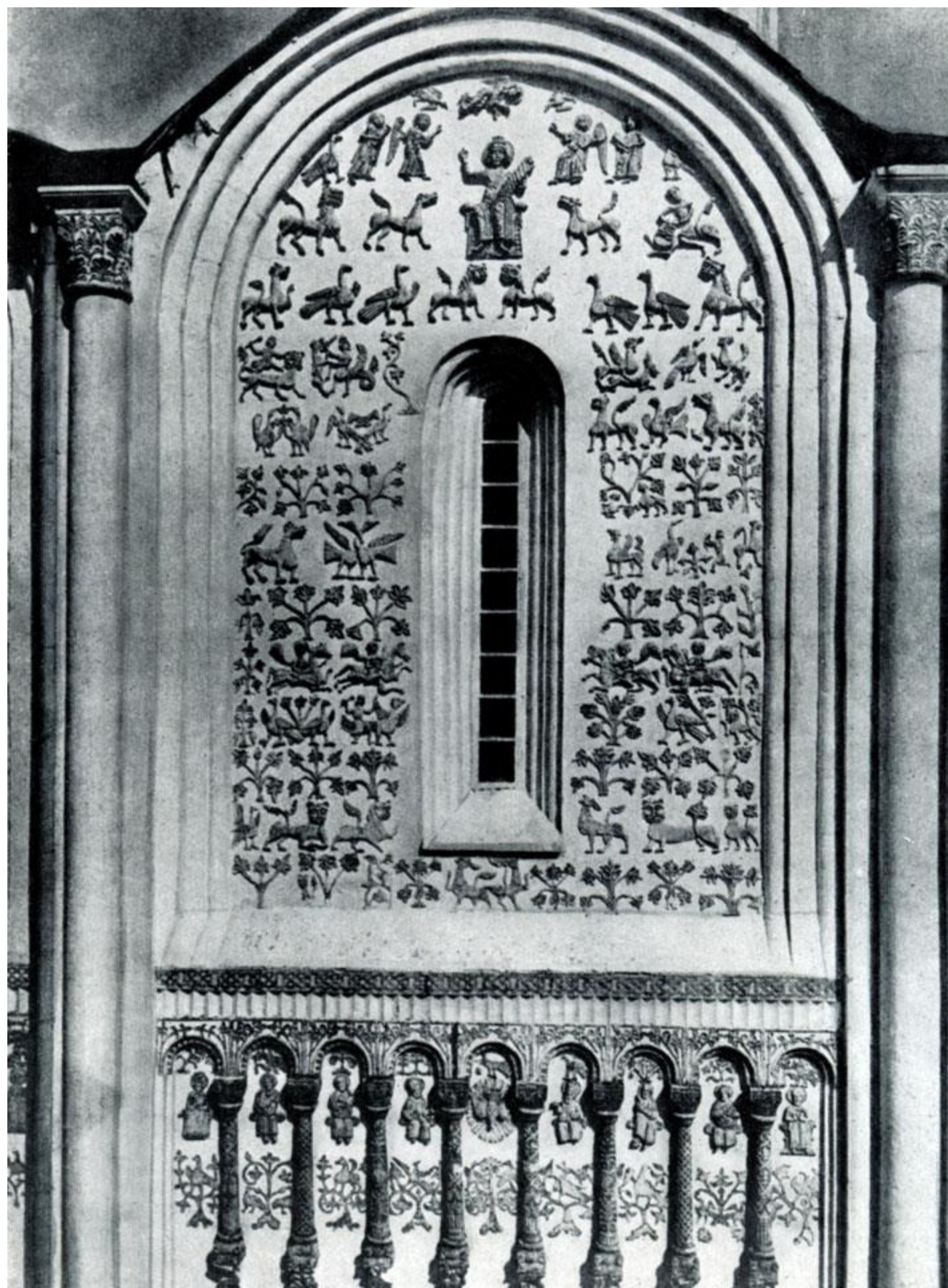
Дмитриевский собор кажется по сравнению с церковью Покрова более внушительным и монументальным. Правильный куб основного объема сообщает ему устойчивость. Боковые прясла фасадов равны по ширине, абсиды более решительно выступают из общего массива. Вертикальные членения здесь не подчеркнуты с такой силой, как в церкви Покрова. Горизонталь же аркатурного фриза с тесно стоящими колонками выступает отчетливее.

Торжественность и пышность внешнего облика Дмитриевского собора усиливаются богатейшим скульптурным убранством, которое благодаря сложной игре света и тени делает собор еще более массивным и внушительным.

Летопись рассказывает, что для сооружения храмов и дворцов во Владимире и Боголюбове князья созвали мастеров со всех земель, но несомненно, что над рельефами работали местные мастера, которые и впоследствии славились как искусные резчики по дереву.

Скупое, но выразительно скульптурное убранство храма Покрова на Нерли; в Дмитриевском соборе оно гораздо богаче. Стены от аркатурного фриза до завершения закомар, а также простенки барабана покрыты рельефами. Оживляя поверхность, создавая удивительную игру светотени, они даже на дальнем расстоянии прекрасно подчеркивают конструктивную ясность храма. В то же время скульптурным украшением свойствен определенный и четкий ритм, несмотря на различные формы и размеры отдельных изображений. Такая упорядоченность достигается фризообразным расположением рельефов, а также их симметрией. Издали похожие на кружево скульптурные композиции вблизи обретают определенный смысл и содержание. На одном из прясел северной стены можно видеть изображение Всеволода III на троне с сыном Владимиром на руках и склонившихся к нему остальных его четырех сыновей. На прясле южного фасада изображен «Полет на небо Александра Македонского». Так же как и первая композиция, он прославляет княжескую власть. Однако не эта идея лежит в основе скульптурного

декора Дмитриевского собора - главным здесь является жизнеутверждающее начало, прославление всего живущего «мира». Это резко отличает рельефы Дмитриевского собора от современного византийского искусства и от романского искусства Западной Европы.



*107. Дмитриевский собор во Владимире. 1194-1197 гг.
Скульптурный декор западного фасада.*

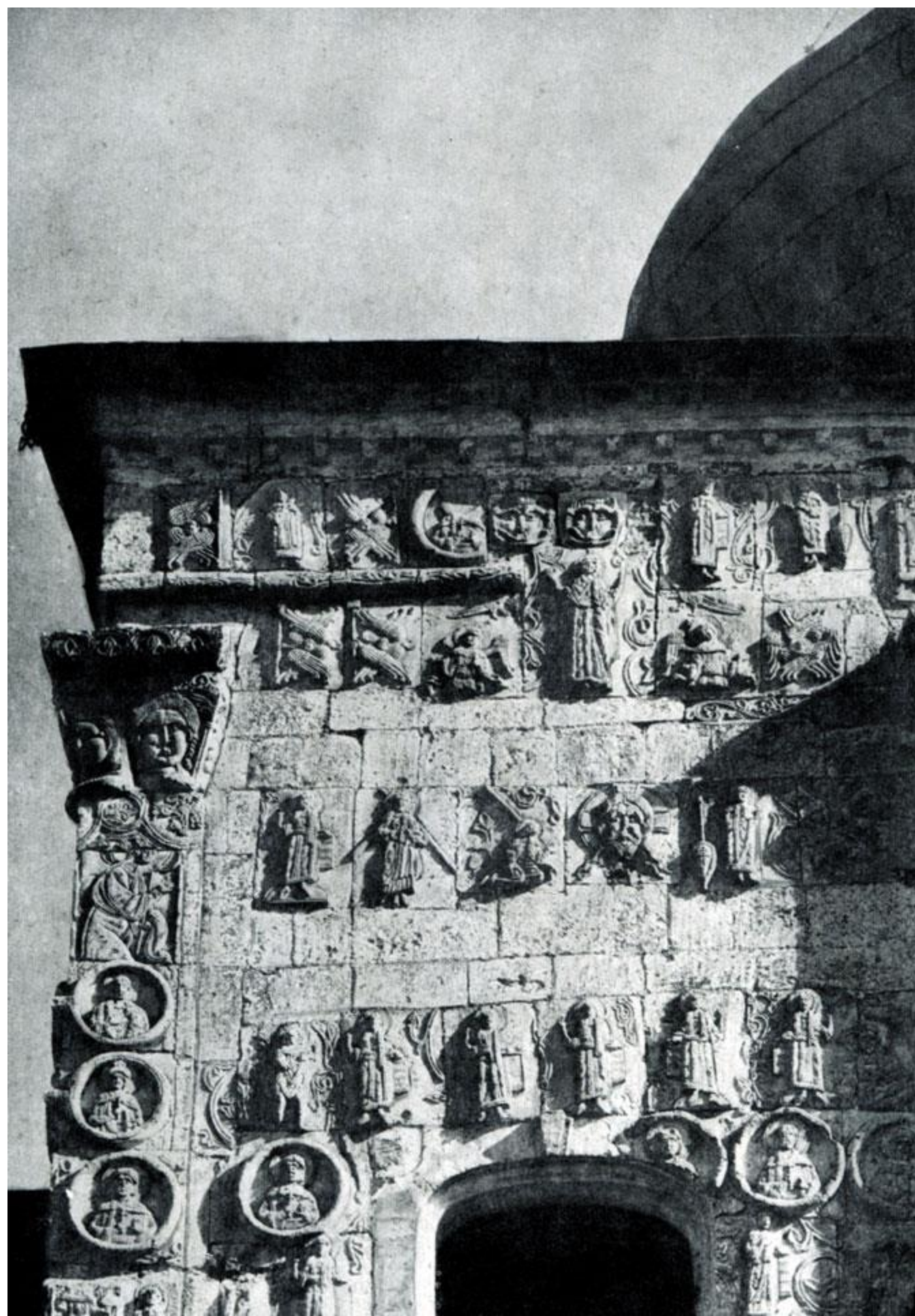
Во всех средних пряслах трех фасадов главенствует фигура библейского царя Давида, играющего на арфе. Псалмопевца окружают святые, охотники, мчащиеся всадники, борцы и т. д. Но больше всего здесь фантастических животных - грифонов, барсов, львов с «процветшими» хвостами и других сказочных зверей и птиц, а также изображений деревьев. Скульпторы, украшавшие храм, как будто задались целью изобразить все, что их окружало в жизни, что казалось им важным и значительным. В результате составилась многоголосый хор, славящий жизнь и все сущее.

Вопреки догматам церкви скульпторы переосмыслили библейскую историю в духе народных верований и представлений. Не случайно в рельефах рядом с фигурами Давида, Всеволода, Александра Македонского оказались фантастические образы животных. Аналогии последним легко найти в языческом искусстве славян, которые в свою очередь восприняли многие мотивы, близкие искусству Древнего Востока. Народная основа рельефов не исчерпывается только внешними аналогиями, она проявляется и в том, что образный строй композиций проникнут выраженным в наивно-поэтической форме чувством единства всего живущего.

Народность владими́ро-суздальских рельефов сказывается и в их плоскостной трактовке, говорящей об исконных традициях резьбы по дереву. Важно также указать, что в дальнейшем, на протяжении столетий, многие из этих сюжетов продолжали жить в народном ремесле, хотя их магический смысл был забыт. Еще недавно на крестьянских избах в северных областях можно было встретить украшения, удивительно близкие по мотивам владими́ро-суздальским рельефам.

Время Андрея Боголюбского и Всеволода III явилось вершиной в развитии владими́ро-суздальской архитектуры. В первой половине 13 в. владими́ро-суздальское искусство уже

значительно отличалось от искусства 12 столетия. Даже лучшие архитектурные памятники 13 в. не обладают прежней выразительностью, величием и ясностью. Это относится, например, к Георгиевскому собору в Юрьеве-Польском (1230-1234). Чрезмерным представляется и скульптурное убранство его стен, хотя сама техника обработки камня здесь выше, а скульптурные образы обретают тонкость и сложность, незнакомые резчикам 12 в.

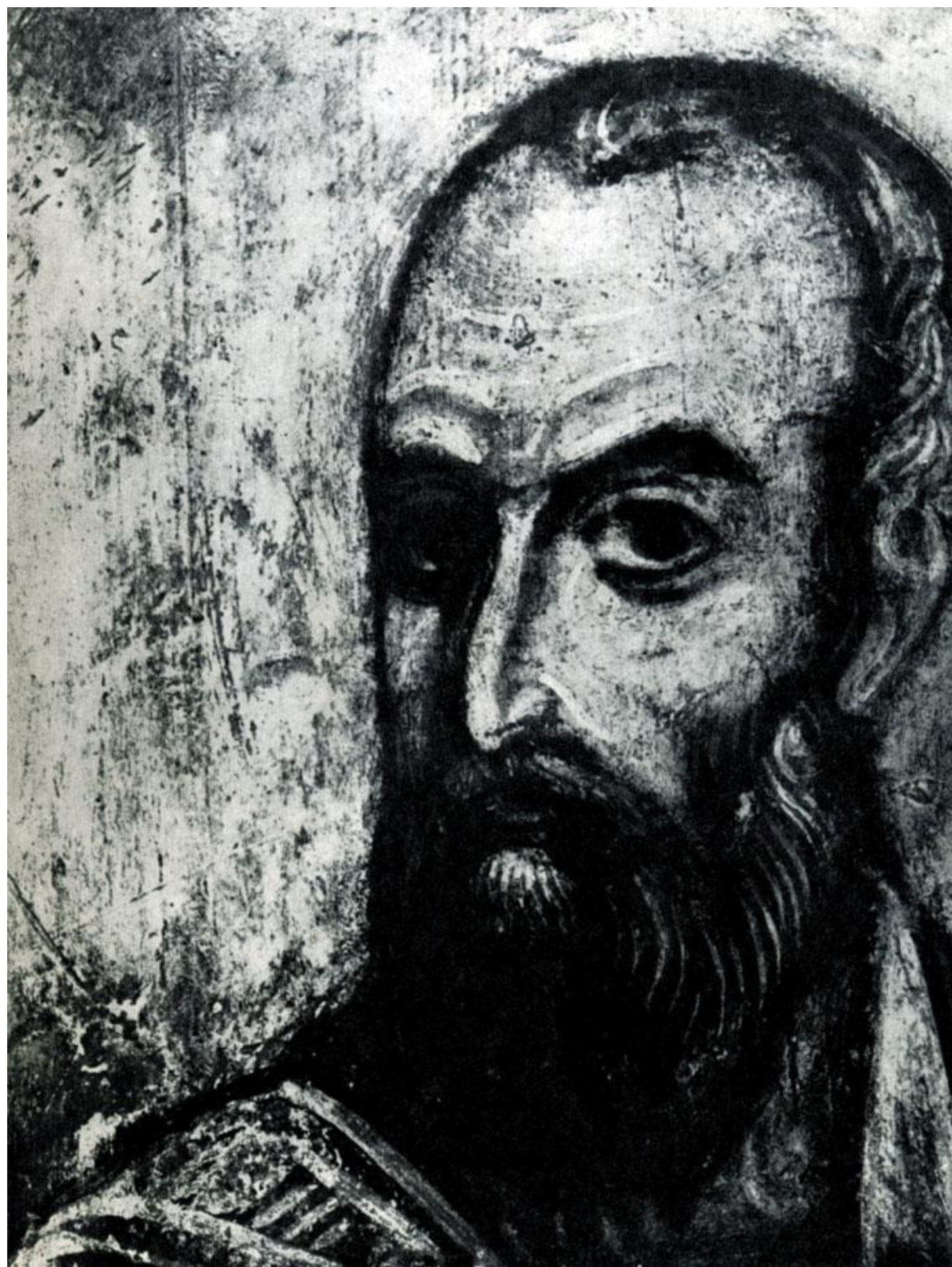


*108. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском. 1230-1234 гг.
Фрагмент скульптурного декора.*

Среди замечательных памятников живописи Владимиро-Суздальского княжества выделяются фрагменты росписи Дмитриевского собора конца 12 в. В частично сохранившемся «Страшном суде» (на сводах западной части храма) образы апостолов, ангелов, праведников отличаются психологической глубиной и сложностью. Они говорят о внутреннем родстве фресок Дмитриевского собора с такими выдающимися произведениями византийского искусства, как икона Владимирской Богоматери с ее глубиной внутренней жизни и силой чувства.



*106. Ангел. Фрагмент фрески Дмитриевского собора во
Владимире. Конец 12 в.*



*109. Апостол Павел. Фрагмент фрески Дмитриевского собора во
Владимире. Конец 12 в.*

Фрагменты росписи Дмитриевского собора с несомненностью свидетельствуют о том, что здесь работали художники-греки. Это еще раз говорит о широте художественных связей Владимиро-Суздальского княжества.



111. Дмитрий Солунский. Фрагмент иконы конца 12 - начала 13 в. Москва, Третьяковская галерея.

Монументальная икона Дмитрия Солунского (конец 12-начало 13 в.) предположительно связана с Всеволодом III, патроном которого считался Дмитрий Солунский. Она должна была напоминать о законности и могуществе княжеской власти. В этой иконе Дмитрий Солунский - не суровый воин-подвижник, а властитель, на которого бог руками ангела возлагает княжескую корону. Его меч - символ светской власти, твердой и непоколебимой. В соответствии с изменением характера образа святого-воина изменился весь его облик. В спокойной позе восседает Дмитрий Солунский в богатой, украшенной драгоценными камнями и золотом одежде на вышитой жемчугом подушке роскошного трона. Если бы не жест правой руки, вынимающей из ножен меч, поза воина была бы совсем неподвижна, как неподвижно его лицо. Идея сильной княжеской власти в значительной мере лишает образ «святости», но это не ведет к отказу от отвлеченности иконного письма. Главными художественными средствами здесь стали силуэт и соотношение локальных красочных пятен. Хотя колорит иконы еще очень приглушен, декоративность цвета начинает выступать очень отчетливо и сообщает художественному образу внутреннее напряжение. Иным становится и линейный ритм. Рисунок в иконе спокоен, плавен, строится на определенных и легко заметных повторях. Так, могучая дуга спинки трона и плавное очертание плеч святого-воина повторяются в круглящихся линиях складок. Характерен также принцип симметрии, которому следует художник. Таким образом возникает устойчивое равновесие масс и замкнутость формы, достигается внутренняя целостность и значительность художественного образа.



110. Знамение («Ярославская оранта»). Икона 1-й половины 13 в. Москва, Третьяковская галерея.

Дальнейшее развитие владимиро-суздальской живописи можно представить по ярославским памятникам. В 13 в. Ярославль стал большим художественным центром. Здесь шло интенсивное строительство, здесь работали талантливые живописцы. Именно к ярославской школе относится монументальная икона Знамения (первая половина 13 в., так называемая Ярославская Оранта. В иконе господствует строгая симметрия, благодаря которой поза Богоматери кажется особенно неподвижной и величественной, но в целом ее образ не отличается непреклонностью. Ее фигура гораздо более стройна, чем фигура Оранты в Киевской Софии. Жест ее воздетых рук, повторенный Христом, не устрашает, а привлекает. Древнерусский человек воспринимал ее как заступницу. Этому характеру образа соответствует и яркий, сияющий колорит иконы. Темно-вишневые, красные, зеленые, белые тона в сочетании с золотом фона образуют звучный и радостный цветовой аккорд.

Ярославские иконы, созданные на протяжении 13 и в начале 14 в. («Архангел Михаил», «Толгская Богоматерь», обе в Третьяковской галерее), свидетельствуют о все более решительном отступлении художников от византийских иконографических схем.

Суздальские мастера прикладного искусства создали в 20-30-х гг. 13 в. уникальный памятник - великолепные двери суздальского собора. Обитые снаружи медными листами, они несут на себе 56 клейм с различными изображениями, выполненными оригинальным способом огневого золочения (Медные листы, прикрепленные к дверям, сначала покрывали черным лаком, потом острым инструментом прочерчивали рисунок, который травили кислотой. Затем листы покрывали ртутью и золотом и нагревали. В результате золото накрепко соединялось с медью листа. Техника огневого золочения получила широкое распространение на Руси. Ею были выполнены, например, интереснейшие композиции Васильевских дверей новгородского Софийского собора (1336 г., в настоящее время находятся в г. Александрове).). Южные двери посвящены «деяниям ангелов», которые издавна были «покровителями» князей. Западные украшены сценами из Нового завета.

Суздальские врата богато орнаментированы, здесь встречаются изображения фантастических животных, знакомые уже по владимиро-суздальским рельефам. Орнаментация, легкая и изящная, близка к произведениям ювелирного искусства, которое получило богатое развитие во Владимиро-Суздальском княжестве. Археологи нашли немало украшений, говорящих об изысканном вкусе местных ремесленников - эмальеров, позолотчиков, резчиков. Следует упомянуть замечательные браслеты с позолотой из Владимирского клада (12-13 вв.), где орнаментальные мотивы заключены в рамки, воспроизводящие архитектурные формы. Тончайшим мастерством отличается шлем Ярослава Всеволодовича, найденный на поле битвы 1216 г. Его украшения - фигуры архангела Михаила и святого Феодора, растительные узоры и изображения грифонов - выполнены рельефной чеканкой.

Архитектура и изобразительное искусство Владимиро-Суздальского княжества сыграли большую роль в развитии древнерусского искусства. Они явились образцом для зодчих и живописцев Москвы, искусство которой начало развиваться в 14 столетии.

Говоря об искусстве домонгольской поры, необходимо упомянуть еще о некоторых художественных центрах. Интенсивное строительство происходило в 11 и 12 вв. в Полоцке, где во второй половине 11 в. был сооружен Софийский собор, создатели которого исходили из киевской традиции, хотя здесь налицо значительное упрощение форм. Гораздо более оригинален собор Спасо-Евфросиниевского монастыря (сооружен до 1159 г.), автором которого был зодчий Иоанн. Архитектор подверг традиционную систему крестовокупольного храма значительной переработке, подчеркнув динамичный характер композиции. Храм приобрел башнеобразный характер, типичный для многих построек последующих столетий.

Архитектура Смоленска, ставшего самостоятельным в 12 в., дошла до нас в весьма фрагментарном виде. Лучшее всего

сохранился храм Михаила Архангела (1191-1194), бывший придворной церковью князя Давида. По внешним объемам он напоминает Спасо-Евфросиниевский собор в Полоцке, но усложнен внешними притворами и боковыми абсидами, а также мощными пучками пилястр, подчеркивающими вертикальный ритм всего сооружения.

Весьма большим своеобразием отличалось зодчество Галицко-Волынской земли, которая приобрела особое значение во второй половине 12 и в 13 в. Галицкое княжество, более чем какие-либо другие русские земли, было связано с Западом что отразилось в его искусстве.

В результате археологических раскопок выяснилось, что фасады храмов (в частности, храмов в Гродно и в Холме) отличались большой декоративностью. Они были покрыты майоликой и натуральным камнем, что придавало им необычный на Руси вид. Тесно связан с киевским зодчеством сооруженный в 1160 г. Успенский собор во Владимире-Волынском. Он отличается компактностью форм и выразительностью декоративных украшений (аркатурный фриз), близких зодчеству романского Запада.

Живопись Галицко-Волынской земли известна очень плохо, сохранилось лишь несколько рукописей, украшенных миниатюрами местных мастеров.

Искусство Новгорода и Пскова в 13-15 веках

Развитие древнерусского искусства было нарушено в первой половине 13 в. монгольским нашествием, варварским разрушением татаро-монголами многих городов - блестящих художественных центров, уничтожением огромного числа памятников архитектуры и изобразительного искусства.

Изменилось политическое и культурное значение отдельных городов. Разрушенный Батыем до основания Киев возрождался с трудом, роль центра общерусского государства он потерял окончательно и лишь впоследствии стал центром политической и культурной жизни украинского народа. Утратили свою

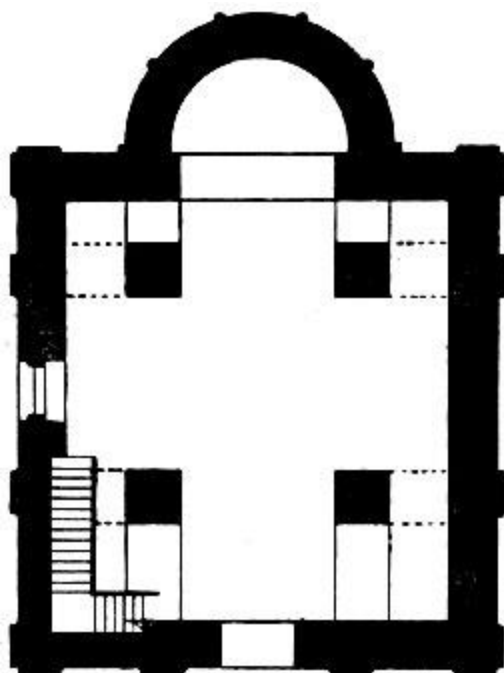
былую славу Ростов и Суздаль, города Волыни и Галицкого княжества.

Однако татарское иго не сломило творческий дух русского народа, наоборот, происходил рост русского национального самосознания. Интенсивное развитие искусства в Москве, Твери, Новгороде и других городах в 14-15 вв. явилось своеобразным протестом против стремления татар утвердить свое политическое господство над русскими землями.

Раньше всего новый подъем художественной культуры начался в Новгороде, одном из немногих русских городов, не подвергшихся монгольскому нашествию. Его значение особенно возросло после того, как он сумел в 13 в. дать отпор немцам и шведам, которые воспользовались великим бедствием, постигшим Русь, и двинулись на нее с запада. В Новгороде, особенно в 14-15 вв., обострились классовые противоречия между городскими верхами и церковью, с одной стороны, и торгово-ремесленным людом - с другой. Еретики требовали пересмотра религиозных догматов. В искусстве росло жизненное содержание и повышалась эмоциональность образов, шли поиски новых средств художественного выражения.

Замершая в Новгороде на некоторое время строительная деятельность возобновилась. В 1292 г. была возведена монастырская церковь Николы на Липне, ставшая исходной точкой развития новгородской храмовой архитектуры 14-15 столетий.

Это квадратная в плане, четырехстолпная, почти кубическая одноглавая постройка. Ее стены не членятся лопатками; эти последние имеются лишь на углах здания. Покрытие не позакומרное, как было раньше, а трехлопастное. На стенах нет никаких украшений, кроме арочного пояса под трехлопастной аркой и такого же пояса в верхней части барабана.



Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1361 г. План.



*117. Церковь Федора Стратилата на Ручье в Новгороде. 1361 г.
Вид с юго-востока.*

В новгородских храмах 14 в. наблюдается дальнейшее развитие форм церкви Николы на Липне. Примером этого может служить церковь Успения на Волотовом поле (1352). Но наиболее замечательны церковь Федора Стратилата (1361) и Спасо-Преображенский собор (1374) - классические произведения новгородского зодчества 14 в. Их мощные стены членятся четырьмя лопатками, на которые опираются многолопастные арки, соответствующие первоначальному покрытию. Стены и абсиды, особенно Спасо-Преображенского собора, имеют простую, но выразительную декорацию - глухие нишки с полукруглым и треугольным завершением, накладные кресты, бровки и т. д. Расположение их несимметрично, благодаря этому храм производит живописное впечатление. В целом обе церкви отличаются монументальностью и силой архитектурного облика, мужественностью, свойственной новгородскому искусству.



112. Церковь Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 1352 г. Вид с юго-востока.

Решение внутреннего пространства Спасо-Преображенского собора не представляет чего-либо принципиально нового по сравнению с предшествующим временем, хотя и чувствуется определенное стремление сделать его легко обозримым.

Церковь Федора Стратилата и Спасо-Преображенский собор явились образцом для многих новгородских сооружений конца 14 и 15 в.

В Новгороде, а также в Пскове начался и тот подъем древнерусской живописи, который привел к ее расцвету во второй половине 14 и в начале 15 в. Новгородская монументальная живопись 14 столетия характеризуется рядом особенностей, говорящих о важных изменениях в мировосприятии русских людей того времени, о расширении круга идей, которые стали достоянием искусства, о желании выразить живописными средствами новые чувства и переживания. Свободнее и непринужденнее строились композиции известных библейских и евангельских сцен, жизненнее становились образы святых, с гораздо большей решительностью и силой пробивались сквозь религиозную оболочку живые стремления и мысли, волновавшие человека той эпохи. Впрочем, Этот процесс характерен не только для новгородской живописи, но и для искусства Византии, Балкан и других областей восточнохристианского искусства. Только на Руси он приобрел особые формы.

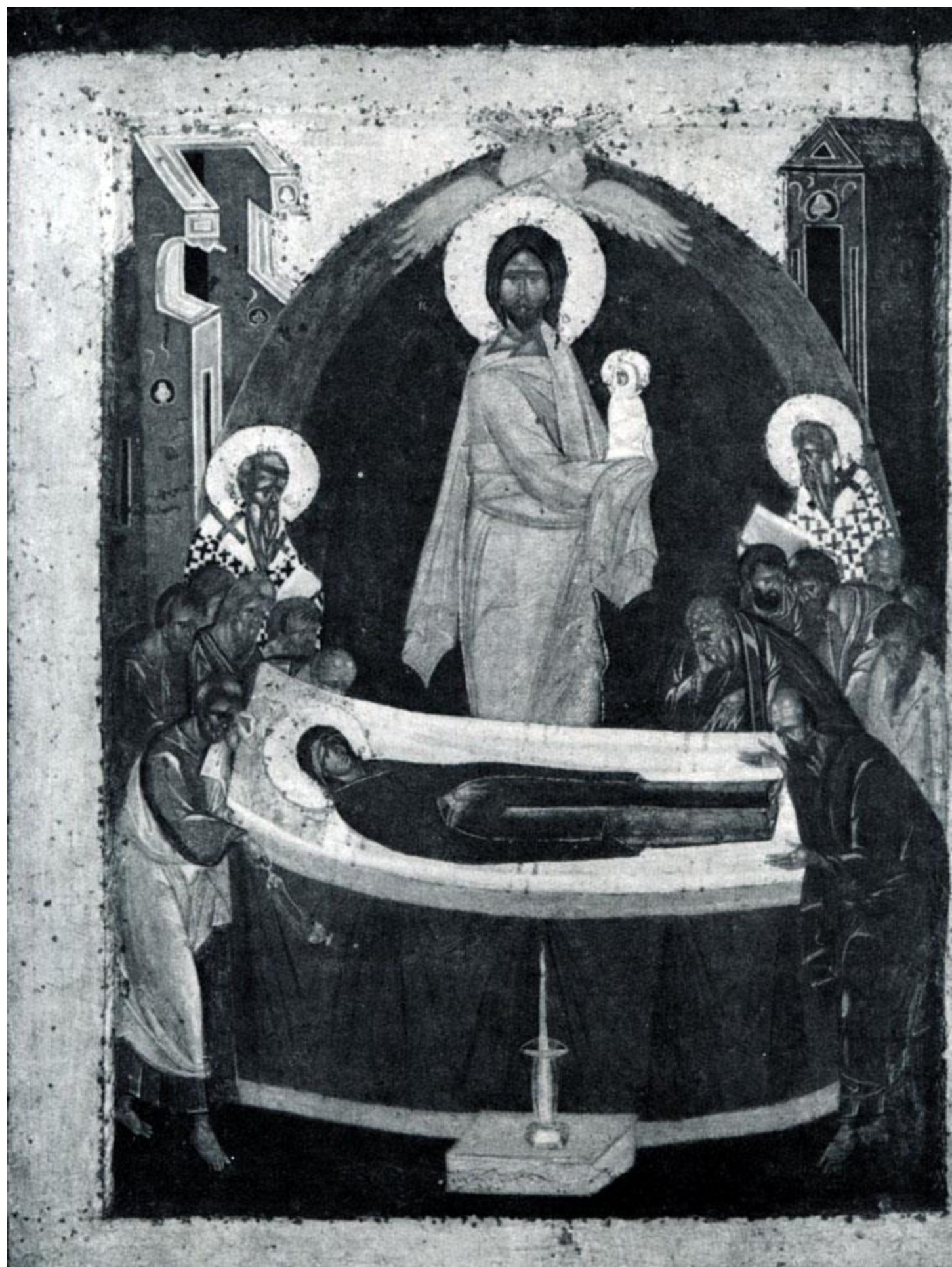
Первым живописным памятником нового стиля является роспись Михайловской церкви Сковородского монастыря (ок. 1360). Стоит сравнить любого из святых старцев этой росписи с образами Нередицы, чтобы представить путь, пройденный новгородской живописью в течение полутора столетий. В святых Сковородского монастыря нет прямолинейности образов 12 в.; они не приказывают, а раздумывают, не устрашают, а привлекают к себе. Новое впечатление достигается и новыми средствами. Выражение глаз

приобретает мягкость, незнакомую прошлому. Свободное движение, которое усиливается мягкими складками одежд, да и сами фигуры приобретают иные, более стройные пропорции. Иным становится и колорит - он более ярок и близок к звонкому колориту новгородской иконы того времени.

Самым большим завоеванием живописи Новгорода стало более глубокое понимание человека. В этом отразились важные идейные движения века, которые, в частности, проявились в деятельности различных еретических сект (в Новгороде - в ереси стригольников), отстаивавших право каждого человека на личное общение с богом.

Эти тенденции с особенной яркостью проявились в творчестве Феофана Грека. Он эмигрировал из Византии, искусство которой после победы исихазма вступило к середине столетия в полосу застоя и кризиса. Живописец огромного темперамента, свободно обращавшийся с традиционными схемами и канонами, на Руси он нашел великолепную почву для своих творческих устремлений. Безусловно, Феофан Грек использовал последние достижения византийского искусства, но он сумел сочетать свои творческие искания с исканиями всего древнерусского искусства, отразившего в опосредованной форме трагизм противоречий того времени.

От Феофана осталось немного работ, хотя известно, что он расписал несколько церквей в Новгороде и Москве, в том числе московский Благовещенский собор (в 1405 г.), где он трудился вместе с Прохором из Городца и Андреем Рублевым. До нас дошли роспись Спасо-Преображенского собора в Новгороде (1378; расчищена не полностью), иконостас Благовещенского собора и икона «Донской Богоматери» (композиция «Успения Богоматери» на оборотной стороне иконы, очевидно, также принадлежит Феофану).



124. Успение Богоматери. Обратная сторона иконы Донской Богоматери. 70-80 гг. 14 в. Москва, Третьяковская галлерей.

В церкви Спаса сохранились изображения Христа Вседержителя, архангелов, серафимов и праотцев - в барабане купола, а также «Троица» и столпники - в северо-западной угловой камере на хорах, которая ранее была особым приделом - молельней строителя храма и заказчика росписи.

Искусство Феофана Грека глубоко индивидуально. Его образам присущи волнение и страстные порывы. Праотец Мельхиседек трактован Феофаном Греком как человек удивительной нравственной силы, беспокойной, ищущей, пытливой мысли. Трагичность, сложная внутренняя борьба угадывается за спокойным обликом Этого длиннобородого старца с суровым взглядом из-под нахмуренных бровей. Вместе с тем образ Мельхиседека исполнен величавой торжественности. В его фигуре, облаченной в широкие одежды, в спокойном жесте руки, держащей свиток, чувствуется сознание великой цели.



114. Феофан Грек. Авель. Фрагмент фрески церкви Спасо-Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.



115. Феофан Грек. Макарий Египетский. Фрагмент фрески церкви Спасо-Преображения на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.

Огромная душевная сила, то сурово убежденная, то смятенная и напряженная, отличает и другие образы этой росписи. Таковы «Праведник Ной» и «Авель». Особенно замечателен столпник Макарий Египетский - древний старец с изможденным лицом. Испепеляющий взгляд его маленьких глаз, высоко поднятые брови, густая шапка волос, длинная борода и усы, ниспадающие на грудь, мощный абрис широких плеч - все это создает образ, потрясающий силой внутренней борьбы, оставляющий неизгладимое впечатление яркостью индивидуального облика.

Широкими мазками темпераментной, живой кисти Феофан Грек строил фигуру и черты лица, намечая контуром и резкими светлыми бликами бороду и усы, нос, брови, щеки. Эта свободная живописная манера позволяла ему сосредоточить внимание на главном - на основных чертах облика святого, выразить страстные, волнующие мысли, которые обуревают его героев. Цветовая гамма Феофана очень сдержанна. Поверх общего коричнево-красного тона лица и фигуры он наносит темные контуры, в соседстве с которыми особенно отчетливо выступают резкие световые блики. Эта монохромность сообщает его образам еще больше силы и внутренней цельности.

Творчество Феофана произвело огромное впечатление на современников. Его искусство было с восторгом принято и в Великом Новгороде, и в Москве, и в других городах. Под воздействием его искусства были созданы многие произведения живописи в последней четверти 14 и в начале 15 столетия. Прежде всего это относится к новгородским фресковым циклам: росписи церкви Федора Стратилата (70-е гг. 14 в.) и церкви Успения Богоматери на Волотовом поле (70-80-е гг. 14 в.).

Фрески Федоровской церкви отличаются бурной динамикой, примером чего может служить композиция «Воскресение

Христа». Прекрасное представление о характере образов дает фигура архангела из «Благовещения», расположенная на северном алтарном столбе. Искусство 12 и 13 вв. не знало такого свободного движения. Оно достигнуто позой Гавриила, как бы склоняющегося к ногам Богоматери, жестом его вытянутой вперед правой руки, бурно развевающимся концом плаща. Силуэт архангела с широко распростертыми крыльями очерчен с великолепной свободой. Художник мало обращает внимания на игру складок, стараясь добиться необходимого впечатления обобщенной формой и плавными круглящимися линиями. Сравнивая этого архангела с образами Феофана, убеждаешься, что автор федоровской росписи намеренно избегал повышенной драматичности и напряженности, свойственных греческому мастеру.

Новые тенденции в еще большей степени характерны для росписи церкви Успения на Волотовом поле (которую в годы Великой Отечественной войны постигла трагическая участь храма Нередицы). В центральной абсиде помещена ранее не встречавшаяся в древнерусской живописи композиция «Поклонение жертве», а в нише жертвенника- «Не рыдай мене, мати». Они в наглядной форме представляли то таинство, которое, по учению церкви, совершается во время богослужения, приближая божество к молящимся. Для человека средневековья Это было событием огромной важности. О необходимости непосредственного общения молящегося с богом, минуя церковь и священника, говорили все еретические учения того времени.

Весьма интересная композиция «Слово о некоем игумене» имеет совершенно определенный социальный смысл. В трех сценах повествуется о богатом священнослужителе, который во время пира с боярами прогнал Христа, пришедшего к нему под видом странника за подаянием. Появление этой фрески связано с критическим отношением к богатому духовенству со стороны стригольников и кругов новгородского общества, оппозиционно настроенных к боярству.

Новые композиции в росписях 14 в., в том числе и в Волотовской церкви, характеризуют тесные связи древнерусской живописи с искусством Сербии, которое в то время переживало большой подъем. Русские мастера использовали возникшие в сербской живописи сюжеты, конкретизировавшие многие церковные догматы и вносявшие в традиционные композиции подробности, которых не было ранее. Естественно, что этот процесс был сложным и не должен пониматься как простое копирование.

Не следует ограничивать новаторский характер волотовской росписи появлением ярко индивидуализированных изображений новгородских архиепископов Моисея и Алексея и многих жанровых деталей. Гораздо важнее ее общий эмоциональный строй, особая трактовка религиозных сцен, характер образов.



*113. Иосиф с пастухом. Фрагмент фрески «Рождество Христово»
церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. 70-80-е гг.
14 в.*

Волотовский мастер с величайшей свободой изображал движение. Его не пугали сложные ракурсы и трудные жесты. Часто условные с точки зрения анатомии и перспективы движения и жесты ярко выражают чувства, которые характерны для данных персонажей. В этом отношении волотовские фрески оставляют далеко позади все, что было создано древнерусскими художниками в предшествовавшее время. Так, в композиции «Рождество Христово» действиями персонажей художнику удается передать значительность происходящего. Вокруг Богоматери расположились служанки, собирающиеся купать младенца. Узнав о совершившемся, стремительно скачут всадники. По-иному реагирует на происходящее старец, сидящий у ног пастуха. В его согбенной фигуре ощущается глубокая дума. Вся композиция, состоящая из нескольких сцен, дана на фоне условного архитектурного и природного пейзажа, который, однако, не является простым фоном, а своими ритмами и цветовым строем активно участвует в создании определенного эмоционального настроения.

Колорит волотовской росписи отличался удивительным богатством и гармоничностью. Авторы ее не боялись цветовых контрастов, но умели приводить их к колористическому единству. Это позволяло мастерам достигать замечательных художественных эффектов, например в изображении ангела со сферой в руке, в одеждах которого тонко сочетались голубой и розовый цвета.

На протяжении 14 в. новгородскими мастерами было создано еще несколько фресковых циклов, свидетельствующих о серьезных творческих исканиях. К ним принадлежат роспись церкви Спаса на Ковалева (1380) и фрески церкви Рождества на Кладбище (90-е гг. 14 в.), говорящие о живом интересе

новгородских мастеров к современной им монументальной живописи Византии, Грузии и особенно Сербии.

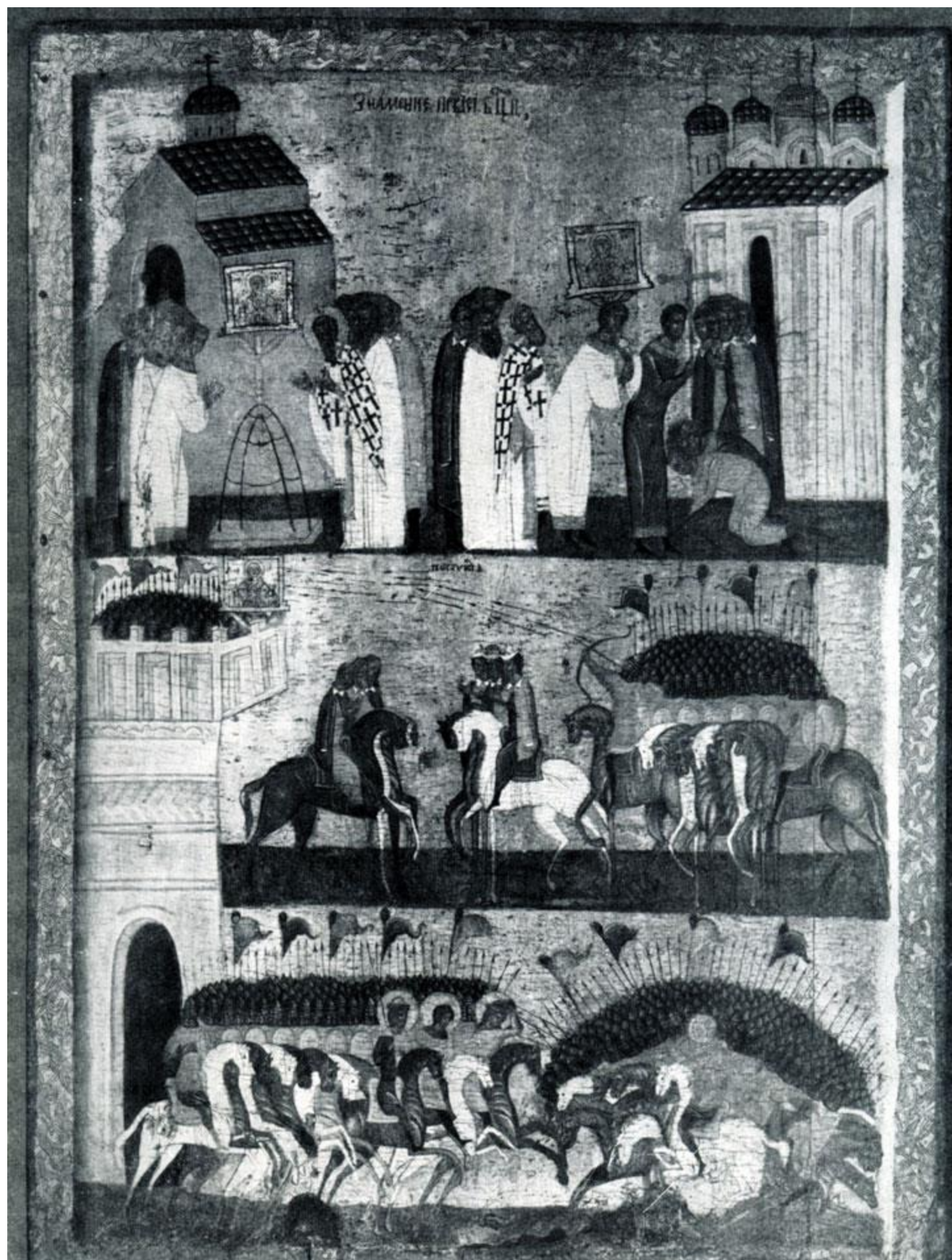
Огромное место в новгородском искусстве 14-16 столетий занимает иконопись, на которой сказалось мощное воздействие народного творчества. Оно проявилось не только в склонности художников к ярким локальным краскам -гораздо важнее то, что мастера окончательно переосмыслили некоторые традиционные византийские образы в духе народных верований. Власий приобретает черты языческого бога Волоса - покровителя домашнего скота; святитель Николай превращается в доброго старика, который бережет людей от пожара и спасает их во время кораблекрушения.



*116. Св. Георгий. Икона 1-й половины 15 в. Москва,
Третьяковская галерея.*

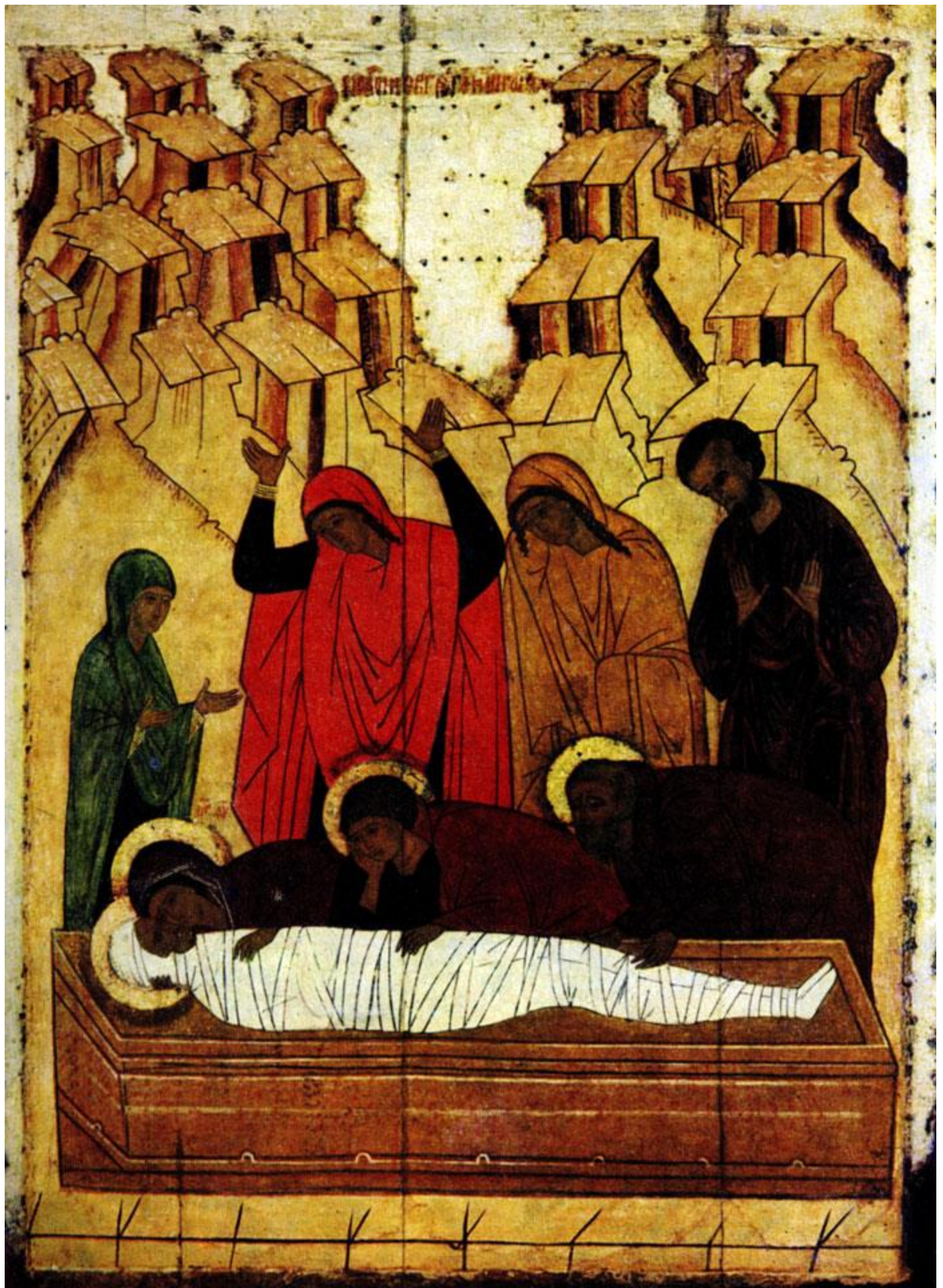
Особенно любили новгородские художники изображать св. Георгия Победоносца (таковы «Св. Георгий», конец 14 в., в собрании Русского музея, и «Св. Георгий», первая половина 15 в., в собрании Третьяковской галереи). Эта композиция всячески варьируется, но во всех случаях она представляет святого-воина сказочным юношей в богатых доспехах, сидящим на белом или черном коне и поражающим копьем дракона. Новгородские художники виртуозно пользовались традиционными художественными средствами - радостным звонким колоритом, выразительностью силуэта, богатством и изощренностью линейного ритма. Примером может служить «Георгий» из собрания Русского музея. Цветовое решение - сочетание горящего киноварного фона, белоснежного коня, зеленого плаща Георгия и зеленых горок, сине-голубого дракона - заставляет воспринимать изображенное как чудесную, исполненную праздничности сказку, повествующую о торжестве светлых сил над силами зла и коварства. В стремительном движении вздыбившегося тонконого коня, в свободном жесте Георгия, поражающего копьем дракона, во всей его стройной фигуре много живого, выразительного.

Реальная жизнь все более врывалась в иконографические схемы. Новгородские мастера наполняли традиционные композиции бытовыми подробностями, любили изображать в иконах различных животных, пейзаж, здания. Больше того, в икону получили доступ и простые смертные. Икона «Молящиеся новгородцы» (1467 г., Музей в Новгороде) разделена на два яруса. В верхнем - восседающий на троне Христос и стоящие в молитвенных позах Богоматерь, Иоанн Креститель, архангелы и два апостола. В нижнем же ярусе иконописец поместил семью новгородцев, состоящую из нескольких мужчин, женщин и ребятишек, в светской одежде. Они также стоят в молитвенных позах. Лица, особенно мужчин, носят явно портретный характер.



119. Битва суздальцев с новгородцами. Икона 2-й половины 15 в. Москва, Третьяковская галерея.

Не меньший интерес представляет и возникшая во второй половине 15 столетия композиция «Битва суздальцев с новгородцами» (известно несколько таких икон - в Новгородском музее, Русском музее и Третьяковской галерее). Ее появление связано с усилившимися местными сепаратистскими тенденциями, когда самостоятельному существованию Новгородской республики приходил конец. Но в данном случае интересен не только идейно-политический смысл этой иконы, сколько факт изображения в иконописи определенного исторического события - поражения войск Андрея Боголюбского под стенами Новгорода в 1169 г. По существу, перед нами первая в истории русского искусства историческая композиция, трактованная, правда, в условном плане иконного письма.



Положение во гроб. Икона, по преданию, происходящая из Каргополя. Конец 15 в. Москва, Третьяковская галерея.

Под влиянием новгородской живописи в разных местах возникли свои художественные центры, из которых вышло немало превосходных произведений. К ним относится написанная Дионисием Глушицким маленькая икона Кирилла Белозерского (15 в., Третьяковская галерея) - один из первых портретов в древнерусской иконописи. Но особенно замечательны иконы «Снятие со креста», «Положение во гроб» (в Третьяковской галерее), «Усекновение главы» и «Тайная вечеря» (в Киевском музее), которые, по преданию, происходят из Каргополя. Иконы эти (все конца 15 в.) поражают четким и простым линейным ритмом. В них совсем нет угловатости, которая иногда ощущается в новгородских вещах. Вместе с тем выразительность линий и колорита, свойственная вообще новгородскому искусству, кажется здесь доведенной до совершенства. Форма, в особенности цвет в этих иконах в полной мере раскрывает глубокое эмоциональное содержание, сдержанное и напряженное чувство скорби, любви, умиления. В иконе «Положение во гроб» патетический жест женской фигуры, воздевшей руки, подготовлен позами всех остальных персонажей, а также простым, но удивительно тонким переходом от горизонтали гроба к решительной вертикали женской фигуры (слева), изображенной в традиционной позе «предстояния».

Центром в иконе является Мария, прижавшаяся щекой к лицу мертвого сына. Ее лицо со скорбно изогнутыми бровями, поникшая фигура выражают беспредельное горе. Тема скорби, постепенно усиливаясь в остальных образах, достигает апогея в образе Марии Магдалины. Облаченная в горящий киноварный плащ, ее фигура являет собой высшую степень отчаяния. Трагизм обретает здесь высокий этический смысл, чувство страшной скорби, невозвратимой утраты глубоко человечно и овеяно подлинным лиризмом. Для русского человека 15 в. эта икона была живым воплощением

традиционного «плача», которым сопровождалось последнее прощание с покойным.

Новгородская живопись выработала свой стиль - простой и лаконичный. Она избегала отвлеченного мудрствования, отбрасывала ненужные подробности, стремилась к конкретности и определенности в трактовке образов и евангельских сцен.

Изобразительное искусство новгородцев не ограничивалось фреской и иконописью. До нас дошел «Людогощенский крест» (1359 г., Исторический музей в Москве), свидетельствующий о мастерстве резчиков по дереву. В области миниатюры новгородцы выработали собственный стиль причудливых украшений инициалов рукописей, сочетающих изображения человеческих фигур и фантастических животных.

Высокого совершенства достигли новгородские мастерицы в области художественного шитья, самые ранние памятники которого датируются 12 в. Превосходные произведения, отличающиеся тонкостью цветовых отношений, сохранились от 15 в.: «Пучежская плащаница» (1441, Оружейная палата), «Хутынская плащаница» (Музей в Новгороде) и др.

Новгородское искусство в целом представляет собой замечательное явление в истории русской художественной культуры. Оно активно участвовало в ее сложении и создало ценности, имеющие мировое значение.



101. Собор Спасо-Преображения Мирожского монастыря в Пскове. До 1156 г. Вид с юго-запада.

Помимо Новгорода очень интересны и значительны архитектура и живопись Пскова. Еще в 12 в. псковские зодчие воздвигли храм Спаса в Мирожском монастыре (до 1156 г.), в котором уже можно обнаружить особенности псковской архитектуры. Это одноглавая крестовокупольная церковь, производящая впечатление удивительной компактности, цельности и силы. Ясно выраженный основной объем храма венчает массивный барабан купола; центральная абсида почти равна по высоте стенам и отчетливо выступает на глади восточной стены. Низкие боковые абсиды образуют общий с центральной массив. Как и позднейшие сооружения Пскова, церковь Спаса отличается особенной пластичностью.

Псковские зодчие любили придерживаться традиционных форм: собор Снетогорского монастыря (1311) через полтора века почти в точности повторил храм Спаса.

Развитие псковской архитектуры прослеживается вплоть до 17 в. За этот длительный период было сооружено много церквей, крепостных и гражданских зданий. Замечательным памятником 15 в. является церковь Василия Великого на Горке (1413). Как и многие псковские храмы, она кажется немного приземистой и воспринимается как скульптурный памятник, настолько пластичны, словно «вылеплены» ее объемы. Характерны для псковской архитектуры скромные, не играющие важной роли во внешнем облике церкви орнаментальные пояса из различно поставленных кирпичей вокруг купола и по верхней части стен абсид. Эти узоры напоминают народные вышивки и придают всему сооружению праздничный, светлый характер.

В 15 -16 вв. в Пскове был выработан тип небольшого бесстолпного приходского храма, отличающегося особой интимностью. Таковы церкви Николы Каменно-оградского, Успения в Пароменье (1521), Сергия с Залужья (середины 16 в.), Николы со Усохи (1536) и др.

Особенностью псковского зодчества были открытые звонницы, возникшие в очень древнее время,- звонница собора Иоанновского монастыря в Завеличье относится еще к первой половине 13 в.

Вполне самобытными чертами отличается и живопись Пскова. Самый ранний памятник псковской живописи - роспись храма Спаса Мирожского монастыря - обнаруживает явную близость к византийскому искусству.

Роспись церкви Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313) резко отлична от всего, что было создано в предшествовавшие столетия, хотя и имеет точки соприкосновения с росписью церкви Спаса Нередицы. Псковские художники внесли в свои композиции много нового, идущего от апокрифов и свидетельствующего об их «еретическом» свободомыслии. Но особенно замечательны в снетогорской росписи образы апостолов и святых, очень индивидуализированные и наделенные духовной силой. Их повышенная эмоциональная выразительность заставляет вспоминать искусство конца 14 в., в частности Феофана Грека.



*100. Богоматерь-одигитрия. Икона конца 13 начала 14 в.
Москва, Третьяковская галерея.*

Псковские художники свободно трактовали традиционные иконографические типы, отчего их искусство обрело особую выразительность. Так, образ Богоматери в иконе конца 13-начала 14 в. значительно огрублен по сравнению с византийскими прототипами, но по-своему экспрессивнее благодаря широкому обобщающему силуэту и сочному, насыщенному колориту.

Псковская иконопись, так же как и фрески Спасского монастыря, говорит о поисках напряженной драматичности. Следы этого можно усмотреть в отдельных памятниках 13 в. (икона пророка Ильи из села Выбуты;) особенно отчетливо они обнаруживаются в произведениях 14 в. и более позднего времени. Такова икона «Собор Богоматери» (14 в., Третьяковская галерея) с ее напряженным колоритом, построенным на излюбленном псковскими живописцами сочетании зеленых и розовато-оранжевых тонов, а также с резкими светлыми бликами и беспокойным ритмом. Пример более монументального решения - икона «Св. Анастасия, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий» (конец 14 - начало 15 в., Третьяковская галерея). Поражает экспрессия, напряженность лиц святых, которые в этом отношении перекликаются с образами Феофана Грека.



*118. Избранные святые. Икона конца 14 - начала 15 в.
Фрагмент. Иоанн Златоуст. Москва, Третьяковская галерея.*

Как и новгородские мастера, псковские иконописцы свободно переосмыслили традиционные сюжеты, стихия сказочности разрывала узкие рамки канонов. Образ пророка Ильи и его бурный взлет в колеснице на небо исполнены подлинно языческой силы («Огненное восхождение Ильи», 14 в., Исторический музей в Москве).

Псковские зодчие и живописцы пользовались большим авторитетом и приняли непосредственное участие в огромной художественной работе, которая развернулась в 15 и 16 столетиях в Москве.

Искусство Московского княжества 14 - первой половины 15 века

Со второй половины 14 в. все местные художественные центры начала постепенно затмевать быстро возвышавшаяся Москва. С течением времени она стала важнейшим экономическим и политическим центром Руси; уже в 14 в. ее владельцы принимают титул великих князей. С переходом в Москву митрополита она сделалась и церковным центром.

Огромную роль в сплочении всего русского народа под знаменем Москвы сыграла Куликовская битва; она вселила в русских людей уверенность в своей мощи, помогла объединить все силы русского феодального общества для окончательного свержения татарского ига.

Повышение политического могущества Москвы в 14 столетии отразилось на ее архитектурном облике. Уже в 1367 г. Дмитрий Донской сменил деревянные стены Кремля на белокаменные; город стал хорошо защищенной крепостью. В то время образовался и центр Кремля - Соборная площадь, в дальнейшем окруженная Успенским, Архангельским и Благовещенским соборами, Ивановской колокольней и

княжеским деревянным дворцом. Тогда же наметилась и общая радиально-кольцевая планировка города, которая легла в основу его позднейшей застройки и дожила до наших дней. За пределами Кремля разросся большой посад, который образовал позднее Китай-город, обнесенный валом, а затем стеной; центром Москвы уже в то время стала Красная площадь, к которой сходились все дороги.



120. Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря. 1422 г. Вид с северо-востока.

От первого этапа развития московского зодчества сохранилось очень мало памятников, и важнейшие из них находились не в черте города. Среди них - Спасский собор Андроникова монастыря (до 1427 г.), Успенский собор на Городке в Звенигороде (ок. 1400), Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря (1422). В этих сооружениях зодчие приняли за основу план владими́ро-сузда́ль-ского храма и некоторые элементы его архитектурного оформления, например перспективные порталы, но отказались от простого завершения и использовали характерные для киево-черниговского зодчества ступенчатые арки, которые с тех пор стали излюбленным декоративным мотивом русской архитектуры. Несомненно вдохновлялись московские зодчие и своеобразием новгородских сооружений, скромностью их декоративного убранства, простотой внешнего облика.

Таким образом, московская школа зодчества уже на ранних этапах своего развития синтезировала искания местных архитектурных школ.

Нововведением в московском зодчестве была замена полукруглой закомары килсвидной аркой, которая стала выполнять чисто декоративные функции. Лопатки превратились в пилястры и перестали непосредственно переходить в закомары; появились капители.

Не случайно большинство сохранившихся памятников раннемосковского зодчества являются монастырскими сооружениями. Монастыри в то время играли огромную роль в жизни страны, значительно, впрочем, отличную от их роли в Западной Европе, где монастыри, основанные орденами, подчиняясь лишь римскому папе, представляли часто государство в государстве. Русские монастыри, как правило, служили опорой князю, на территории которого они находились, а по мере возвышения Московского княжества - верными и энергичными пропагандистами его политических

идей. Вот почему в Древней Руси монастыри, в которых воспитывались зодчие, иконописцы и процветали ремесла, всегда поддерживали художественную политику князей. Особое значение приобрел в 14 в. Троице-Сергиев монастырь, основатель которого Сергей Радонежский - один из ближайших сподвижников Дмитрия Донского - был вдохновителем последнего в его объединительной деятельности. Это наложило печать на всю жизнь монастыря и, конечно, на произведения искусства, которые там создавались. В Троице-Сергиеве трудился Андрей Рублев (ок. 1360-1430 гг.), на которого оказали влияние патриотические устремления Сергия.

Искусство Рублева было подготовлено всем предшествовавшим развитием живописи, в частности московской. Московские иконы середины 14 в. «Никола с житием», «Борис и Глеб с житием» (Третьяковская галлерей) еще очень близки к более раннему искусству. Но наряду с ними появлялись произведения, говорящие о поисках более возвышенного стиля. Такова икона «Борис и Глеб» середины 14 в. (Третьяковская галдерей), в которой облик святых отличается изяществом, их стройные кони ступают грациозно и легко.

В середине и второй половине 14 в. в Москве работали многие греческие живописцы. В 1344 г. митрополит Феогност пригласил своих соотечественников-греков для росписи московского храма. Под 1345 г. летопись упоминает трех русских мастеров - Гоитана, Семена и Ивана в качестве греческих учеников. В 90-х гг. в Москве начал работать Феофан Грек. Все шире становилась известной Москве и живопись Балкан, особенно Сербии.

Это обуславливало сложность и многообразие московской живописи. Наряду с иконой «Преображение» (из Переславля-Залесского, Третьяковская галлерей), которая говорит о решительном влиянии на московскую иконопись искусства Феофана Грека, можно встретить работы, близкие к византийской иконописи конца века и отличающиеся

утонченностью и изяществом, например «Благовещение» (середина 14 в., Третьяковская галлерся). Встречаются и иконы несомненно русские, с грубоватыми, но выразительными образами, с яркими, горячими красками.

Искусство Рублева, которому удалось в наибольшей мере утвердить главенствующее положение московской живописи среди других школ Древней Руси, не может считаться вышедшим из одного какого-либо направления. Величайшая Заслуга его в том, что он синтезировал все лучшее из созданного до него.

Как уже было сказано, Андрей Рублев с Прохором из Городца участвовал под руководством Феофана Грека в создании стенных росписей и иконостаса Благовещенского собора. Иконостас этот занимает особое место в истории древнерусского искусства. Он стал образцом для русских иконописцев не только потому, что его авторами были выдающиеся мастера, но и в силу того, что именно в нем принцип иконостаса получил наконец свое целостное выражение.

В византийских церквах алтарь отделялся от остального помещения невысокой преградой, и только на Руси она превратилась в стену, состоящую из икон, которые постепенно заполнили всю алтарную арку. В основе иконостаса лежит изображение «Деисуса» - излюбленной композиции русских иконописцев, которая в 12 в. состояла всего из трех фигур (*Первоначально - полуфигур.*) - Христа, Богоматери и Иоанна Крестителя, стоящих по сторонам от него в молитвенной позе. В дальнейшем к ним стали прибавляться изображения архангелов, апостолов и отцов церкви, которые в таких же молитвенных позах помещались по сторонам Богоматери и Крестителя. Над этим «деисусным» ярусом, или «чином», появился «праздничный чин», состоящий из икон с двенадцатыми праздниками, и, наконец, над ним еще два яруса икон - так называемые пророческий и праотеческий чины. Каков же был смысл появления иконостаса? Прежде всего на него в очень большой мере перешли функции всей

церковной росписи, потому что здесь были собраны все основные образы христианского пантеона, а также важнейшие изображения евангельской истории. Хотя неоспорим репрезентативный, торжественный характер иконостаса, утверждавший, как и всякая церковная роспись, силу божественной власти,- основная его направленность заключалась все же в ином. Он изменил смысл всего живописного убранства церкви, сделав его основой деисусную композицию, которая утверждает идею заступничества. В иконостасе Благовещенского собора она выражена с большой убедительностью и силой. Богоматерь и Иоанн Предтеча, архангелы Гавриил и Михаил, апостолы Петр и Павел, Иоанн Златоуст и Василий Великий изображены в торжественном предстоянии. Их спокойные позы, чуть склоненные головы, скупой жест протянутых к Христу рук - все исполнено величия и особенной значительности. Монументальный характер всей композиции, рассчитанной на обозрение с некоторого расстояния, обусловил сдержанность движений. Главным художественным средством является линия, плавно очерчивающая силуэт фигур. Именно с ее помощью передает художник и благородство возвышенных образов, и молитвенную сосредоточенность, и просьбу, обращенную к Христу. Колорит основан на ясном соотношении насыщенных тонов, среди которых особенно важную и объединяющую роль играет глубокий синий цвет. В человечности образа Христа отражено представление о сущности бога иное, нежели два-три века назад, гораздо более тонкое, глубокое и многостороннее. Русские люди стали наделять Христа - верховного судью - милосердием и сочувствием к их горестям и радостям.



125. Феофан Грек. Богоматерь. Фрагмент иконы из деисусного чина Благовещенского собора в Московском Кремле. 1405 г.

Идеи, лежавшие в основе иконостаса как художественного целого, раскрываются и в ряде композиций, прочно вошедших с 14-15 вв. в русскую живопись. К ним относятся упомянутый выше «Покров Богоматери», «О тебе радуется» и другие, в которых отчетливо выступает идея милосердия.

Опыт, накопленный Андреем Рублевым в работе над иконостасом Благовещенского собора, проявился в иконах Звенигородского чина (рубеж 14 и 15 вв.) и в иконостасах Успенского собора во Владимире (1408) и Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425 -1428), в создании которых великий художник принимал большое участие. В них уже отчетливо заметно своеобразие искусства Рублева, его стиль, утверждение им новых эстетических и нравственных идеалов.



126. Андрей Рублев. Архангел Михаил. Икона деисусного чина из Звенигорода. Конец 14 - начало 15 в. Москва, Третьяковская, галерея.



*127. Андрей Рублев. Спас. Икона деисусного чина из
Звенигорода. Фрагмент. Конец 14 - начало 15 в. Москва,
Третьяковская галерея.*

Иконы Звенигородского чина представляют собой поясные фигуры Христа, апостола Павла и архангела Михаила. Поразительно гармоничное сочетание звучных и нежных синих, золотистых, розовато-желтых, охряных тонов. По сравнению с иконами новгородской школы, цветовое решение которых более прямолинейно и резко, а порой слишком упрощенно,- колорит здесь гораздо тоньше и проникновеннее выражает сложную гамму чувств. Но выразительности постигает Рублев отнюдь не только колоритом. Текучесть свободно и плавно струящихся линий, спокойствие лиц с тонкими изящными чертами, удивительное богатство внутренней жизни, выражающейся в проникновенном и сосредоточенном взгляде Христа, полном глубокого раздумья и грусти, в склоненной голове архангела Михаила, в серьезности апостола Павла,- все способствует особому состоянию душевной просветленности. В образах Рублева не остается и следа о неприступности апостолов Киевской Софии, от сумрачности нередицких святых, от страстной взволнованности и душевного напряжения праведников и отшельников Феофана Грека. Всем своим существом они обращены к людям, к их самым лучшим, сокровенным чувствам. Эти образы с покоряющей силой утверждают высокие идеалы добра, справедливости, душевной чистоты и гармонии.

Уже иконы Звенигородского чина показывают, что Рублев был великолепным монументалистом. Но особенно ярко эта черта выступает помимо собственно монументальных росписей художника в иконостасе Успенского собора во Владимире (1408, иконы хранятся в Третьяковской галерее и Русском музее). Иконостас создавался артелью иконописцев под руководством Рублева, и, хотя весьма затруднительно установить, какие иконы им написаны, его творческая индивидуальность определяет весь художественный замысел.

Более чем трехметровые иконы деисусного чина в полтора раза выше досок иконостаса Благовещенского собора. Но, конечно, не только размерами икон определяется монументальность композиции. Существенно изменен сам ее образный строй. Хотя фигуры здесь так же степенны и величественны, образы Рублева кажутся более лиричными и проникновенными. Просьба Богоматери, Предтечи, архангелов, апостолов, отцов церкви, обращенная к Христу, более задушевна. Это выражено в характере силуэтов, которые, как и у Феофана, играют чрезвычайно важную роль. Линия, гибкая, певучая, свободная, легко очерчивая фигуры, сообщает образам мягкость и поэтичность. Иной и колорит: краски более легкие и светлые, хотя и не менее интенсивные, придают всей композиции радостно-просветленный характер.

В облике Богоматери, обращающейся к сыну, чувствуется и грусть, и торжественность, и умиление. Жест ее протянутых к Христу рук так осторожен, словно она держит в них величайшую драгоценность. Благодаря этому и просьба ее кажется задушевной и тихой мольбой. Силуэт сильно изогнутой фигуры Крестителя выдает большое внутреннее волнение; жест правой поднятой руки воспринимается не только как молитвенный, но и как напоминание.

Летопись сообщает, что Рублев был автором росписей в Андрониковом и Троице-Сергиевом монастырях. К сожалению, известно очень мало произведений, несомненно принадлежащих его кисти. Среди них фрагменты росписи Успенского собора во Владимире (1408), где он работал совместно со своим другом Даниилом Черным, который участвовал и в создании иконостаса. В Успенском соборе Андрею Рублеву принадлежат фрески «Страшного суда».



*128. Андрей Рублев. Апостолы и пророки. Фрагмент фрески
Успенского собора во Владимире. 1408 г.*



129. Андрей Рублев. Апостол Петр. Фрагмент фрески Успенского собора во Владимире. 1408 г.

Художник исходил из древних фресок 12 в. и, таким образом, непосредственно соприкоснулся с живописью Владимира и Суздаля, но решительно переработал образы прошлого. Фигуры Рублева приобрели стройные, удлиненные пропорции, размереннее и свободнее стали их движения, спокойнее и проникновеннее - лица ангелов, праведников, апостолов. Хотя художник изображал Страшный суд, его образам не свойствен страх перед загробным миром, все они проникнуты волнующим ожиданием духовного освобождения. Единство настроений и чувств, мыслей и переживаний присуще этим возвышенным и идеально прекрасным образам. Это сообщает всей композиции черты завершенности и ясности.



*Андрей Рублев. Троица. Икона из Троице-Сергиева монастыря.
10 — 20-е гг. 15 в. Москва, Третьяковская галерея.*

Наиболее зрелое произведение Андрея Рублева - икона «Троица» (Принятая датировка иконы 1426-1428 гг. оспаривается В. Н. Лазаревым, который считает временем ее создания 1411 год (см: «История русского искусства», т. III, изд. Академии наук СССР, 1955, стр. 144-146).), созданная художником «в похвалу святому Сергию», т. е. в память Сергия Радонежского,- одно из величайших произведений не только древнерусского, но и всего мирового искусства.

«Троица» иллюстрирует библейскую легенду об Аврааме и жене его Сарре, которые приняли близ своего дома под сенью мамврийского дуба трех путников - ангелов. В этой легенде был выражен христианский догмат о Троице, о едином боге в трех лицах - отце, сыне и святом духе. В изобразительном искусстве она трактовалась различно, но во всех случаях основным моментом являлось напоминание о тяжелом земном пути Христа и его крестной жертве во имя человечества. Часто перед сидящими за трапезой ангелами художники изображали Авраама, закалывающего тельца, и прислуживающую Сарру. Рублев отказывается от этих фигур. На иконе представлены лишь три ангела, сидящие за столом, вдали виднеется дом Авраама и дуб. Отказ от сюжетной повествовательности позволил художнику сосредоточиться на главном. Несомненно, что Рублев стремился к раскрытию богословско-символического содержания легенды. Но религиозная оболочка стала у него - разумеется, бессознательно - формой выражения глубоко жизненных идей.

Возвышенный строй образов, гармоничная цельность всего произведения, подобный тихой и нежной музыке линейный ритм и, наконец, единство колорита, который строится на сочетании удивительно тонко подобранных звучных и нежных красок,- все это определило совершенство произведения, проникнутого высоким человеческим содержанием.

Прекрасные стройные ангелы с одухотворенными хрупкими лицами образуют замкнутый круг, символизирующий духовное

единение. Их синие, светло-зеленые, темно-вишневые одежды и желтые крылья образуют необычайный по силе, красочный аккорд. Этими звонкими и чистыми красками Рублев достиг удивительной просветленности, которая говорит о внутренней душевной чистоте. Любовно и нежно склонились друг к другу ангелы, их прекрасные лики спокойны, они погружены в себя. Впечатления цельности Рублев достиг ритмическими повторами мягких круглящихся линий.

Обычно в композиции «Троицы» художники выделяли центрального ангела -бога-отца, примером чего может служить фреска Феофана Грека в новгородском Спасо-Преображенском соборе; у Феофана ангелы предстают как грозное видение, как неумолимая карающая сила. У Рублева одинаково равноправные, одинаково полные глубокой внутренней сосредоточенности образы ангелов проникнуты чувством бесконечной любви и нежности.

В «Троице» Андрею Рублеву полнее и лучше, чем кому-либо из других художников Древней Руси, удалось выразить новые представления о внутренних достоинствах человеческой личности, о прекрасных чувствах, которые воодушевляли человека на служение великому и правому делу. Перед русскими людьми 15 в. в религиозном образе раскрывался, идеал человеческих отношений, исполненных гуманности и нравственной чистоты.

Рублев не был и не мог быть смелым реформатором, подобно Джотто, который работал за столетие до него, или Мазаччо, который был его современником. Он был сыном средневековья, свято следовавшим той художественной системе, которая была далека от реализма новой эпохи, освободившей искусство из-под власти церкви. И все же Рублев с огромной поэтической силой выразил чувства и духовные устремления своего народа.

Творчество Рублева вызвало к жизни целое направление в живописи, которое широко распространило его художественные идеи. Московская живопись развивалась по пути, им начатому. Об этом достаточно красноречиво говорят

иконы московской школы, созданные в первой половине 15 в., а также ряд рукописей, украшенных миниатюрами.

Московская школа миниатюристов известна уже по памятникам середины 14 в. Наиболее ранний из них - Сийское евангелие, написанное дьяками Прокопием и Мелентием (1339). Изображение Христа с апостолами, исполненное, судя по имени на заставке, неким Иоанном, еще ничем не предвосхищает искусства Рублева. Фигуры апостолов грубы и коренасты, но лица их выразительны и характерны.



Ангел - символ евангелиста Матвея. Миниатюра Евангелия

Хитрово. Конец 14 - начало 15 в. Москва, Государственная библиотека СССР имени В.И.Ленина.

Наиболее замечательная рукопись (некоторые исследователи связывают ее с именем Рублева) - евангелие Хитрово (конец 14 - начало 15 в.). Оно украшено миниатюрами с изображениями евангелистов и их символов. Среди них выделяется ангел - символ евангелиста Матфея, облаченный в розовато-лиловые и нежно-голубые одежды. Он изображен в быстром движении, на золотом фоне. Голова, руки, ноги, складки одежд отличаются необыкновенным изяществом. Поистине изумительно мастерство, с каким художник вписал фигуру в круглое обрамление. В этой композиции достигнуто гармоничное соотношение частей, целостность, благодаря чему возникает впечатление внутреннего единства, абсолютной завершенности.



130. Архангел Михаил с житием. Икона из Архангельского собора в Московском Кремле. Фрагмент. 1-я половина 15 в.

Хотя в течение всего 15 в. древнерусское искусство продолжало вдохновляться произведениями Рублева, но традиции его творчества переплетались с исканиями нового и с индивидуальными особенностями отдельных мастеров. Эта сложность чувствуется в великолепной иконе «Архангел Михаил с житием» (находится в Архангельском соборе Московского Кремля), возникновение которой связано с бурным периодом первой половины 15 столетия, когда Московскому княжеству пришлось не один раз отражать татарские нашествия. Архангел Михаил - покровитель великих князей - выступает здесь как грозный воитель, в развевающемся ярко-красном плаще, с поднятым мечом. Он изображен в стремительном движении. В клеймах иконы переданы ратные подвиги архангела, что еще более усиливает воинственный характер центрального образа.

Наряду с такого рода произведениями в первой половине 15 столетия создавались иконы и иного стиля, связанные с искусством предрублевской поры и новгородской школой, что говорит о многогранности искусства великокняжеской Москвы. Вообще по мере роста и усиления Московского княжества его художественная культура становилась все более разветвленной и сложной. Это подтверждают и памятники прикладного искусства.

В 14 и 15 вв. в Москве процветали художественное шитье, резьба по дереву и кости, литье, чеканка и другие ремесла. Особенно замечательны произведения вышивальщиц, отличающиеся изысканным вкусом и мудрой мерой в применении серебряных и золотых нитей. Высокими художественными достоинствами обладает пелена 1389 года (Исторический музей в Москве) с ее чистыми, насыщенными, яркими красками. Особенностью шитья является постепенное усложнение композиций, часто имитирующих иконы, а порой включающих и дополнительные сюжеты (пелена с

«Евхаристией» и сценами из жизни Иоакима и Анны, 1409-1425, Исторический музей в Москве; пелена с изображением Троицы с праздниками, первой половины 15 в., в Загорском музее). Особенности шитья этой эпохи хорошо видны на примере «портретного изображения Сергия Радонежского (15 в.). Условная иконность сочетается здесь с ярко переданными индивидуальными чертами.

Склонность к сложности, торжественности, пышности вообще характерна для московского прикладного искусства того времени. Примером может служить оклад евангелия боярина Федора Кошки (рубеж 14 и 15 вв., Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина). Литые изображения на синем эмалевом фоне, заключенные в киотцы, покрывают почти все поле и придают окладу роскошь, которая незнакома искусству более раннего времени.

Достаточно сравнения серебряного потира (*Церковный сосуд, употреблявшийся при причастии.*) 12 в. (Оружейная палата в Кремле) и яшмового потира работы московского мастера Ивана Фомина (1449, Загорский музей), чтобы это отличие выступило особенно отчетливо. Первый сосуд обладает удивительной простотой и подлинной монументальностью. Украшен он очень скупой, зато его тектоника выявлена с предельной силой и определенностью. Сама чаша покоится на массивной ножке, которая постепенно переходит в широкое дно, сообщающее потиру устойчивость и весомость. Произведение московского мастера 15 в. гораздо более сложно и изящно: чаша из яшмы оправлена в ажурную скань; тонкая ножка имеет утолщение, а ниже - узорчатый пояс, от которого идут ребрышки, соответствующие фигурному вырезу дна. Все это делает форму сосуда легкой, но лишает его устойчивости.

Русское искусство во второй половине 15 и в 16 веке

В течение второй половины 15 и в 16 в. искусство Москвы, став общерусским национальным искусством, отражая идеи силы и значительности русского централизованного

государства, приобрело ярко выраженные черты торжественности, представительности и величавости. Вместе с тем сквозь религиозную оболочку все яснее стали пробиваться светские тенденции.

В годы правления Ивана III Москва стала центром единого государства. В то время и в 16 в. происходило окончательное сложение русского феодального государства, росли производительные силы, расширялись торговые связи, возникали предпосылки для образования единого всероссийского рынка. Процессы эти протекали отнюдь не гладко, а в жестокой политической и классовой борьбе. Одно за другим потеряли свою самостоятельность отдельные княжества, подчинился господству Москвы Великий Новгород. При Иване IV к России присоединились древние русские земли на западе, расширилась ее территория и на восток. Намного поднялся международный престиж Руси, завязывались оживленные дипломатические сношения со странами Западной Европы, папской курией, государствами Востока. Русские послы стали частыми гостями германского императора, венецианских дождей, турецкого султана. Москву охотно посещали иностранные инженеры, архитекторы, мастера различных профессий.

После гибели Византийской империи Москва стала центром и восточно-христианской церкви. На нее с надеждой смотрели греческая и иерусалимская церкви, суля великому князю корону византийских императоров. Московские князья использовали создавшееся положение для обоснования якобы божественного происхождения царской власти и укрепления феодальной монархии. Возникали новые политические теории, доказывавшие необходимость и законность централизации государства. Этому были подчинены все средства идеологического воздействия.

Укрепление централизованного государства сопровождалось классовой борьбой, подчас выливавшейся в восстания крестьян и горожан. В идеологической области классовая борьба выражалась в широком распространении различных

ересей - жидовствующих, Матвея Башкина, Феодосия Косого, в непримиримости позиций различных групп духовенства - «нестяжателей» и «осифлян», что вызывало гневные отповеди Нила Сорского и Вассиана Патрикеева, в публицистических сочинениях Ивана Грозного и Ивана Пересвстова.

Передовые люди ратовали за приоритет разума в решении вопросов веры и этики. Идейная жизнь Руси изменялась. Условия общественной жизни, рост международных связей и авторитета молодого Русского государства заставляли шире смотреть на мир и обращаться к опыту науки и культуры других стран. Фактом огромной важности было появление на Руси книгопечатания.

Идейные сдвиги в конце 15 и в 16 в. ярко отражались в искусстве. Естественно, что в пору укрепления авторитета великого князя и создания единого централизованного государства особенно большое значение придавалось архитектуре.

Огромные средства тратились на укрепление старых крепостей и создание новых (Изборска, Ивангорода и др.), которые должны были обезопасить государство от нападения извне. Особенно большой размах оборонное строительство приобрело в 16 в., когда сооружались кремли в Нижнем Новгороде, Туле, Коломне, Зарайске, реставрировались старые укрепления псковского Крома, возводились мощные стены Кириллово-Белозерского и Соловецкого монастырей. В 1596-1600 гг. под руководством архитектора Федора Коня выстроены были неприступные стены Смоленска, выдержавшие впоследствии не одну осаду. Крепостное строительство 15 -16 вв. имело огромное значение в развитии русской архитектуры главным образом потому, что оно было государственным строительством и в последние годы 16 в. осуществлялось через созданный в 1583 г. Приказ каменных дел.

Когда Москва стала столицей единого общерусского государства, на ее архитектуру было обращено особенное внимание. В начале 16 в. окончательно сложился ансамбль

Московского Кремля. Еще в 1462 г. под руководством В. Д. Ермолина (скульптора, исполнившего в 1464 г. горельефную фигуру св. Георгия) старые кремлевские стены и башни были коренным образом перестроены и приспособлены к новому, «огневому» бою. В конце 15 в. кремлевские стены приобрели современный вид (кроме шатровых завершений башен, которые были в основном сооружены в 80-х гг. 17 в.).

Легко представить себе, какое грандиозное впечатление производил Кремль - великолепный ансамбль древнерусского зодчества - в 16-17 вв., возвышаясь среди низких деревянных строений. Его стены и башни, суровый и мужественный характер которых обусловлен прежде всего жизненной необходимостью, обладают и огромной художественной выразительностью.

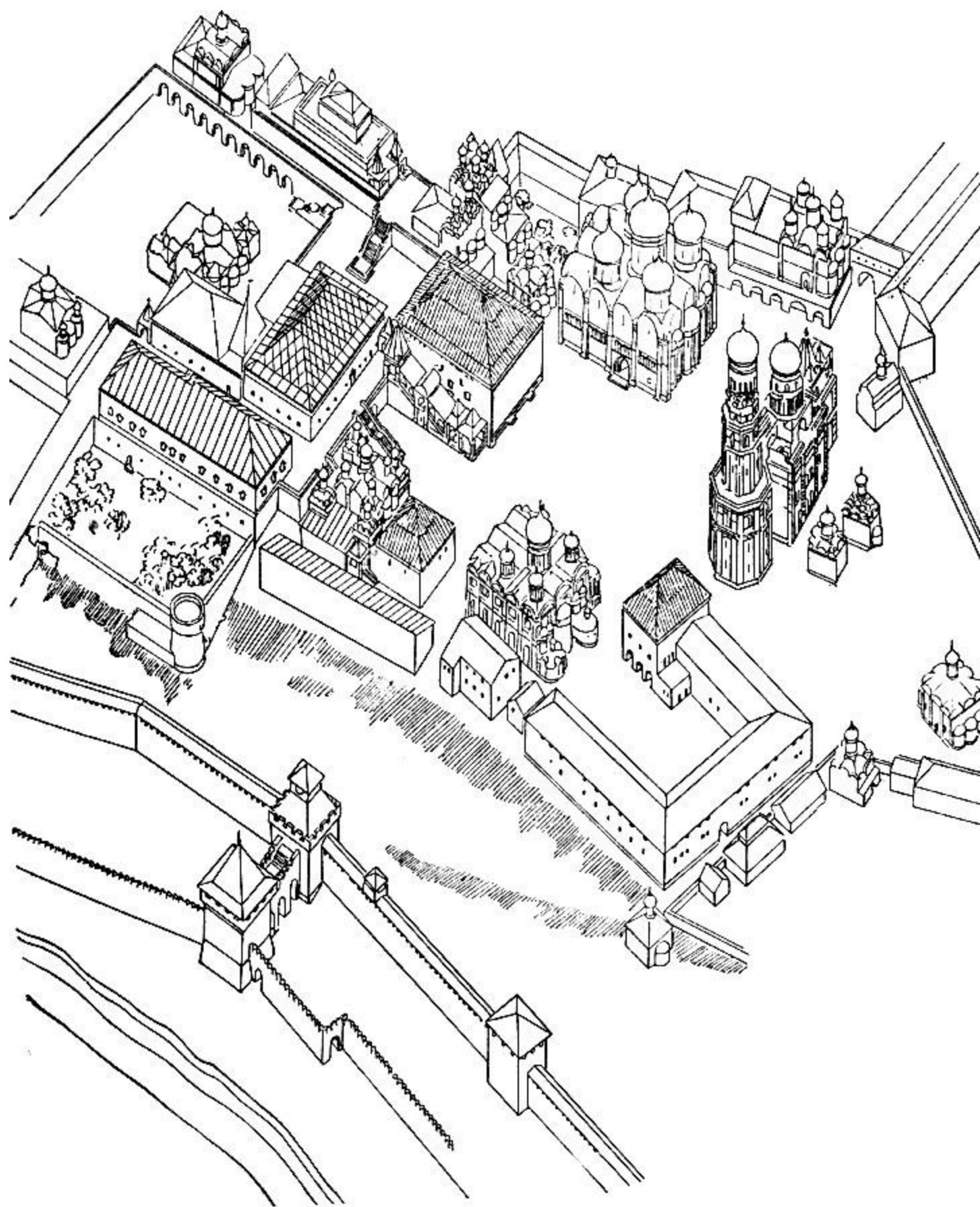
Московский Кремль сооружен у слияния Москвы-реки и Неглинки (которая сейчас протекает в тоннеле под Александровским садом). Некогда и со стороны Красной площади он был отделен рвом от остального города. В плане Кремль представляет собой довольно правильный треугольник. Подобно многим средневековым ансамблям, Московский Кремль приобрел свой окончательный вид в результате многовекового строительства. Внутренняя его планировка отличается большой свободой, хотя архитекторы и придерживались определенной системы. Так, они прежде всего выделили главную площадь, к которой ведут дороги от Спасских и Никольских ворот. Эта площадь открывается взорам с другого берега Москвы-реки; оттуда Кремль предстает во всем своем праздничном великолепии. Однако его «фасадом» является сторона, обращенная к Красной площади, где особенную торжественность ансамблю придают Спасская и Никольская башни. В целом Кремль с его мощными зубчатыми стенами, с величественными башнями, с горящими золотыми куполами соборов и главным ориентиром - колокольней Ивана Великого - образует грандиозный и одновременно удивительно поэтичный архитектурный ансамбль, органично вошедший в современную ему и позднейшую городскую застройку.



122. Московский Кремль. Стены и башни. 1485-1495 гг. Верхние части башен надстроены в 17 в. Вид с юго-востока. Башни (слева направо) - Константино-Еленинская, Набатная, Царская, Спасская.

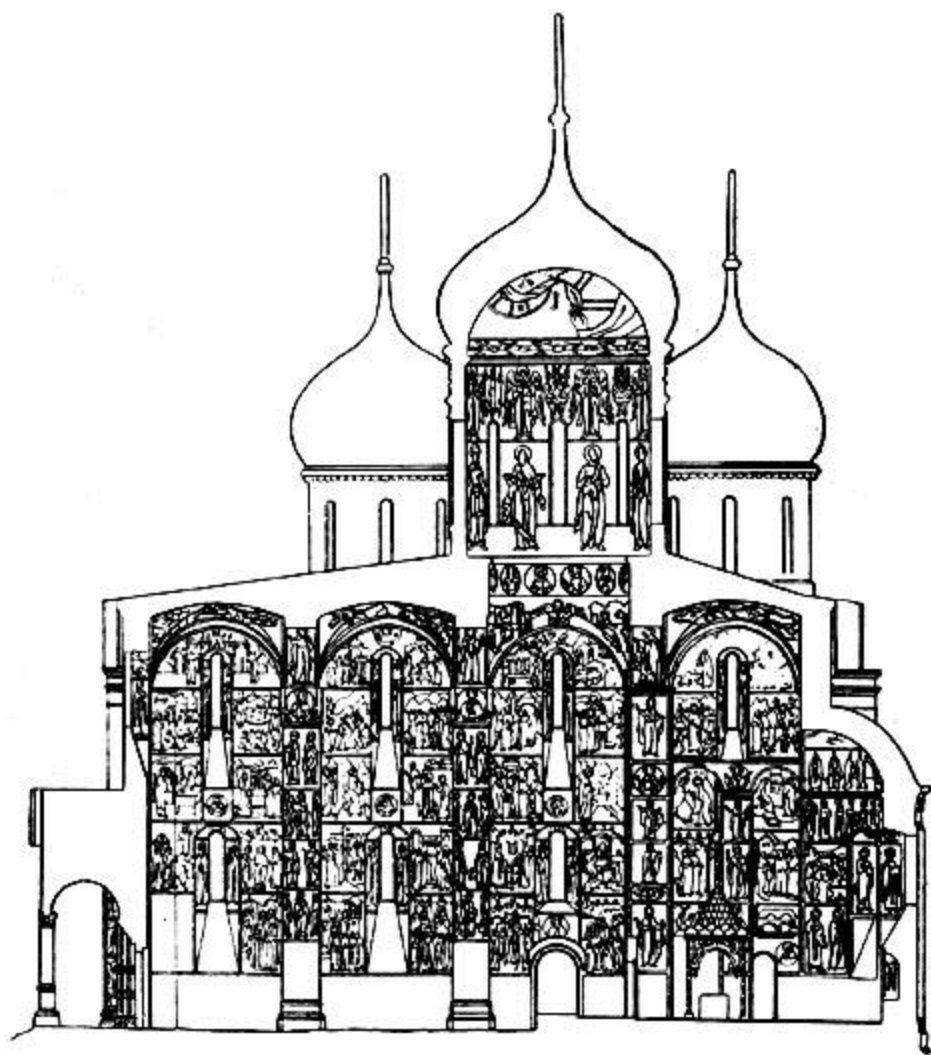


131. Колокольня Ивана Великого в Московском Кремле. 1505-1508 гг. Надстройка - 1600 г., звонница - 30-е годы 16 в. Вид с юго-запада.

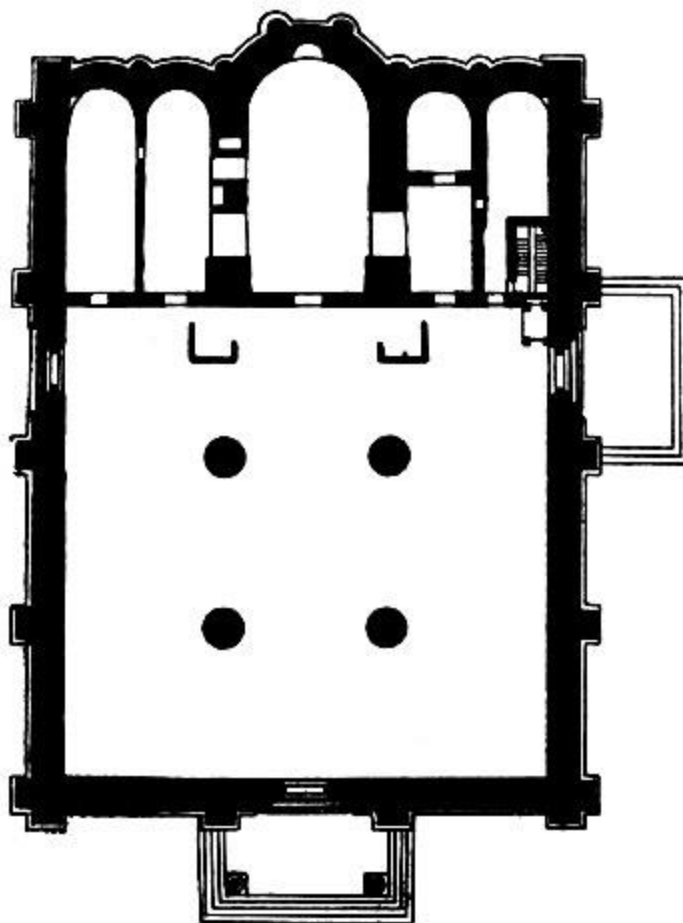


*Ансамбль Московского Кремля. Центральная часть.
Реконструкция.*

На площади, обращенной к Москве-реке, сосредоточены наиболее замечательные сооружения, воздвигнутые в 15 и 16 вв. . Площадь эта названа Соборной, потому что образована тремя соборами. Успенский собор (1475 - 1479), возведенный под руководством итальянского архитектора Аристотеля Фиораванти, был главной русской святыней, символизировавшей всю православную церковь. Здесь хранилась икона Владимирской Богоматери, здесь происходило венчание на царство и погребали русских митрополитов. Русским людям Успенский собор представлялся, по выражению Иосифа Волоцкого, «земным небом, сияющим, как великое солнце посреди Русской земли».



Успенский собор в Московском Кремле. Продольный разрез.



Успенский собор в Московском Кремле. План.

В Успенском соборе получили дальнейшее развитие лучшие традиции русского храмового зодчества. Фиораванти тщательно изучил русскую архитектуру и глубоко проникся ее спецификой. Он включил в оформление фасадов московского храма ряд характерных деталей владими́ро-суздальского зодчества - перспективные порталы, аркатурный фриз и др. Однако новые строительные приемы обусловили и значительное отличие Успенского собора от его прототипа, владимирского Успенского собора: геометрическую правильность плана и всех архитектурных деталей, а также принципиально новое решение внутреннего пространства. Новизна не только в том, что в соборе нет хоров. Главным является зальный характер помещения, его единство и нерасчлененность. Огромные круглые столбы не производят впечатления мощных опор, сдерживающих колоссальную тяжесть куполов, а лишь подчеркивают свободный рост всего

сооружения, создавая необыкновенную обширность и легкость внутреннего пространства.



123. Успенский собор в Московском Кремле. 1475-1479 гг. Вид с юга.

Собор отличается монументальностью своих форм и величавой торжественностью. Компактность его строгого силуэта достигнута прежде всего близко поставленными мощными куполами, среди которых выделяется центральный купол. Впечатлению силы немало способствует и скупой декор, лишь подчеркивающий суровую неприступность белокаменных стен. Кристальная четкость внешнего облика собора выражается и в делении фасадов на равные части, которые отделены друг от друга пилястрами. Последние увенчаны капителями и плавными дугами закомар. Простую отделку храма в виде аркатурного фриза, идущего по всем фасадам, оживляет с севера крыльцо с висячей гирькой двойной арки, а с южной стороны - богато декорированный скульптурой и живописью портал. Пораженный новым собором современник-летописец отметил, что новая церковь «чюдна велми величеством, и высотой, и светлостію, и звоностію, и пространством...».



*121. Благовещенский собор в Московском Кремле. 1484-1489 гг.
Вид с северо-востока.*

В конце 15 и начале 16 в. были сооружены и два других храма Соборной площади в Кремле. В 1484-1489 гг. псковскими мастерами был построен Благовещенский собор, а в 1505-1509 гг. итальянцем Алевизом Новым - Архангельский собор. Существенным новшеством явилось применение в Архангельском соборе классического ордера, который Алевиз органично сочетал с традиционной системой русского крестовокупольного храма.

Работа итальянских архитекторов в Кремле сыграла положительную роль в развитии русского зодчества. Русские мастера широко восприняли ренессансную строительную технику и стали пользоваться точными измерительными инструментами. Самое же главное в том, что в древнерусское зодчество проникли некоторые архитектурные идеи итальянского Возрождения, влияние которых сказалось в большей ясности сооружений благодаря использованию классического ордера. Вместе с тем применение декора, характерного для итальянского зодчества 15 в. наложило отпечаток светскости и на церковные здания Древней Руси.

Проникновение в древнерусскую архитектуру форм итальянского Возрождения несколько не поколебало ее исконных основ. Напротив, итальянцы, работавшие на Руси, всегда подчинялись той системе, которая была выработана на протяжении многих столетий русскими зодчими. Вот почему на сооружениях, авторами которых были выходцы из Милана, Болоньи, Венеции, лежит яркий отпечаток русских национальных художественных вкусов и их творения органично вошли в историю древнерусской архитектуры.

По образцу пятиглавого Успенского собора с применением декоративных деталей Архангельского было сооружено множество храмов в первой половине 16 в. Однако русские строители не подражали слепо, а широко использовали многовековые традиции. Это можно видеть на примерах

соборов Новодевичьего монастыря в Москве (1524), Ростова Великого (начало 16 в.), Рождества Богородицы Лужецкого монастыря под Можайском (начало 16 в.), Дмитрова (начало 16 в.), Никитского монастыря в Переславле-Залесском (середина 16 в.) и др.

Из светских сооружений сохранилась часть старого кремлевского дворца - приемная великого князя - Грановитая палата, построенная Марко Руффо и Пьетро Солари в 1487-1491 гг. Итальянские мастера использовали опыт русской гражданской архитектуры. Огромный зал имеет посередине столб, как во владычной палате новгородского кремля времени архиепископа Евфимия. Снаружи стены Грановитой палаты отделаны граненым рустом, а портал богато декорирован рельефами, вырезанными из белого камня.

Сохранились и другие гражданские сооружения, главным образом монастырские трапезные, большей частью двухэтажные здания, наружный вид которых прост и скромен. Им свойственна тем не менее большая живописность, которая проявляется в планировке, в расположении окон, а также в скупом, но выразительном декоративном убранстве. Примером может служить трапезная Троице-Сергиева монастыря.

Сравнительно небольшое количество дошедших до нас построек светского характера объясняется тем, что их строили преимущественно из дерева. Обилие этого дешевого и благородного материала определило исключительно интенсивное развитие на территории Руси деревянного зодчества. Из дерева строились крестьянские избы и дома горожан, боярские хоромы и княжеские дворцы. Огромное значение имела в Древней Руси и деревянная храмовая архитектура. На протяжении столетий совершенствовали русские плотники свое мастерство и в результате многовекового опыта и тщательного отбора выработали наиболее совершенные и экономные средства для строительства простых крестьянских изб и величественных монументальных церквей.

До нас не дошли памятники светской деревянной архитектуры раннего времени. Зато сохранившиеся деревянные храмы, относящиеся к концу 14-17 в., позволяют судить о великолепном развитии русского деревянного зодчества на протяжении всей истории Древней Руси.

На Руси существовали два типа деревянных церквей. Первый - прямоугольный в плане сруб (клеть), покрытый двускатной кровлей, которая увенчана главкой. К этому основному объему примыкают более низкие срубы с восточной (алтарь) и западной стороны (притвор), также покрытые двускатной кровлей (такова Лазаревская церковь Муромского монастыря в Карельской АССР, 14 в.). Второй тип - так называемые шатровые церкви, характерный признак которых - высокая центральная башня с маленьким куполом. Шатровые церкви отличаются большой динамичностью и живописностью. В общем городском или сельском ансамбле они выделялись своей устремленностью вверх, монументальностью, нарядностью.

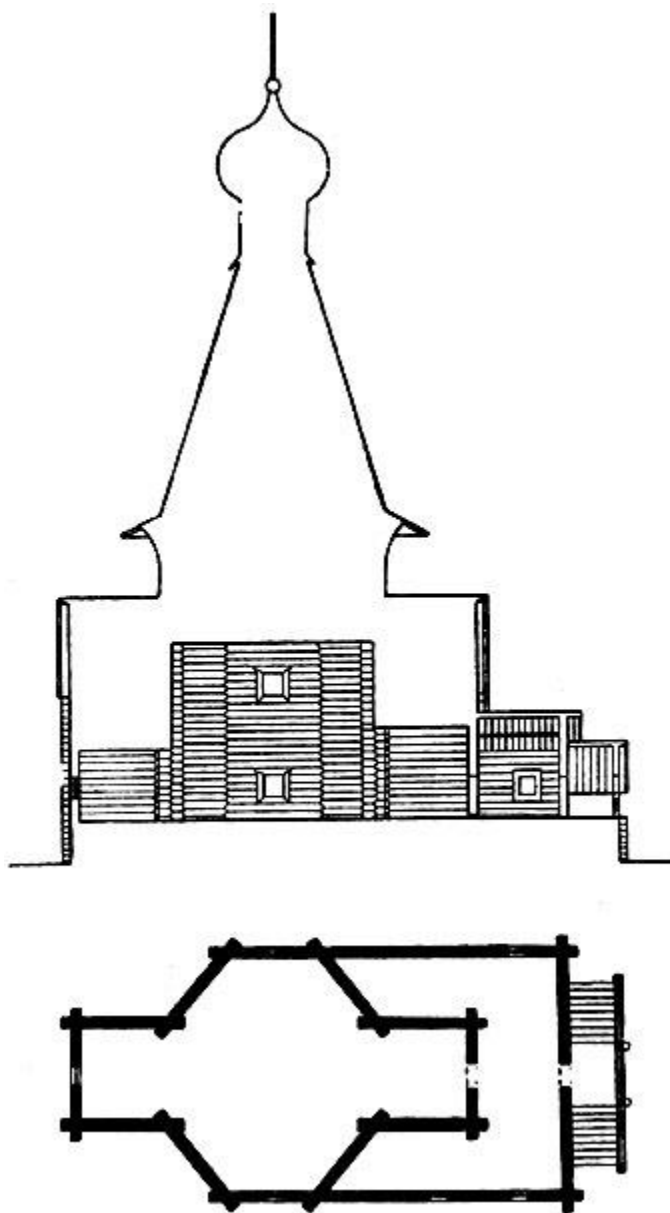


138. Никольская церковь в селе Панилове Архангельской области. 1600 г. Вид с юго-запада.

Формы деревянных шатровых храмов, великолепным примером которых могут служить Никольская церковь в селе Панилове (1600) и церковь Климента в селе Уне (1501), Архангельской области, оказали сильное влияние на храмовую архитектуру 16 в. Деревянная храмовая архитектура продолжала развиваться в 17 и 18 вв. Именно в это время она обрела свои зрелые формы, о чем свидетельствует замечательная церковь погоста Кижы (нач. 18 в.).



139. Преображенская церковь погоста Кижы. Карельская АССР.
Начало 18 в. Вид с северо-запада.



Никольская церковь в Панилове Архангельской области. 1600 г.
Продольный разрез и план.

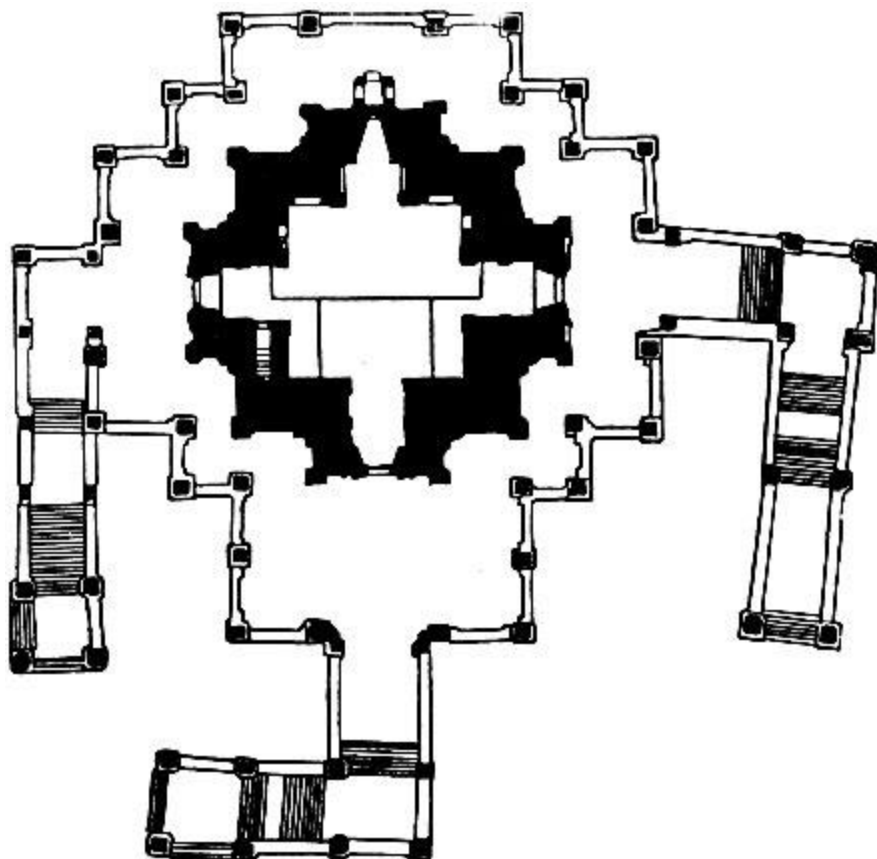


*Преображенская церковь погоста. Кижы. Карельская АССР.
Начало 18 в. Продольный разрез.*

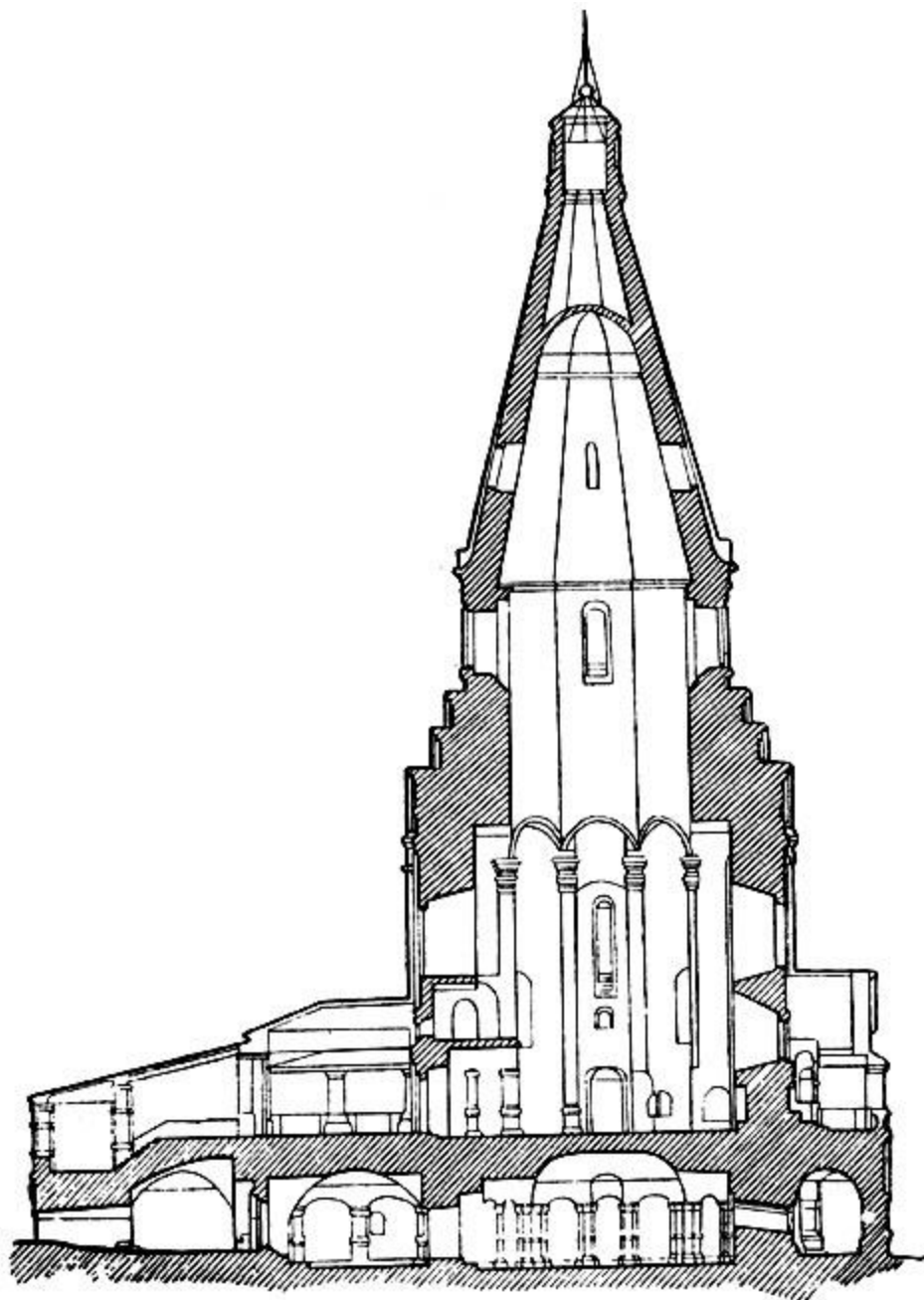


*135. Церковь Вознесения в селе Коломенском близ Москвы. 1532
г. Вид с юго-востока.*

Однако влияние деревянной архитектуры на каменную нельзя представлять упрощенно. Среди шатровых каменных храмов 16 в. первой по времени является церковь Вознесения в Коломенском (1532), возведенная, по преданию, в честь рождения наследника Василия III - будущего царя Ивана IV Грозного. Формы этой церкви связаны не только с деревянным зодчеством. Издавна на Руси строились надвратные шатровые церкви; шатер был обычным покрытием и крепостных башен. Таким образом, можно считать несомненным, что в коломенской церкви сочетались различные традиции, идущие и от крепостного строительства, и от каменной церковной архитектуры, и от деревянного зодчества. Динамичный характер церкви Вознесения резко отличает ее от обычных пятиглавых и одноглавых церквей. Устремленность ввысь, пронизывающая все ее формы, выражена и во внутреннем пространстве, где энергичное движение вверх подчеркнуто настойчиво повторяющимися вертикалями узких окон, угловых ниш и мощных пилястр, идущих от пола до шатрового завершения. Внешний облик храма отличается гармоничной ясностью, монолитностью, кристальной четкостью всех частей, сливающихся в неразрывное целое. На красиво обработанном арками подклете, где прежде были открытые галлерей - «гульбищ» возведен четверик, на котором расположен восьмерик, завершенный высоким и стройным шатром. Переходы от каждой из этих частей к другой с помощью декоративных закомар и кокошников придают всему сооружению впечатление естественного роста. Кажется, что храм вырастает из земли, и это еще усиливает его связь с пейзажем. Решающее значение имеют вертикальные членения, подчеркнутые пилястрами четверика и восьмерика. Они в наибольшей мере придают храму динамичность, которая усиливается также острыми углами вимпергов и вытянутыми вверх кокошниками. Благодаря отсутствию абсиды храм выглядит одинаково со всех сторон, что придает ему особую цельность.

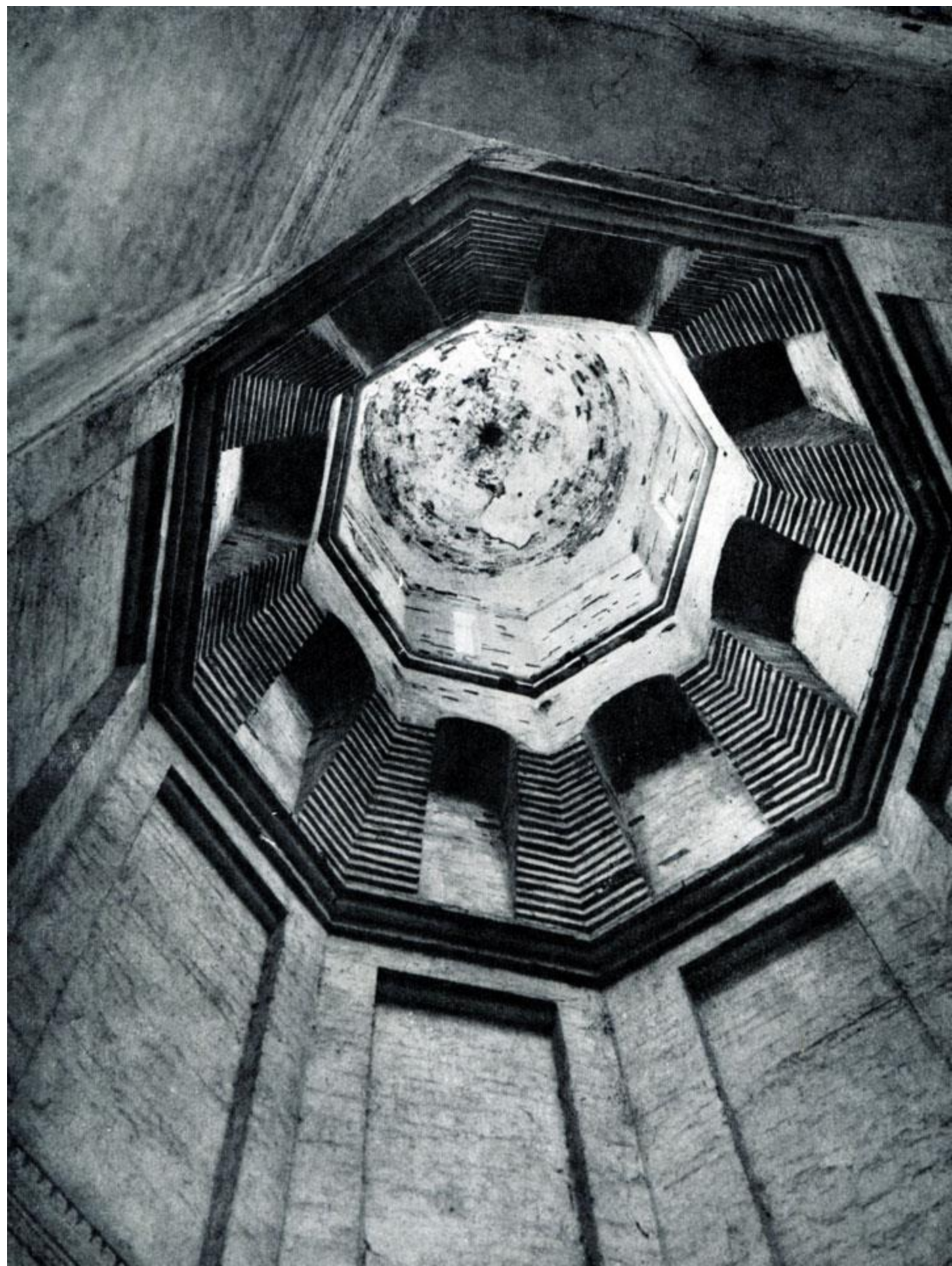


*Церковь Вознесения в селе Коломенском близ Москвы. 1532 г.
План.*



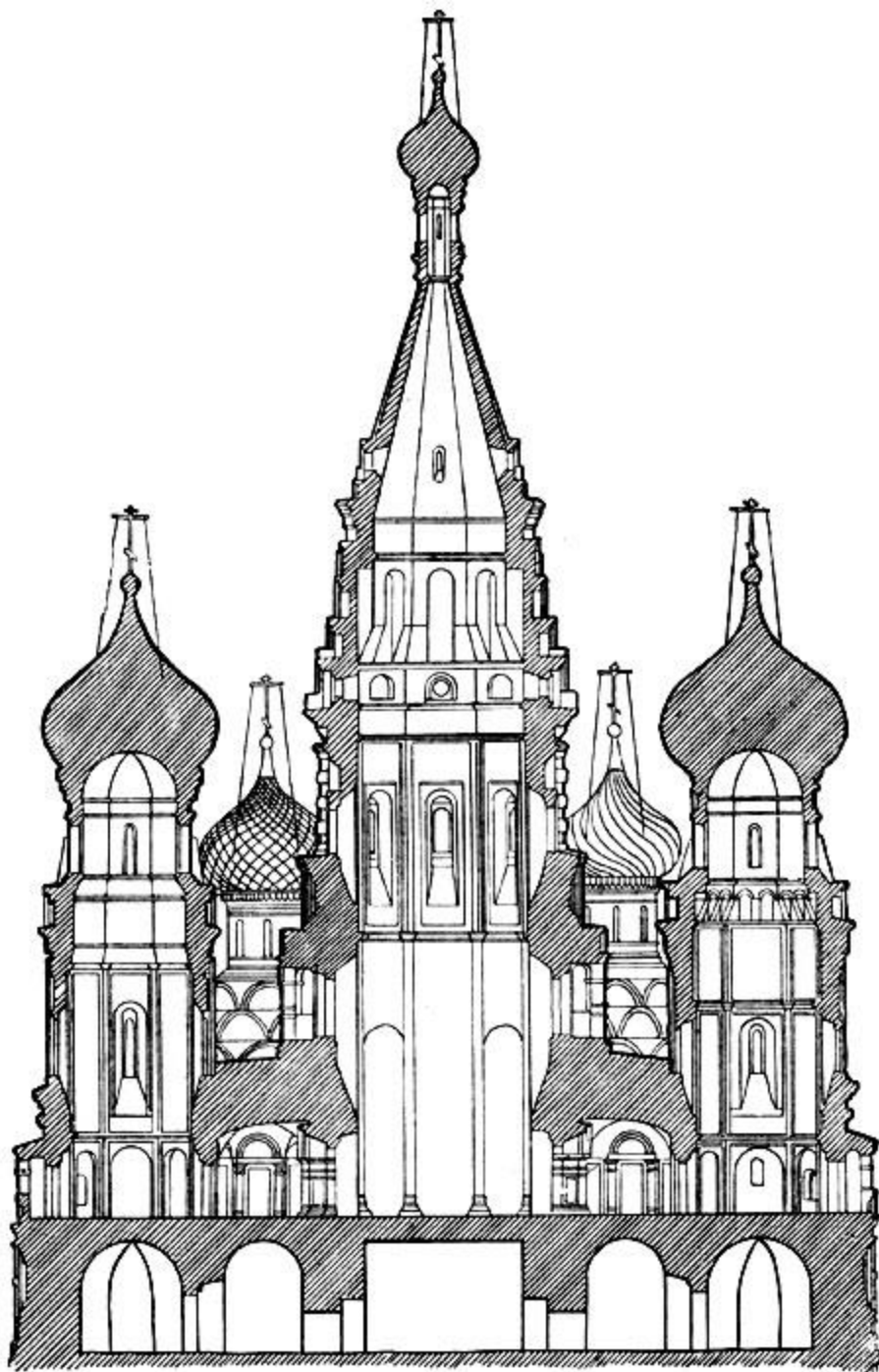
Церковь Вознесения в Коломенском. Продольный разрез.

Церковь Вознесения свидетельствует о величайшей творческой энергии эпохи 16 в. в древнерусской художественной культуре. Она стоит на высоком берегу Москвы-реки, мощно воздействуя на весь окружающий ее пейзаж. Зодчий отказался от освященных веками церковных форм и воздвиг памятник, исполненный новых архитектурных идей, несущий в себе новые эстетические нормы.

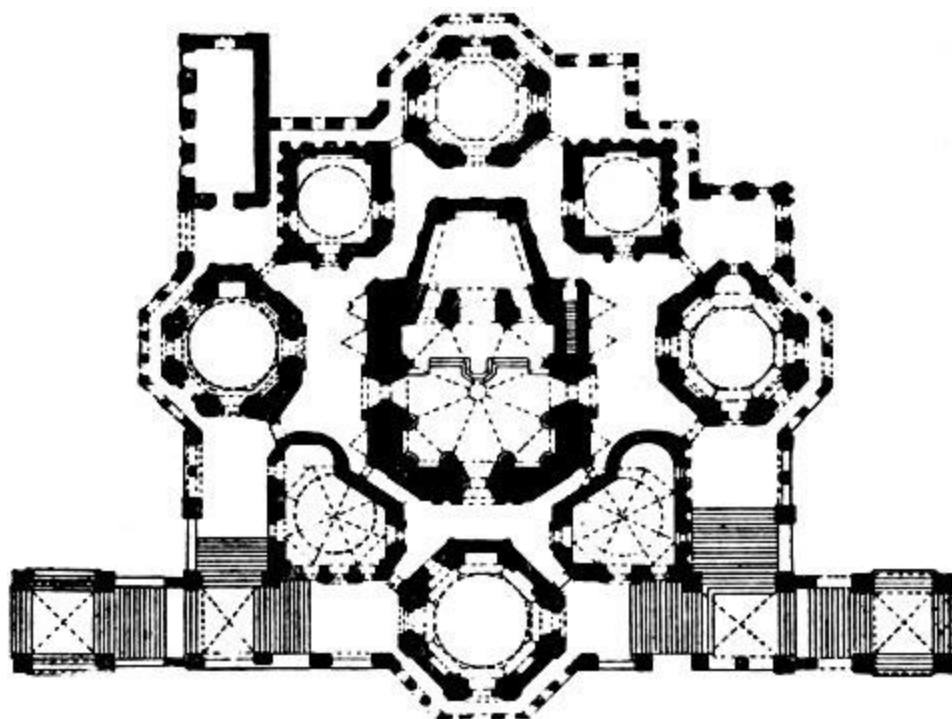


*136. Церковь Иоанна Предтечи в селе Дьякове близ Москвы.
1547 г. или 1553-1554 гг. Внутренний вид центральной башни.*

Церковь Вознесения в Коломенском не была одинокой в русской архитектуре 16 в. Поблизости от нее, в селе Дьякове, в 1547 г. (по другим источникам в 1553-1554 гг.; см. «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 436) был сооружен храм Иоанна Предтечи, в котором также сказалось богатство народной фантазии. В основе его лежит традиционное пятиглавие, хотя Здесь оно и претворено в формы тесно поставленных друг к другу пяти столпов. Это лишает дьяковскую церковь динамичности. Декоративное убранство отличается удивительным многообразием, придающим храму сказочный характер.



*Собор Покрова на рву (храм Василия Блаженного) в Москве.
Поперечный разрез.*



*Собор Покрова на рву (храм Василия Блаженного) в Москве.
План.*



*137.Собор Покрова на рву (храм Василия Блаженного) в Москве.
1555-1560 гг. Общий вид с северо-запада.*

Наиболее замечательным архитектурным памятником 16 столетия явился Покровский собор (храм Василия Блаженного), построенный в 1555 -1560 гг. в честь взятия Казани Иваном Грозным. Это выдающееся произведение русского средневекового зодчества.

Собор сооружен русскими архитекторами Бармой и Посником (некоторые исследователи предполагают, что Посник и Барма - одно лицо), которых, без сомнения, можно причислить к гениальнейшим зодчим. Первоначально вид храма был иным, нежели в настоящее время. Он не имел яркой окраски, хотя сочетание кирпича и белого камня и тогда придавало ему большую нарядность; его галереи были открытыми; к храму лишь впоследствии были пристроены придел Василия Блаженного и колокольня. Однако позднейшие (конца 16 и 17 в.) пристройки, а также раскраска, произведенная в 17 в., не нарушают его целостности.

Храм Василия Блаженного поражает живописным великолепием, производит поистине сказочное впечатление - настолько разнообразны архитектурные формы этого сооружения, состоящего из девяти церквей-столпов, подобных храмам в Коломенском и Дьякове. Впрочем, сравнение с этими сооружениями заставляет говорить и о существенном отличии. В храме Василия Блаженного нет ясности и чистоты церкви Вознесения, в то же время он лишен тяжеловесности дьяковского храма. В целом же архитектура Покровского собора производит торжественное и пышное впечатление, что достигается сложным сочетанием внешних объемов и сказочно затейливым декором. Кокошники, машикули, вимперги, лопатки, различные узоры куполов (первоначальные шлемовидные главы в конце 16 в. были заменены современными гранеными луковичными) и другие детали храмового и крепостного зодчества были использованы

строителями с беспримерной щедростью. Применены и различные элементы деревянной архитектуры.

Внутреннее пространство девяти приделов собора невелико и тесно. По сравнению с храмами предшествовавших столетий здесь достигается определенный, совершенно незнакомый прошлому эффект последовательного чередования замкнутых, изолированных друг от друга интерьеров.

Архитектура была ведущим искусством в конце 15 и в 16 в. Однако и в живописи можно видеть аналогичные процессы. Ее образы начали становиться более импозантными и торжественными. Художников увлекали различные сложные сюжеты, помогавшие им выразить новые представления о мире и человеке.

Наиболее значительным живописцем конца 15 в. был Дионисий. В 70-х гг. он работал в Пафнутьевом монастыре в Боровске, а затем был приглашен в Москву для украшения нового Успенского собора. Здесь артель художников, в которую входили Дионисий, «поп Тимофей, да Ярец, да Коня», начала работать в 1481 г. В 1484 г. Дионисий, к которому присоединились его сыновья Феодосии и Владимир, стал расписывать храм Иосифо-Волоколамского монастыря. Наконец, в 1500-1502 гг. уже старый художник расписал с помощью сыновей храм Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря - один из наиболее выдающихся памятников древнерусской монументальной живописи.

Точно датированная и прекрасно сохранившаяся, эта роспись дает яркое представление об искусстве Дионисия, умевшего быть и лирически задушевым, и изящным, и сдержанно бесстрастным. Художник шел от традиций живописи Андрея Рублева, но значительно их переработал и создал произведения, отмеченные печатью нового времени. Отсюда репрезентативность его образов, проникнутых чувством собственного достоинства и утонченного благородства. Ферапонтовская роспись, посвященная Богоматери, исполнена жизнеутверждающего и радостного чувства. Здесь сравнительно немного «исторических»

евангельских сюжетов, а если они и есть, то трактуются как торжественный праздник или ликующее песнопение. Над порталом помещены великолепные композиции «Рождество Богородицы» и «Сцены из жизни Марии». В самом же храме основное место занимают символические композиции - «Похвала Богоматери», «О тебе радуется», «Покров Богоматери», где центральной является фигура Марии, а по сторонам группы праведников, воздающих ей хвалу. К композициям примыкает цикл, посвященный акафисту Богоматери - песнопениям в ее честь.

Светлое, безоблачное чувство ощущается во всех ферапонтовских фресках. В них нет ничего сумрачного, художник как будто намеренно избегает всего, что может напомнить о муках людей на земле и в загробном мире. Напротив, он любит композиции, в которых все образы объединены настроением праздничности, расположены друг к другу.



132. «О тебе радуется». Фреска церкви Рождества Богородицы в Ферапонтовой монастыре. 1500-1502.

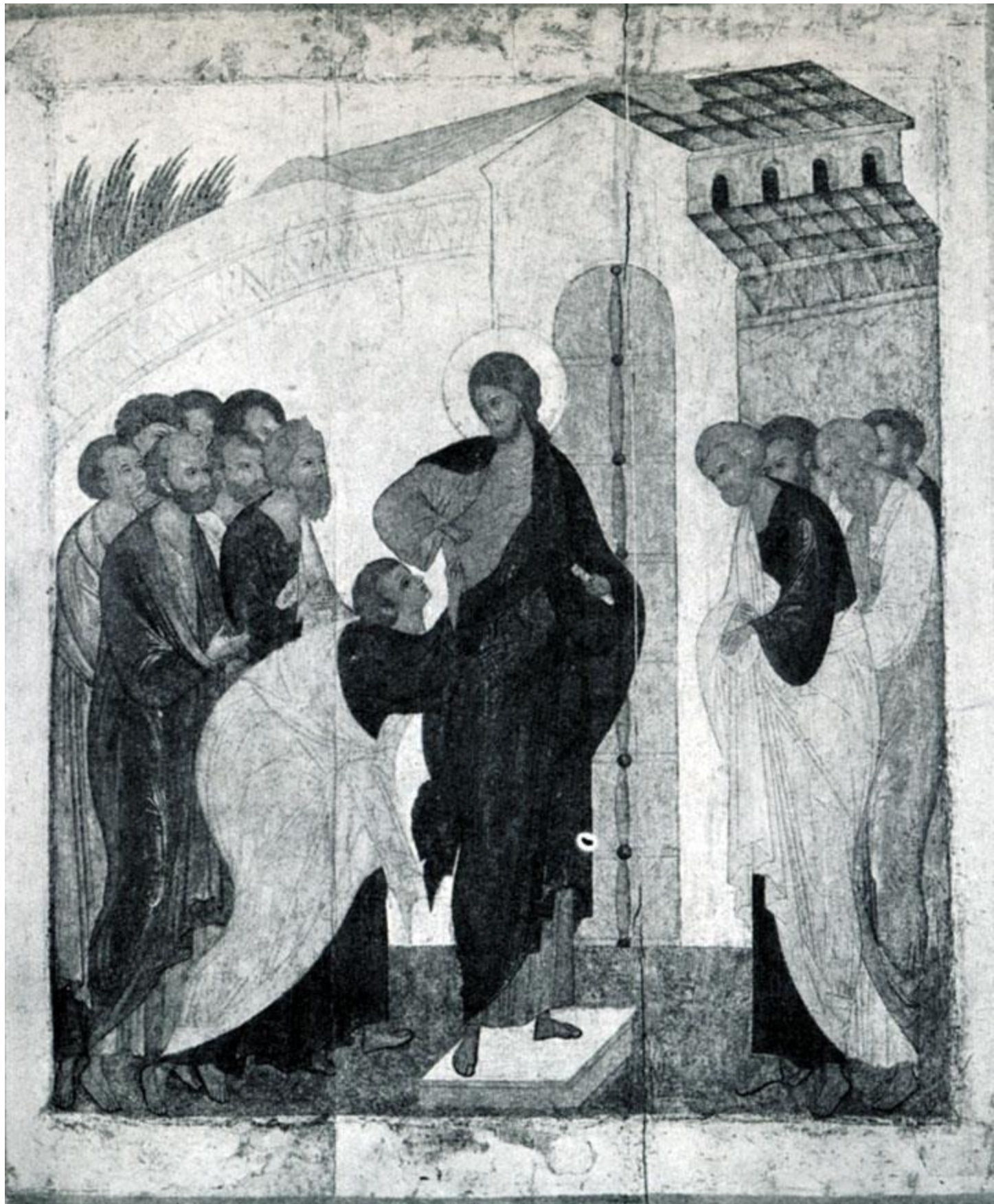
В то же время ферапонтовская роспись лишена одноплановости. Здесь есть композиции, полные репрезентативности. Таковы «Вселенские соборы» с торжественно и чинно восседающими и стоящими отцами церкви. Напротив, композиция «Брака в Кане» отличается лирической проникновенностью и тонкостью чувств. Сидящие за круглым столом расположены тоже в строгом порядке, и здесь они ведут тихую беседу, чуть склоняясь друг к другу. Это вносит в роспись оттенок Задушевности и интимности.

Общий характер росписи определяет и образы святых. Удлиненные фигуры изящны, грациозны, порой почти рафинированны. В женских образах много поэтичности. В подвижниках-воинах заметны светская эlegantность, утонченность, благородство, что, видимо, отвечало вкусам блестящего и пышного двора Ивана III.

Светлые прозрачные краски и тонкость их сочетаний, изысканность плавных линий, объединенных в спокойном и в то же время затейливом ритме, плавность жестов и изящество лиц - все свидетельствует о том, что в творчестве Дионисия намечались черты изысканного и пышного придворного искусства. Однако Дионисий в полной мере сохранял лучшие качества монументальной живописи 14 в., в которой отдельные образы и сцены подчинены общему декоративному замыслу. Отсюда удивительная цельность живописного оформления храма.



Исцеление Тайдулы. Клеймо иконы митрополита Алексия с житием. Икона из Успенского собора в Московском Кремле. Между 1462 и 1483 гг. Москва, Третьяковская галерея.



*133 а. Уверение Фомы. Икона конца 15 - начала 16 в. Москва.
Третьяковская галерея.*



*133 б. Дионисий. Распятие. Икона из Обнорского монастыря.
1500 г. Москва, Третьяковская галерея.*



134. Митрополит Алексей с житием. Икона из Успенского собора в Московском Кремле. 1462-1483 гг. Москва, Третьяковская галерея.

В искусстве Дионисия и его школы получила свое дальнейшее развитие московская иконопись. Примером может служить «Митрополит Алексей с житием» (между 1462 и 1483 гг.), а также некоторые другие иконы. Центр ее занимает фигура митрополита в крестчатых ризах, с евангелием и платом в левой руке. В его образе чувствуется торжественность, достоинство, степенность. Зритель прежде всего обращает взгляд на праздничное облачение, украшенное драгоценными камнями. Строгие линии одежд придают митрополиту особенную импозантность. В окружающих клеймах рассказывается о рождении Алексия, о его поездке в Орду, о чудесах и подвигах, связанных с его именем, о его смерти, погребении, обретении его мощей и т. д. Все сцены трактованы в плане спокойного и мерного повествования. Колорит иконы менее ярок, чем в иконах времени Рублева. Краски ее прозрачны и производят впечатление акварели. Новшеством является великолепное использование белого цвета. С большим мастерством сочетал художник различные оттенки нежно-голубых, светло-желтых, светло-зеленых красок, подчиняя их общему серебристому тону.

К ней близка другая монументальная икона-«Петр с житием», а также «Шестоднев», «Апокалипсис» (Успенский собор в Кремле), «Распятие» из Обнорского монастыря и ряд других. Дионисий, его ученики и последователи выработали свой стиль, имевший большой успех. Отзвуки этого стиля еще очень ясно заметны в произведениях начала 16 в., в частности в росписи московского Благовещенского собора (1508), авторами которой являются сыновья Дионисия Феодосии и Владимир, а также ряд других мастеров.

В 16 в. в живописи усложнялись композиции, излюбленными стали массовые сцены, полные торжественного величия и

пышности. Возникла особенная склонность к замысловатым аллегорическим и символическим сюжетам, для понимания которых требовались длительное размышление и знание «книжной премудрости». Одновременно в живопись, особенно в миниатюру, начинали проникать различные бытовые подробности. Широкое распространение получила иллюстрация притч, что открывало перед живописью новые горизонты. Интерес к подробностям, к мелким деталям определял значительное влияние миниатюры на икону. Об этом свидетельствуют уже иконы первой половины 16 в., например «Видение Евлогия» или «Лествица Иоанна Лествичника» (Русский музей), в которых, правда, еще живы традиции монументального искусства 15 столетия.

Сознательное стремление русских великих князей и царей подчинить живопись государственным задачам отчетливо выступает во многих произведениях Эпохи. В этом отношении особый интерес представляет огромная икона «Церковь воинствующая» (1552, Третьяковская галерея), написанная в ознаменование взятия Казани Иваном Грозным. Сложный повествовательный характер решительно отличает ее от живописи 15 столетия. В сущности, это уже не икона, а скорее картина со сложным символично-аллегорическим сюжетом. Недаром и предназначалась она не для какой-либо церкви, а для украшения покоя Ивана IV. Тщательно выписанные многочисленные детали говорят о том, что икона рассчитана на длительное и внимательное разглядывание. Ее основной идеей является окончательно сложившееся в те годы учение о власти русского самодержца, данной и освященной богом, который предопределяет победу царя над врагом и осеняет своим благословением столицу русского государства - Москву.

В иконе чувствуются и черты нового художественного видения. Ее композиция отмечена большой свободой. Художник легко уместает на доске многочисленное пешее и конное воинство, среди которого находится и Иван Грозный. Гораздо более убедителен, чем прежде, пейзаж, жизненными выглядят позы и жесты воинов, различные детали одежды и вооружения. Естественно, что интерес к бесчисленным

подробностям увел иконописца от монументального стиля, который господствовал в древнерусской живописи прежде. Мелочность и дробность, сказавшиеся здесь, так же как и тенденции к внешней декоративности, были предвестием многих характерных явлений дальнейшего развития живописи.

Икона «Церковь воинствующая» не стоит особняком в древнерусском искусстве середины 16 в. Репрезентативность и светские тенденции в трактовке образов проявлялись не только в живописи. В качестве примера можно привести «Царское место» Ивана Грозного в кремлевском Успенском соборе (1551), богато украшенное плоской деревянной резьбой. Сплошь покрытое затейливым растительным и геометрическим орнаментом, свидетельствующим об изумительном мастерстве резчиков, оно содержит и отдельные композиции с изображением различных исторических событий: битв, выступлений в поход, приемов послов и т. д.

Большого распространения достигло в 16 в., особенно во второй его половине, искусство миниатюры. Именно здесь была пробита серьезная брешь в традиционных формах искусства. В миниатюрах Жития Николая Чудотворца (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина) и в более чем десяти тысячах иллюстраций к «Летописному своду» можно встретить живо трактованные бытовые сцены, современные одежды, сооружения и т. д. Художников привлекали не столько переживания людей, сколько обстановка.

В середине 16 в. у древнерусской рукописной книги появилась соперница - печатная книга. В московской типографии Ивана Федорова в 1564 г. была отпечатана книга «Апостол», в которой обнаружились новые черты, характерные для художественной культуры эпохи. Особенно примечательна заставка с изображением евангелиста Луки, помещенным в арку, живо напоминающую формы ренессансной архитектуры. Иван Федоров и его товарищ Петр Мстиславец вынуждены были удалиться из Москвы и работали в Белоруссии и на Украине, где их деятельность сыграла большую роль в развитии белорусской и украинской гравюры.

В Москве дело их продолжили Никифор Тарасиев и Андроник Невежа. Традиции искусства Ивана Федорова жили в 17 в., когда значение печатной книги необычайно возросло и она стала вытеснять рукописную. Следует сказать, что именно печатная книга во многом определила в 17 в. обращение древнерусского искусства к реалистическому искусству Запада; именно здесь обнаружились и связи с художественной культурой Украины и Белоруссии.

Большую остроту в конце 15 и в 16 в. получили споры об основных принципах религиозной живописи. Церковь приложила много стараний, чтобы ввести в искусство строгую регламентацию. Она требовала точного соблюдения правил и призывала следовать освященной традицией «подлинникам». Однако никакие запреты не смогли приостановить движения искусства вперед к более многостороннему отражению жизни.

Желаниям церкви противостояло не только постоянное нарушение старых канонов и введение в искусство форм и образов действительности, что вызывало нарекания блюстителей старины (характерно в этом отношении возникшее в 1553 -1554 гг. дело дьяка Висковатого, который пытался воспротивиться различным новшествам, проникавшим в религиозную живопись). Наиболее радикальные противники официальной церкви - представители различных еретических учений -ставили вопрос о ненужности и вредности священных изображений вообще. Так, секта жидовствующих, возникшая в Новгороде в 15 в., отрицала святость икон, а еретик Феодосий Косой призывал в середине 16 в. «кресты и иконы сокрушать».

Новые идейные тенденции были настолько сильны, что церковь должна была считаться с ними. Характерно, что церковный собор 1553/54 г., осудивший взгляды Висковатого, должен был разрешить писать на иконах «цари и князи и святители и народи» и признал правомерным существование «бытийного письма», т. е. своего рода исторического жанра.

Таким образом, искусство 16 в. стало полем острой идейной борьбы, подготовившей почву для дальнейшего роста новых художественных тенденций, проявившихся в 17 веке.

Русское искусство 17 века

17 в.-переломное время в истории Руси. Это столетие характеризуется важнейшими изменениями во всех сферах общественной жизни. Происходило действительное слияние всех древнерусских земель в единое целое, обусловленное «усиливающимся обменом между областями, постепенно растущим товарным обращением, концентрированием небольших местных рынков в один всероссийский рынок» (В. И. Ленин, Соч., т. 1, стр. 137). Важным событием, происшедшим в середине 17 в., было воссоединение русского и украинского народов.

В стране росло производство, возникли предпосылки для капиталистических отношений, усиливалась эксплуатация широких трудящихся масс. Россия превратилась в многонациональное абсолютистское государство с обширным бюрократическим аппаратом управления. Все это вызывало обострение классовой борьбы. Восстание под руководством Ивана Болотникова и крестьянская война, возглавленная Степаном Разиным, показали мощь народа. Протест против тирании светской и духовной власти породил различные идейные движения, в которых проявлялось стремление избавиться от гнетущей опеки церкви и обосновать приоритет разума и здравого смысла над ветшавшими догмами религии.

Это был сложный и противоречивый процесс, в котором наряду с рационалистическими тенденциями, с призывом использовать богатый опыт Запада имели место тенденции консервативные, заявившие о себе с особенной силой в «расколе».

17 столетие - период решительного столкновения исключаящих друг друга художественных устремлений. Эта противоречивость ярко выразилась в художественной

практике. Руководство искусством было централизовано, изменения в нем регламентировались властью. Архитекторы, живописцы, мастера других видов искусства сосредоточились в Приказе каменных дел и в Оружейной палате в Кремле. Последняя стала своеобразной школой, где объединялись лучшие художественные силы. Для всех русских земель Москва была непререкаемым авторитетом в области искусства.

С другой стороны, именно из Оружейной палаты исходили всяческие новшества, именно в кремлевских мастерских появлялись произведения, сводившие на нет строгую опеку и регламентацию. Здесь работали украинские, белорусские, литовские, армянские мастера, нередко знакомые с искусством Запада, и иностранные художники, получившие образование в Европе. Здесь разворачивалась деятельность Симона Ушакова - крупного русского живописца, стремившегося порвать с традициями древнего искусства. Наконец, здесь же возникла школа русской гравюры, явившаяся связующим звеном с новой гравюрой следующего столетия.

Борьба в искусстве в огромной степени усиливалась воздействием народных художественных вкусов. В результате влияния народного творчества господствовавшие формы обретали особые черты, подчинялись новым художественным представлениям.

Важные изменения претерпевало само религиозное содержание искусства. Искусство сохраняло религиозный характер, но вместе с тем все более и более проникалось светским началом. Все усиливавшийся интерес художников к реальной жизни сообщал и архитектуре, и живописи, и произведениям прикладного искусства черты необыкновенного жизнелюбия.

Одной из важных специфических черт искусства 17 в. является пронизывающая его подлинная стихия декоративности. В фантастически замысловатом узорочье выражается жизнерадостность, горячий интерес к окружающему. Декоративность обнаруживается во всем - в оформлении сооружений, в планировке монастырских

ансамблей, в своеобразии стенных росписей, напоминающих пестрый и веселый ковер, в изделиях прикладного искусства, которые поражают богатством выдумки и изощренностью украшений и орнамента. Порой декоративность кажется чрезмерной, но именно в ней получили богатейшее развитие традиции народного творчества, его оптимизм, его глубокая жизненная основа.

Процесс преодоления средневековых художественных форм, очень динамичный и противоречивый, в конце концов привел к ломке традиционной системы и возникновению в России на рубеже 17 и 18 вв. искусства нового времени.

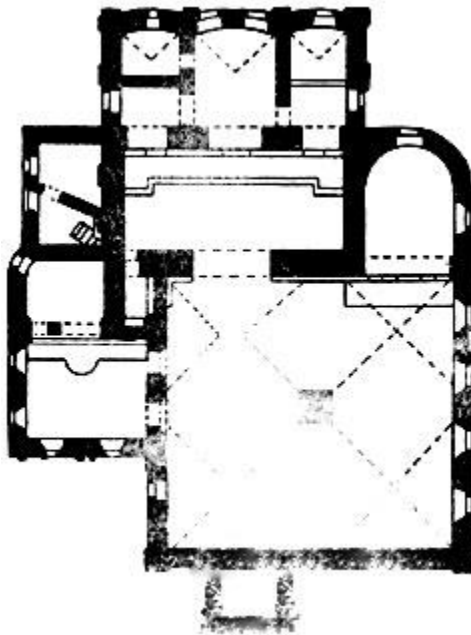
От 17 столетия сохранилось значительное количество светских построек. Среди них первое место занимают Кремлевские терема (1635 - 1636), выстроенные А. Константиновым, Б. Огурцовым, Т. Шарутиным и Л. Ушаковым. Внутренние помещения теремов, дающие хорошее представление о покоях боярских хором, невелики и уютны. Их стены и своды были некогда покрыты нарядной декоративной росписью, исполненной под руководством Симона Ушакова. В общем облике теремов сказалось влияние народной деревянной архитектуры, формы которой широко использовались в дворцовом строительстве этой эпохи. Свидетельством этого является сложный и пышный ансамбль деревянного царского дворца в Коломенском, который состоял из множества различных по своему облику хором. Построенный в 1667-1668 гг. С. Петровым и И. Михайловым и частично переделанный в 1681 г. С. Дементьевым, Коломенский дворец отличался исключительной живописностью, богатством декоративной отделки, причудливым разнообразием архитектурных форм.

Различие тенденций в светской архитектуре 17 столетия ярко характеризуют каменные постройки: По-ганкины палаты в Пскове (середина 17 в. и дом В. В. Голицына в Москве (около 1687 г.). Псковские палаты отличаются большим чувством пластичности тяжелых архитектурных объемов. Лишенные какого бы то ни было декоративного убранства,

близкие к местному зодчеству раннего времени, они характеризуют архаические тенденции в архитектуре века. Напротив, дом Голицына всецело принадлежит 17 столетию. В его архитектуре появились совершенно новые черты: строгая симметрия, четко выраженная этажность, ясность и упорядоченность расположения декора. Большие окна главного фасада, отделанные нарядными наличниками, придавали ему импозантность и парадность. Изысканностью форм отличается и «Крутицкий теремок» в Москве (1694; сооружен под руководством О. Старцева). Это подлинный шедевр декоративной архитектуры, красочный и живописный в своем цветном изразцовом убранстве.



145. Крутицкий теремок в Москве. 1694 г.



Церковь Рождества в Путниках в Москве. 1649-1652 гг. План.

Нарядный характер светской архитектуры 17 в. имел аналогии и в храмовом строительстве. Блюстители церковных догм запретили строить шатровые храмы и требовали пятиглавия. Но зодчие 17 в. нашли способы богато и по-новому использовать канонизированные церковные формы. С наибольшей определенностью новые черты проявляются в памятниках середины и второй половины столетия. Яркий пример - храм Рождества в Путниках в Москве (1649-1652). Пять венчающих его шатров образуют сложную и живописную композицию. Характерно, что четыре шатра - чисто декоративные. Декоративный момент в облике храма сказывается в богатой отделке оконных наличников, в обилии ступенчатых арок и различных украшений сложных шатровых завершений. Похожая на отделанную с ювелирной тщательностью игрушку, Путинковская церковь как нельзя лучше характеризует прихотливые вкусы своего времени.

По образцу посадской Путинковской церкви в середине века было сооружено много храмов. Однако в каждом случае архитекторы умели придавать храму такое своеобразие, что

трудно найти абсолютно похожие сооружения: церковь Николы на Берсеневке (1656) непохожа на церковь Троицы в Никитниках (1628-1653), а обе они решительно отличаются и силуэтом и общим характером от Путинковского храма.



141. Церковь Троицы в Никиниках в Москве. 1628-1653 гг. Вид с юго-запада.

В середине и второй половине 17 столетия возводились многочисленные церкви и в провинции. Сохранились весьма интересные и своеобразные храмы в Костроме, Муроме, Рязани, Великом Устюге, Горьком, Саратове, Угличе, Суздале и во многих других городах. Порой в них живы традиции зодчества 16 в., но в целом - самым различным образом преломляются новые художественные идеи.

Среди архитектурных ансамблей 17 в. особое место принадлежит Кремлю Ростова Великого (1670-1683). Строителем его был ростовский митрополит Иона Сысоевич. Своей резиденции он придал вид крепости с высокими стенами и массивными башнями. Архитекторы прекрасно учли чисто декоративный характер ростовского Кремля. Они прорезали башни окнами с характерными для того времени наличниками и покрыли их луковичными главками, а самое главное - они соединили башни с церквями, сделав последние надвратными. Центр Кремля не застроен; раньше там был сад с прудом посередине. Главные покои митрополита со знаменитой Белой палатой и примыкающей к ней домовою церковью Спаса на Сенях отодвинуты к югу и тоже сообщаются с крепостной стеной. Таким образом, митрополит мог, не спускаясь на землю, обойти все свои покои и посетить все церкви. Характерно, что центральный городской собор-Успенский (возведенный еще в 16 в.) находится вне стен Кремля, и это еще больше придает последнему облик не городской цитадели, а частной резиденции. Расположенный на берегу озера Неро, ростовский Кремль, как и многие другие ансамбли 17 в., отличается большой живописностью. Несмотря на высоту стен и внушительность белых башен, он не кажется суровым.

Одним из значительных художественных центров стал в 17 столетии Ярославль, богатый торговый город, выдвинувший первоклассных строителей. Здесь был выработан тип

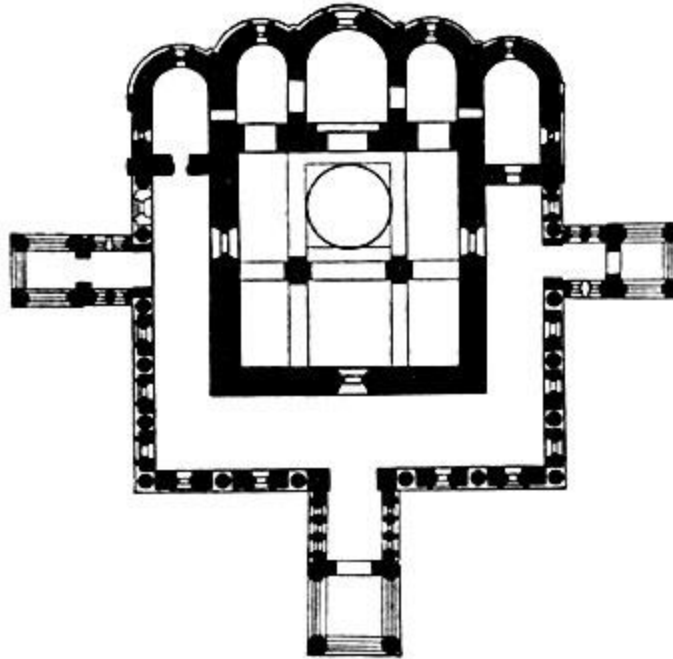
посадской церкви. Среди ярославских храмов выделяются церкви Ильи Пророка (1647-1650) и Иоанна Златоуста в Коровниках (1649-1654).

Церковь Ильи Пророка была главным городским храмом Ярославля и во многом определила характер и лицо ярославского зодчества. В противоположность многим сооружениям 17 в. она, как и некоторые другие ярославские храмы, производит внушительное впечатление. Это свидетельствует о том, что русская архитектура и в период, непосредственно предшествовавший новому времени, далеко не полностью утратила величие и монументальность.

Важнейшей особенностью церкви Ильи Пророка является живописность, сказавшаяся в асимметрии плана и свободном расположении основных объемов. Два нарядных крыльца ведут на закрытую паперть, опоясывающую церковь с севера и запада. В юго-западном углу находится придел, который увенчан высоким шатром, контрастирующим с пятью куполами церкви и перекликающимся с нарядным, прорезанным слуховыми окнами шатром отдельно стоящей колокольни.



Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле. Западный фасад.



Церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле. 1649-1654 гг. План.

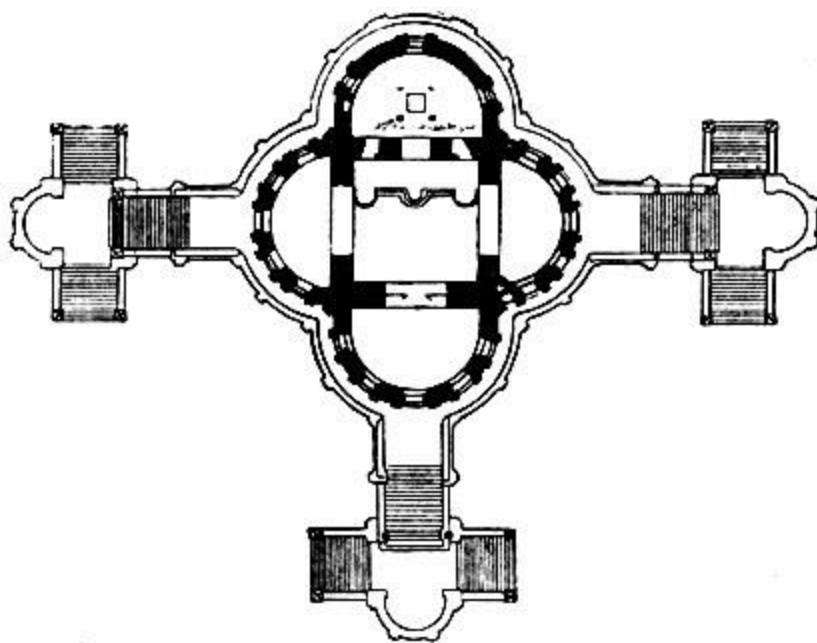
Храм Иоанна Златоуста представляет собой дальнейшее развитие архитектурных идей церкви Ильи Пророка. Особенности ярославского зодчества как бы выступают здесь в своей классической чистоте. Сочетание различных архитектурных форм более последовательно и строго, но никак не лишает весь ансамбль декоративного богатства, живописности, затейливой сказочности. Создатель храма столь же щедро, но более тонко, чем строитель церкви Ильи Пророка, использовал контрасты и сопоставления. Храм Иоанна Златоуста строго симметричен в плане. Его основной объем с пятью куполами дополнен двумя приделами с шатровыми завершениями. Они примыкают к южной и северной абсидам. Закрытая паперть опоясывает церковь с трех сторон, и на нее ведут три богато отделанных крыльца - с севера, запада и юга. Живописность всего ансамбля усиливается традиционной для ярославского зодчества высокой колокольной. Нижняя часть ее восьмерика лишена украшений, зато верхняя - аркада и шатер с тремя рядами слуховых окон - богато украшена узорами из кирпича, нишками, кокошниками, сложно профилированными наличниками. Декоративные детали перекликаются с

роскошными украшениями окон самой церкви и особенно наличником окна центральной абсиды, отделанным цветными изразцами.

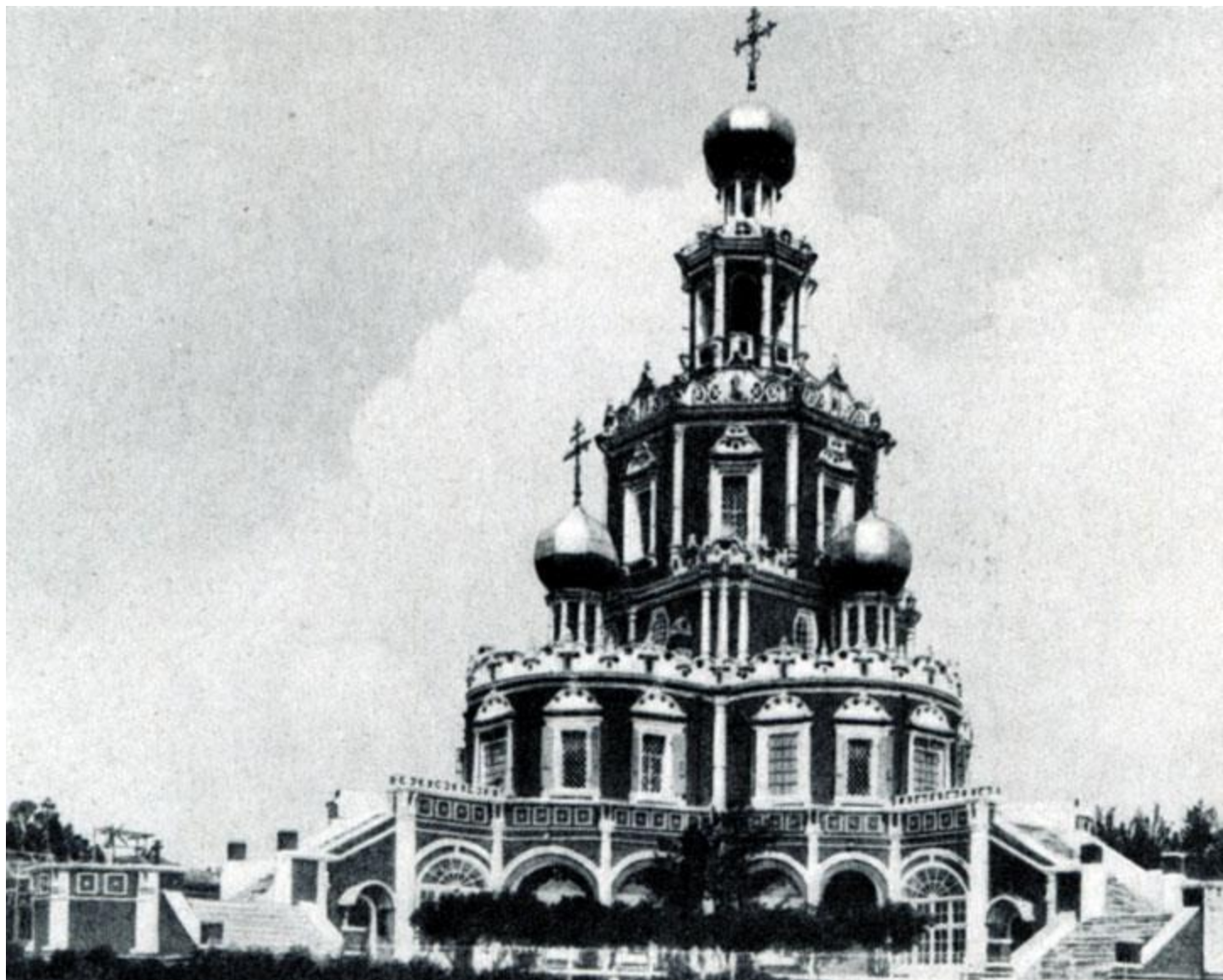
В конце столетия в храмовой архитектуре появились черты, подготовлявшие Зодчество нового времени. Строители отказывались от узорочья и стремились ввести в свои сооружения элементы строгой логики и последовательности. Проще становились планы храмов и яснее композиции объемов; неукоснительно соблюдался принцип строгой симметрии и ярусного членения.

Новые черты, предвосхищавшие зодчество конца 17 в., отчетливо выступают в грандиозном храме Ново-Иерусалимского монастыря (1656-1685), где основное помещение было покрыто огромным шатром, прорезанным многочисленными окнами.

Особенно сильно и ярко новые черты проявились в ряде церквей, сооруженных близ Москвы на средства родственников жены царя Алексея Михайловича - Нарышкиных. В «нарышкинских» храмах усилены светские тенденции. Некоторые существенные особенности этих сооружений (динамичность, отказ от замкнутости объемов, живая связь с окружающим пространством) позволяют провести аналогии с современной им барочной архитектурой Западной Европы.



Церковь Покрова в Филях. 1690-1693гг. План.



142 а. Церковь Покрова в Филях в Москве. 1690-1693 гг. Вид с юго-запада.



142. б. Церковь Николы в Хамовниках в Москве. 1679 г. Вид с юго-востока.

Великолепным памятником «нарышкинского» стиля является церковь Покрова в Филях (1690-1693), отличающаяся открытым характером композиции. Свободная связь здания с окружающим пространством подчеркнута не только обилием широких окон, но и оригинальным решением нижней части церкви: на уровне второго этажа находится открытая галерея, на которую ведут три широких лестничных марша. Храм в Филях, бесстолпный и многоярусный, покрыт характерной луковичной главкой. Главки венчают и

полукружия нижнего четверика, придавая церкви большую декоративность. Многоярусность способствует динамичности, но постепенный рост, устремленность вверх, задерживается декоративными «гребешками», которые украшают каждый ярус. Несмотря на украшения из белого камня, контрастирующие с красным цветом кирпичных стен, церковь обладает большой конструктивной четкостью. Решающим в ней является вертикальный ритм, подчеркнутый белыми колонками, расположенными на ребрах четверика и восьмерика, на стройных шейках глав, на наличниках окон.

Замечательным примером «нарышкинского» стиля могут служить церковь Спаса в селе Уборы (1697, архитектор Я. Бухвостов), прекрасно расположенная на высоком берегу Москвы-реки, Рождественская церковь в г. Горьком (1718), колокольня Новодевичьего монастыря в Москве.



143. Новодевичий монастырь в Москве. Колокольня. 1690.

Дальнейшее развитие новый тип центрического храма получил в церкви Знамения в Дубровицах (1690-1704), с еще большей силой утверждающей отказ от принципов архитектуры Древней Руси и торжество новых эстетических идеалов.

Наряду с «нарышкинскими» храмами важное место в русском зодчестве конца 17 в. занимают грандиозные соборы в некоторых провинциальных городах. Как будто следуя традиционному пятиглавию древнерусских храмов, они на самом деле решительно порывали с вековыми традициями. Их фасад имел ясно выраженную этажность, проемы ничем не отличались от окон светских зданий, главки обретали чисто декоративный смысл. Таков, например, величественный Успенский собор в Рязани (1693 -1699, строитель Я. Бухвостов).

В живописи уже в первые десятилетия 17 столетия появились новые тенденции. Об этом свидетельствует группа икон так называемого «строгановского письма», названных так по имени богатых купцов Строгановых, обосновавшихся во второй половине 16 в. в Сольвычегодске. Строгановы были страстными почитателями иконописи и объединили вокруг себя талантливых мастеров - создателей маленьких икон, предназначенных для домашних молелен. Среди этих мастеров выделяются Прокопий Чирин, Истома Савин, Никифор Савин .(Название «строгановские иконы» включает в себя помимо икон, созданных в мастерских Строгановых, целое стилистическое направление в русской иконописи конца 16 - начала 17 в. Многие из них были написаны в Москве, в «государевых мастерских».)

Строгановские иконы отличаются тщательной отделкой. С любовью и старанием выписывали художники мельчайшие подробности, стремясь увлечь зрителя несложным, но обстоятельным, изобилующим деталями рассказом. В иконе Ники-фора Савина «Чудо Федора Тирона» (начало 17 в.) на небольшом поле объединено несколько эпизодов. Здесь и царский двор, наблюдающий за единоборством святого-воина с чудищем, пленившим царевну, и молящийся о ниспослании

победы Тирон, и битва его с драконом, и лирическая сцена освобождения царевны из плена юным витязем. Все это полно занимательности. «Священным», по существу, остается лишь сюжет, который облечен в форму увлекательной сказки.

Под кистью строгановских мастеров фигуры становятся хрупкими, уже совсем лишенными внутренней силы и этической значимости, свойственной образам иконописи 14 и 15 вв. В иконе «Св. Никита» (1593) работы Прокопия Чирина святой-воин, одетый в красную рубаху, золотые доспехи и ярко-синий плащ, отличается утонченным изяществом. Художник обращал главное внимание на изысканность красочных сочетаний, на тщательную отделку деталей одежды и миниатюрную выписанность лица и рук.



140. Симеон Столпник. Икона 2-й половины 16 в. Москва, Третьяковская галерея.

О характере иконописи второй половины 16 в. дает представление икона «Симеон Столпник». С любовью и величайшим вниманием выписывает художник многочисленные подробности - миниатюрную архитектуру, сосуды, детали одежды святого, фантастические деревца.

Тенденции, заложенные в искусстве строгановских мастеров, продолжали развиваться и в середине 17 в. Миниатюрная техника проникала в большие образа. В иконе «Иоанн в пустыне» (20-30-е гг.) почти во всю высоту доски изображен худой, изможденный отшельник, одетый в звериные шкуры. Фоном для фигуры аскета служит с величайшей тщательностью выписанный ландшафт. Художник изобразил и традиционные горки, и извивающуюся лентой речку, и деревья, подернутые осенним багрянцем, и всевозможные цветы и травы. Очевидно, он не мог противостоять желанию запечатлеть реальный мир, волновавший его воображение.

Художники 17 в. задумывались над переоценкой принципов, которые лежали в основе древнерусской живописи. Важнейшей в этом смысле была деятельность царского иконописца Симона Ушакова и его друга Иосифа Владимирова. Они пытались сформулировать и обосновать новые эстетические идеалы в своих литературных сочинениях, представляющих первые на Руси трактаты, посвященные вопросам искусства. Прежде всего Симона Ушакова и Иосифа Владимирова интересовал вопрос художественной формы, и они пришли к мысли, что условная форма русской иконописи не в состоянии передать все богатство окружающего мира. Симон Ушаков хотел, чтобы живопись обладала свойством зеркала, и поэтому благосклонно относился к реалистическому творчеству современных ему художников Запада, которые «всякие вещи и бытия в лицах представляют и будто живых изображают». Он считал необходимым перенести приемы

реалистической живописи и в церковное искусство, мотивируя это тем, что люди хотят видеть и бога и святых такими же, как «царские персоны», то есть изображенными правдиво.

В творческой практике Симон Ушаков был гораздо менее последователен, чем в теоретических рассуждениях. В качестве примера можно привести его икону «Нерукотворный Спас» - одну из излюбленных композиций мастера. Произведение это внутренне противоречиво. Отказываясь от плоскостности старой иконописи, Ушаков не смог преодолеть ее условность. Правда, он пытался сделать форму объемной и тщательно моделировал лицо Христа, но моделировка еще очень приблизительна, за ней не чувствуется знания анатомии.

В гораздо более яркой и действенной форме желание избавиться от канонов иконописи сказывалось тогда, когда художники изображали своих современников. В 17 столетии, особенно к концу века, значительно распространилась так называемая парсуна - изображение определенного лица, «персоны». Здесь происходил более решительный, чем в иконе, отход от древнерусского искусства и проявлялись реалистические устремления.

В конце 17 в. было создано немало парсун (портреты стольника В. Люткина, Л. Нарышкина), предваряющих портрет 18 столетия. Следует отметить, что портретное искусство вообще очень сильно занимало художников. Об этом, в частности, свидетельствует так называемый «Титулярник» - рукопись с изображениями русских царей (1672).

От 17 в., особенно от его последней трети, сохранилось большое количество росписей. Хорошо сохранились фресковые циклы ростовских и ярославских церквей.

Решительное отличие росписей 17 в. от фресковых циклов более ранних эпох сказывается прежде всего в расширении круга тем. Помимо традиционных библейских и евангельских сцен теперь в изобилии встречаются сюжеты из многочисленных житийных циклов, мотивы из Апокалипсиса,

хитроумные иллюстрации различных притч. Многие из них впервые становятся предметом изображения, что открывает перед художниками новые возможности творчески, не оглядываясь на «подлинники», решать различные художественные задачи. Реальный мир все настойчивее проникал в религиозную живопись. Мастера все чаще прибегают к непосредственным жизненным наблюдениям, более свободно располагают фигуры, вводят в композиции различные предметы обихода, интерьер, где действуют персонажи; более жизненно правдивой стала жестикуляция и т. д. Традиционные евангельские сцены усложнялись бытовыми подробностями, место действия конкретизировалось.

Важнейшее впечатление, которое оставляют росписи конца 17 в.,- это впечатление движения, внутренней энергии; люди жестикулируют, лошади мчатся, клубятся облака, извиваются языки пламени, рушатся стены городов. Калейдоскоп событий, обилие персонажей, многочисленные подробности нередко затрудняют понимание смысла изображенного. Яркие синие, зеленые, желтые краски росписей лишают даже трагические сюжеты их устрашающего характера. Обилие различных композиций влекло за собой уменьшение их размеров. Разнообразные сцены следуют непрерывно друг за другом, располагаясь лентами по стенам и сводам храмов. Издали роспись производит впечатление цветистого ковра, что говорит об известном измельчании и отказе от высоких принципов древнерусской монументальной живописи.

Правда, в росписях Ростова еще сохранялось мастерство гибкой и выразительной линии. В церкви Спаса на Сенях представлены дьяконы в праздничных облачениях. Их силуэты выразительны, движения размеренны и важны, но и здесь художник отдал дань времени: парчовые одежды украшены затейливым растительным и геометрическим орнаментом.

В росписях ярославских церквей Ильи Пророка (1680, исполнена под руководством московских мастеров Г. Никитина и С. Савина) и Иоанна Предтечи (1694- 1695, исполнена под

руководством Д. Плеханова) художники не обращали внимания на стройность силуэтов, на изысканность линий. Они были поглощены действием, которое разворачивается в многочисленных сценах. Традиционная «Троица» приобрела под их кистью чисто жанровый характер. Внутренние переживания, глубина выражения чувства исчезли. Стоящий на коленях Авраам и трое ангелов о чем-то горячо беседуют. Ангелы жестикулируют, один из них стоит, подняв вверх руку, другой явно собирается встать - так естествен жест его руки, опирающейся на стол. Сарра не склоняется перед путниками, посетившими ее дом; прислонившись к двери, она с интересом прислушивается к оживленному разговору.

Ярославский художник отважился и на то, что показалось бы в 16 в. кощунством. В сцене «Искушение Иосифа» жена фараона представлена полуобнаженной.



144. Фрагмент фрески из цикла «Житие Елисея» в церкви Ильи Пророка в Ярославле. 1680 г.

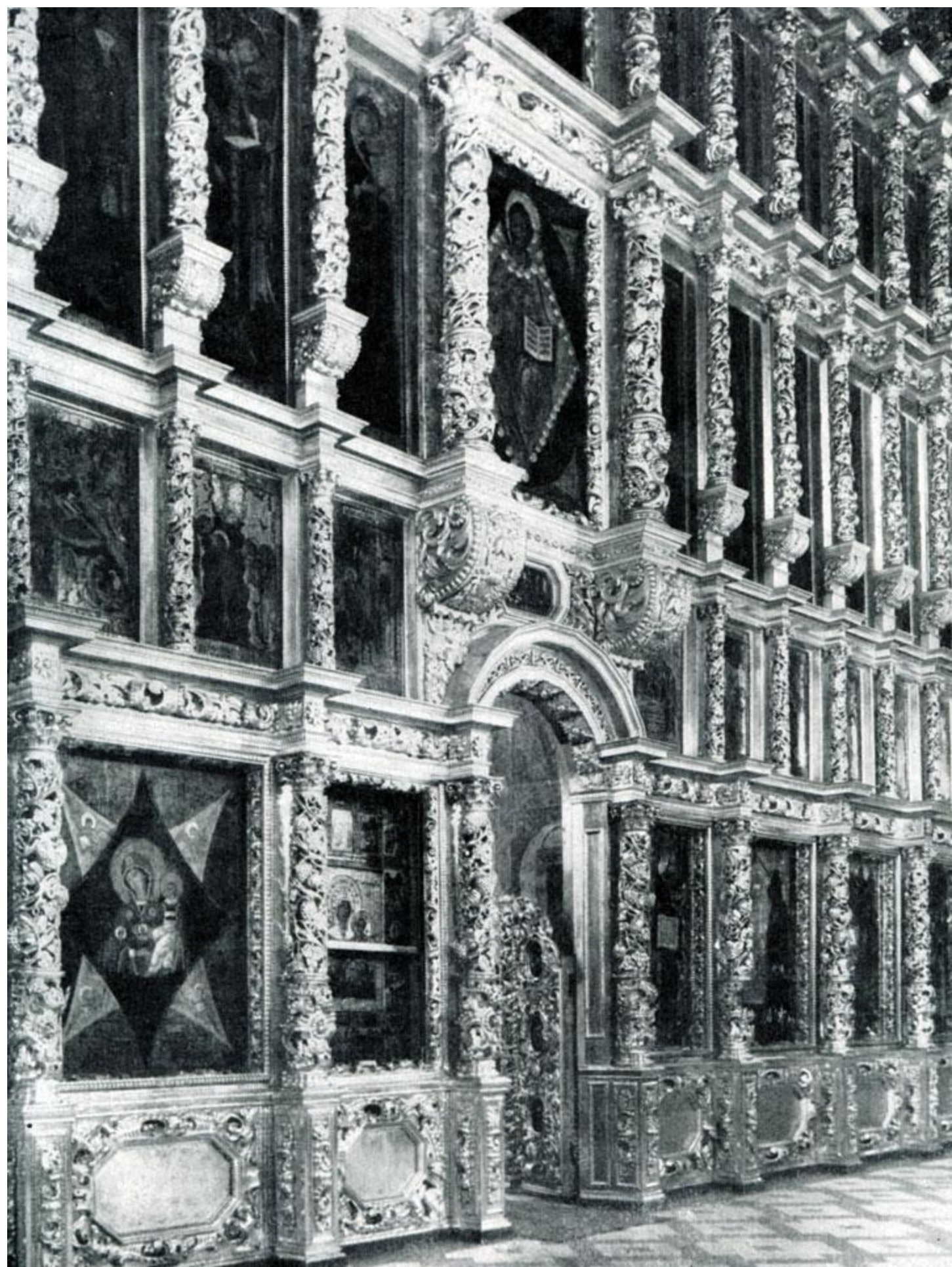
Достаточно взглянуть на мужскую фигуру, чтобы уяснить характер, своеобразие ярославских фресок. Художник обращает внимание в первую очередь на фантастический наряд, сообщая ему необыкновенную пышность, тщательно выписывает орнамент на одеждах и ножнах сабли.

Важно отметить, что источником для многих сюжетов ярославских росписей служила изданная в Голландии Библия Пискатора, которая привлекала русских художников занимательностью трактовки многих событий «Священной истории», увлекательными подробностями, своим светским характером.

Разумеется, фрескисты конца 17 в. не могут считаться новаторами, которые произвели решительную переоценку всех ценностей. Их искусство еще очень условно и по форме и по содержанию, но оно показывает, что древнерусская живопись подошла к тому рубежу, когда новое содержание уже не вмещалось в старые традиционные формы иконного письма.

В художественной культуре 17 столетия сложились исключительно благоприятные условия для развития орнамента. Стены храмов, трапезных монастырей, гражданских построек одевались в богатые праздничные наряды, их покрывал затейливый узор из кирпичей, белого камня, разноцветных изразцов. Орнамент начинал спорить со священными изображениями в росписях церквей и занимал главенствующее положение в украшении интерьеров гражданских зданий. Церковная утварь и предметы обихода часто сплошь покрывались узорами. Золотые и серебряные оклады, обильно украшенные драгоценными камнями, закрывали теперь изображения святых, оставляя открытыми только лики. Драгоценные камни, жемчуг, золото применялись и при изготовлении посуды и парадных одежд. Большим успехом пользовались в то время на Руси богато орнаментированные красочные произведения прикладного

искусства восточных стран, особенно турецкие и иранские ткани, ковры, оружие. Издавна существовавший интерес к восточным художественным изделиям вновь усилился благодаря росту декоративных тенденций, созвучных творчеству народов Востока.



*146. Резной иконостас в Смоленском соборе Новодевичьего
монастыря в Москве. 1685 г.*



147. Золотой оклад Евангелия 1571 г. из Благовещенского собора в Московском Кремле. Оружейная палата Московского Кремля.

В 17 столетии бурно развивались почти все виды русских ремесел и ювелирное дело. Резчики по дереву и металлу создавали поражающие богатством выдумки и тонкостью мастерства иконостасы, сени, иконки, кресты; их труд широко использовался в отделке интерьеров. Чеканщики изготавливали замечательную металлическую посуду и оклады для икон. Вышивальщицы соревновались с мастерами Италии, Франции, Турции, Ирана. Подлинное возрождение переживало эмальерное дело. В ювелирном искусстве вновь стала широко применяться техника скани.

Однако в противоположность произведениям прикладного искусства 15 в., где орнамент не противоречил тектонике предмета и даже подчеркивал ее, в 17 столетии эта связь и соподчинение утрачены. Орнамент здесь - только украшение; мастер, покрывая, например, потир эмалью, драгоценными камнями, изображениями, в сущности, не обращает внимания на конструкцию сосуда; поверхность его представляется лишь полем, где мастер может проявить свой замечательный декоративный дар.

Чтобы по достоинству оценить декоративно-прикладное искусство Руси 17 в., необходимо ощутить жизнь отдельных предметов в интерьере того времени, представить их в определенном окружении.

Начиная с 16 столетия строгость и сдержанность, свойственные интерьерам более ранних веков, постепенно уступили место пышности и декоративному великолепию, достигшему в 17 в. своего апогея. С пестрыми, радостными росписями сочетались сияющие золотом и серебром оклады икон. Сочный растительный орнамент, пришедший на смену отвлеченному, покрывал позолоченный иконостас; на фоне его золотого узора иконы часто терялись, особенно когда тут же размещались украшенные золотым шитьем и богато

отделанные жемчугом ткани. Блеску и пышности интерьера соответствовали парчовые ризы священников. Митры епископов и патриархов были чудом ювелирного искусства.

Столь же пестрым и богатым декоративным ансамблем являлся и интерьер гражданских сооружений. О его характере дают представление апартаменты Теремного дворца Московского Кремля. Они обильно украшены декоративной росписью. Цветы и травы стелются по стенам, покрывают своды, повторяются в тонкой резьбе подоконников и дверей, в ярких изразцах печей. Затейливым узором покрыты мебель и предметы обихода.

Сказанное, разумеется, относится к жизни далеко не всех слоев русского общества. Следует помнить, что богатым и пышным декоративным убранством отличались лишь терема знати и царя. Подавляющая часть русских людей того времени была лишена возможности пользоваться ценными предметами, украшающими сейчас музеи. Но в той или иной мере искусство входило и в жизнь простого люда. Больше того, именно народное творчество оплодотворяло прикладное искусство, именно оно служило источником, откуда черпали мотивы мастера, создавшие роскошные княжеские и священнические одежды, блещущие драгоценными камнями оклады икон, поражающие великолепием сосуды. Порой эта связь выступает особенно отчетливо. Глядя на золотой ковш царя Михаила Федоровича (1618, Оружейная палата), украшенный драгоценными камнями, жемчугом, чернью, невольно вспоминаешь деревянные крестьянские ковши, форма которых не менялась в течение многих столетий.

Рост декоративного начала внес новые, положительные черты в искусство 17 в., но, становясь самодовлеющим принципом, декоративность снижала высокий Этический смысл живописи и значительность архитектурного образа в церковном зодчестве. Новое светское содержание, все более и более решительно вторгавшееся в древнерусское искусство, требовало коренного пересмотра всей художественной

системы, диктовало необходимость твердо встать на путь реализма.

* * *

Замечательной чертой древнерусского искусства на всем протяжении развития была его человечность, глубина раскрытия высоких нравственных идеалов. В мужественности и силе новгородской фрески, в проникновенности и теплоте рублевских святых, в страстности отшельников Феофана Грека, в монументальности и величии древних соборов, в радостном узорочье 17 в.- везде ощущается живой народный дух, мечта русских людей о гармонии мира и человека. Древнерусское искусство представляет собой одну из существенных частей общемировой средневековой художественной культуры.

Украинское искусство 14-17 веков

Л.Калиниченко, Ф.Уманцев

Процесс формирования и развития украинской художественной культуры в 14-17 вв. протекал в крайне сложной общественной и политической обстановке. В 14 в. находившиеся на территории Украины княжества, ослабленные и опустошенные татаро-монгольским нашествием, попали под власть польских, литовских и венгерских феодалов. При этом Литовскому княжеству удалось захватить большинство украинских земель, а также овладеть землями Белоруссии и Западной Руси.

В первый период своего господства великое княжество Литовское под воздействием более высокой культуры завоеванных народов восприняло древнерусское законодательство и письменность, пользовалось услугами искусных мастеров и с уважением относилось к местным традициям, неизменно подчеркивая в своих указах, что оно «новин не вводит, а старины не рухает». Однако в дальнейшем положение украинского населения стало резко ухудшаться, особенно после Люблинской унии 1569 года, в

результате которой основная часть украинских земель вошла в состав Речи Посполитой и оказалась под властью польских магнатов.

Панская Польша, втянутая в круговорот международной торговли, стремилась извлечь из Украины возможно больше товарной продукции. Жестоко угнетавшие украинский народ польские феодалы пытались увековечить свое господство над ним, проводя политику колонизации его культуры.

В связи с этим формирование украинской культуры проходило под знаком борьбы за независимость народа, сочетавшейся с восстаниями против феодального гнета. Эта борьба особенно обострилась после Брестской унии 1596 г., заключенной польской и ополяченной украинской феодальной верхушкой с целью подчинения православной церкви на Украине католическому Риму.

Народные выступления с конца 16 в. приобрели характер массовых казацко-крестьянских восстаний. В середине 17 столетия они завершились уничтожением иноземного владычества на значительной части территории и воссоединением Украины с Россией.

В зодчестве Украины 14-17 вв. большое значение получила крепостная архитектура, потому что территория Украины тогда представляла арену ожесточенной борьбы не только внутренних, социальных, но и внешних сил - Польши, Литвы, Венгрии - и подвергалась опустошительным набегам татарских, а затем турецких орд. В систему оборонных сооружений входили укрепленные города, замки, монастыри и церкви.

Примером может служить Львов - центр Галицкой Руси, лежавший на пересечении важных торговых путей, шедших на Запад и Восток. Сравнительно молодой, но в 14 в. уже крупный ремесленно-торговый и культурный центр, Львов был окружен крепостной стеной с башнями и рвом, заполненным водой. В пределах «города в стенах», четырехугольного в плане, находились рыночная площадь со зданием ратуши,

дома городского «патрициата», православные и католические храмы. Вокруг укрепленной центральной части города теснились посадские поселения, тоже защищенные оборонительными сооружениями. За пределами города, на господствующей горе, находился замок феодала. Подобную систему укреплений имели и другие крупные украинские города.

Большинство замков в 14-15 вв. строилось из дерева и, естественно, до нас не дошло. Таков был несохранившийся киевский замок; над его стенами возвышались семнадцать рубленых шестиугольных башен с шатровыми кровлями. Ранними памятниками оборонной архитектуры на Украине являются Луцкие Верхний и Нижний замки, выстроенные из кирпича между 1324 и 1386 гг. литовским князем Любартом. Особенно величествен хорошо сохранившийся Верхний (Любартов) замок, расположенный между рекой Стирью и ее рукавом Малым Глуш-цем. Спокойные горизонталы стен гармонично сочетаются с вертикалями массивных четырехгранных башен, поднимающихся на углах. Будучи вдвое выше стен, они господствуют над окружающим пространством, придавая замку величавую торжественность. Зодчий, решая сооружение крупными массами, очень сдержанно применял декоративные средства. Даже главная надвратная башня, укрепленная двумя контрфорсами, была сравнительно скупо декорирована квадратными и полуциркульными нишами и полосой зубчатого орнамента (окна с ренессансными наличниками выполнены значительно позднее).

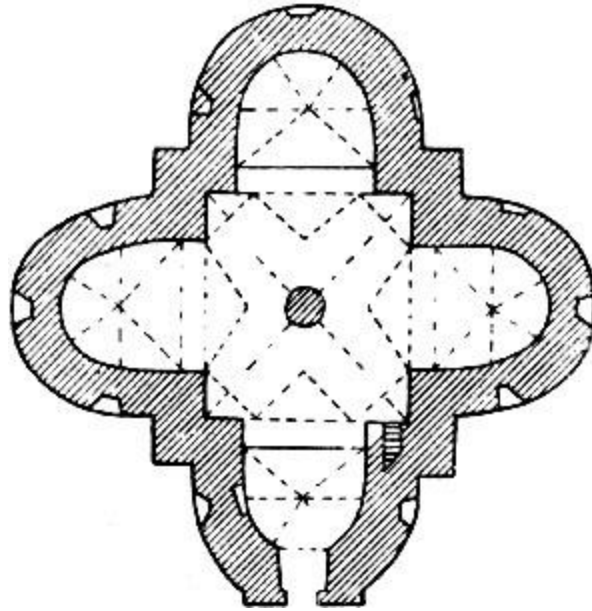
Украинские замки обычно возводили в удобных для обороны местах, где раньше уже существовали укрепления. В связи с этим в их планировке, в архитектурных формах и в строительных приемах образовалась определенная преемственность, способствовавшая сохранению традиций древнерусской архитектуры. Нередко в одном и том же сооружении можно наблюдать напластование разновременных форм, которое придает замку своеобразную живописность. Так, на протяжении нескольких столетий формировался

архитектурный облик Каменец-Подольского замка, замыкающего подковообразную излучину реки Смолч, с расположенным здесь городом. Его многочисленные башни, относящиеся к разным периодам, многообразной формой своих объемов и завершений хорошо дополняют общий живописный характер планировки замка, силуэт которого органично связан с пейзажем. Особенно величественное впечатление производит выдвинутая вперед колоссальная Кармелюкова башня (где был заключен в 18 в. вождь восставших крестьян - Устин Кармелюк), имеющая форму, характерную и для русской архитектуры,- «восьмерик на четверике» с шатровым завершением.

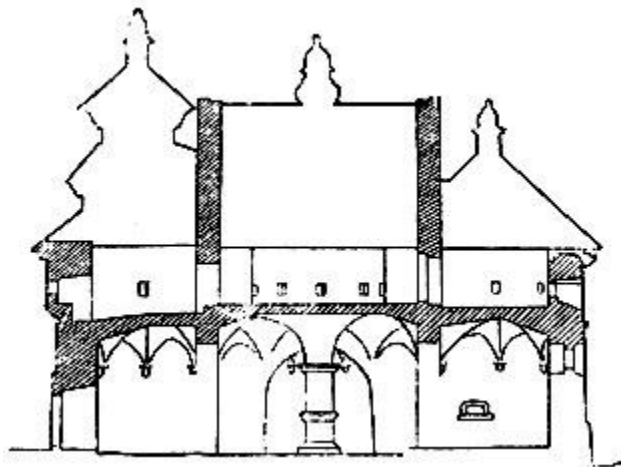


148 а. Замок в Каменец-Подольском. 15-16 вв. Общий вид.

К задачам обороны были приспособлены многие культовые здания. Так, пятиглавая Богоявленская церковь Острожского замка (15 в.) имела массивную северную стену, одновременно служившую крепостной и снабженную бойницами. В этой церкви верхняя часть помещения в момент опасности превращалась в место обороны.



Покровская церковь в селе Сутковицы на Подолии. Начало 16 века. План.



Покровская церковь в селе Сутковицы на Подолии. Начало 16 века. Продольный разрез.



149. Покровская церковь в селе Сутковицы на Подолии. Начало 16 в. Вид с юго-востока.

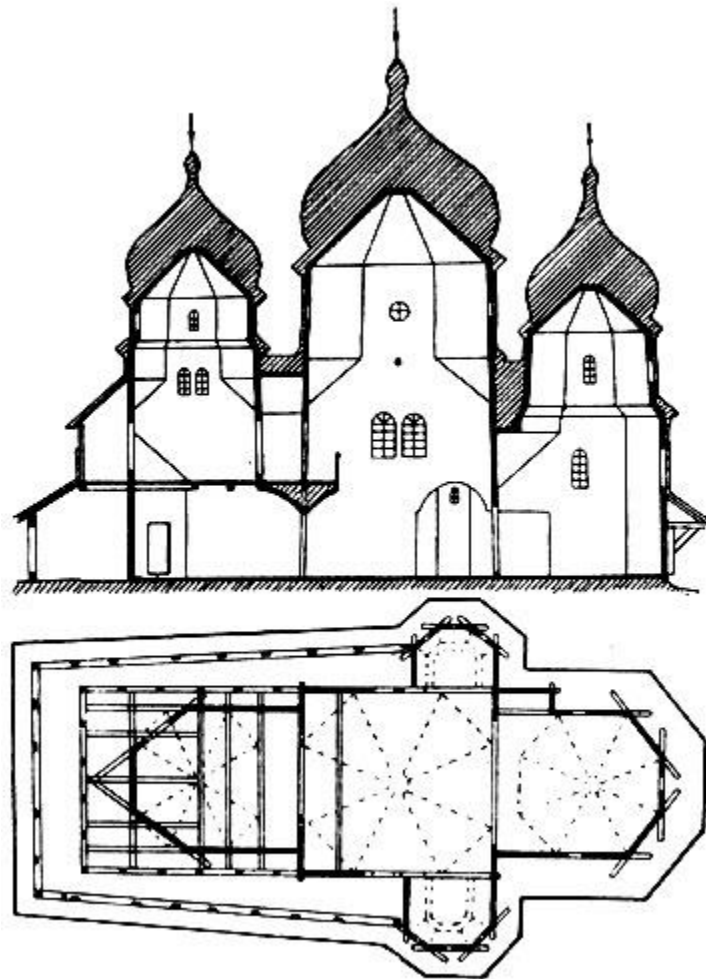
Выдающимся памятником храмового оборонного зодчества на Украине является Сутковицкая церковь на Подолии (начало 16 в.). В плане церковь имеет форму равноконечного креста со скругленными концами. Снаружи четыре абсиды оформлены в виде мощных полукруглых башен с зубчатыми карнизами и целой системой машикулей. Квадратное центральное пространство здания, по-видимому, было перекрыто двускатной крышей. Колокольня, которая находится сейчас над притвором, пристроена позднее (украинские звонницы обычно строились обособленно от церкви и часто использовались в военных целях, выполняя функции башни или наблюдательной вышки).

Верхний этаж церкви был приспособлен для обороны, нижнее помещение служило молельней; оно перекрыто нервюрными сводами, опирающимися в центре Здания на круглый столб. Сутковицкая церковь, как и другие укрепленные украинские церкви, имеет центрическое замкнутое внутреннее пространство; ее внешний вид отличается оригинальной композицией архитектурных объемов.

Украина, имевшая постоянные экономические и культурные связи с Западной Европой, не могла не испытывать воздействия господствовавших там художественных стилей. В 15 в. готические влияния сказались в появлении в отдельных сооружениях нервюрных сводов, стрельчатых арок и высоких покатых крыш. Однако Эти влияния проявились главным образом в деталях, не изменив принципов архитектуры, восходящей к традициям Древней Руси.

Среди церквей этого периода можно различить в основном два типа сооружений: церкви, построенные по принципу древнекиевских каменных храмов (четырехстолпный трехабсидный крестовокупольный Богоявленский храм в Остроге, 15 в., храм в Межиричах, 15 в., и др.); ко второму

типу относятся церкви, первоначальная структура которых сложилась тоже, вероятно, еще в Древней Руси, но развивалась вместе с народным деревянным зодчеством и под его непосредственным влиянием. К таким сооружениям относятся главным образом небольшие каменные церкви, сохранившиеся благодаря их оборонному назначению, - бесстолпные церкви Николая в Каменце (14 в.), Троицкая в Зимно (15 в.), трехчастная Вознесения в Вишневцах (15 в.) и др.



Церковь св. Юра в Дрогобыче. Начало 17 в. Продольный разрез и план.



150. Церковь св. Юра в Дрогобыче. Начало 17 в. Вид с юга.



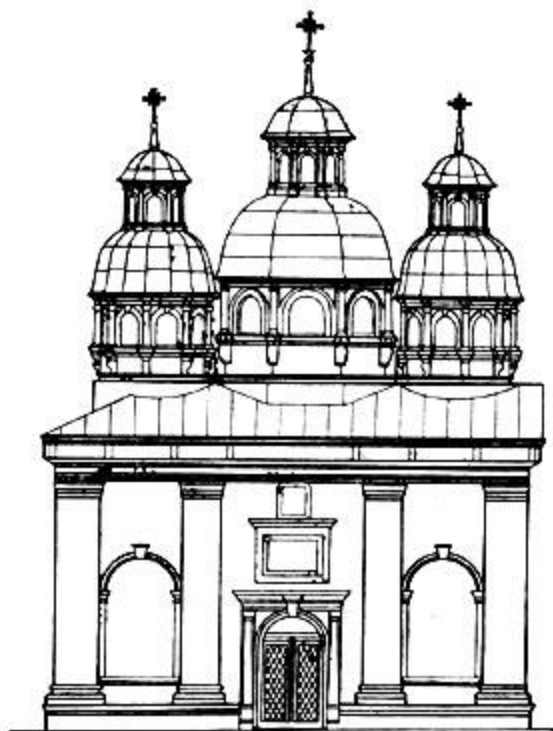
151. Церковь в селе Тухолька. 18 в. Общий вид.

Замечательным самобытным созданием украинского народного творчества были деревянные храмы. В основе их конструкций, так же как и на Руси, в отличие от каркасно-стоечной конструкции Запада, лежал сруб. К наиболее развитым типам деревянных церквей относятся трехчастные (из трех срубов, расположенных по одной оси) и пятичастные (пятисрубные, имеющие в плане крестообразную форму). Завершаются многосрубные церкви несколькими «верхами». Преобладающим стал трехсрубный храм, возникший по образцу трехчастного членения украинского народного жилища. Своими размерами и высотой обычно выделяется средний сруб. Превосходный пример - церковь Юра в Дрогобыче (начало 17 в.). Три сруба храма вырастают из общей основы, окруженной навесом на кронштейнах - так называемым «опасанем». Разнообразные формы срубов и открытые галереи придают архитектуре храма большую живописность. Характерно, что церковь Юра, как и другие украинские деревянные храмы, не имеет выделенного главного фасада. В отличие от трактовки наружного облика храма его интерьер выглядит значительно строже и спокойнее.

Своеобразный характер приобрела (как об этом позволяют судить более поздние памятники) архитектура деревянных церквей у карпатских украинцев - лемков. В основе ее тоже лежит трехсрубная конструкция, но не центрическая, а перспективная, т. е. высота объемов последовательно нарастает с востока (от алтаря) на запад.

С середины 16 в. в украинской архитектуре ощущается воздействие искусства Возрождения. Влияние североитальянского и немецкого искусства наиболее заметно в архитектуре городов Западной Украины, особенно Львова, который был тесно связан с международной торговлей. На архитектуре Львова сказалось влияние и польской художественной культуры. Однако в городах Западной Украины тенденции архитектуры западноевропейского

Возрождения, органично сливаясь с национальными украинскими традициями, воплощались в неповторимо оригинальных художественных сооружениях. Таков один из наиболее интересных архитектурных ансамблей старого Львова, созданный в конце 16 - начале 17 в. Львовским Успенским братством, возглавлявшим в то время борьбу за развитие украинской национальной культуры. Ансамбль состоит из Успенской церкви (1591 -1629), часовни Трех святителей (1578) и высокой четырехгранной колокольни (1572-1578). Вместе с украинскими мастерами работали итальянцы. Успенскую церковь строили Павел Римлянин, Войтих Купинос, Амвросий Прихильный и мастера Кульчицкие. Сооружением часовни Трех святителей руководил Петр Красовский, а колокольни - Петр Барбон. И Успенская церковь и часовня Трех святителей сохраняют внутреннюю структуру украинских храмов; это трехчастные постройки с тремя куполами, расположенными по одной оси. Характерно отсутствие подчеркнутого главного фасада и выделенного центрального входа. В то же время фасад Успенского храма, выходящий на Руськую улицу, обличает в строителе мастера, воспитанного на традициях искусства Высокого Возрождения. Хорошо прорисованные пилястры и легкие глухие арки с окнами расчленяют стену, создавая четкий гармоничный ритм. В верхней части стены проходит широкий дорический фриз, состоящий из триглифов и метоп.



Часовня Трех святителей во Львове. 1578 г. Фасад.



154 а. Часовня Трех святителей во Львове. 1578 г. Фрагмент купола.

В архитектуре часовни Трех святителей особенно ярко выразилась связь с украинской художественной традицией. В трехчастной композиции здания более высоким куполом выделена средняя часть. Небольшой портал украшен орнаментальной резьбой, напоминающей по мотивам узора резные колонки украинских иконостасов. Превосходно найденные пропорции архитектурных и декоративных элементов придают часовне неповторимое изящество.

Меньше связана с украинской художественной традицией архитектура некоторых жилых зданий львовского патрициата, созданных в стиле домов западноевропейского Возрождения. Таковы, например, сохранившиеся на рыночной площади дома «Черная каменица» («Черный дом», конец 70-х - начало 80-х гг. 16 столетия, архитектор П. Красовский) и дом купца Корнякта (1580, архитектор П. Барбон). Их архитектуре свойственны ясность структуры и четкость горизонтальных членений. При помощи энергичной рустовки зодчие достигли скульптурной пластичности фасадов. Выразительности первого этажа «Черной каменицы» способствуют также массивные обрамления дверного и оконных проемов и три более поздние, но хорошо связанные с архитектурой скульптурные композиции. Рядом с «Черной каменицей» дом Корнякта выглядит более приветливо; он напоминает дворцовое здание. Фасад с тонкой рустовкой, с рядами высоких украшенных треугольными сандриками окон, внутренний дворик, окруженный открытой трехэтажной галлереей, планировка внутренних помещений свидетельствуют о новых задачах, ставших перед архитектурой, призванной удовлетворять светским интересам. Рост светских тенденций еще усилился после воссоединения Украины с Россией в 1654 г.

В результате народно-освободительной войны, возглавленной гетманом Богданом Хмельницким, значительная часть территории Украины (Левобережье и Киев) вошла на договорных началах в состав Российского государства. Происшедшие изменения вызвали подъем экономической и духовной жизни. В архитектуре Украины значительный удельный вес приобрели гражданские сооружения - административные и общественные здания, дворцы светских и духовных феодалов, жилые дома казацкой старшины.



148 6. Дом Лизогуба (Полковая канцелярия) в Чернигове. Конец 17 в.

Украинское зодчество второй половины 17 в. характеризуется дальнейшим развитием основных местных типов, использованием народных приемов в украшении зданий и все более широким взаимодействием с архитектурой Русского государства. В конце 17 в. декоративные мотивы приобрели пластическое богатство: стены зданий насыщены наличниками, пилястрами и колонками, то сочно выступающими, то глубоко уходящими в толщу стены. Зодчие почти не оставляли гладких плоскостей. На этом принципе

основано архитектурное убранство дома Лизогуба (Полковая канцелярия), трапезной Троицкого монастыря и мощного здания коллегиума (1700-1702) в Чернигове. Вместе с тем декор не заслоняет общей четкости и простоты планировки, ясности всех объемов здания.

Большую эволюцию проделали в течение 14 - 17 вв. украинская скульптура и живопись. Скульптура на Украине в эпоху средневековья, как и на Руси, была наименее распространенным видом искусства и развивалась главным образом в декоративных формах. Из сохранившихся образцов украинской скульптуры 15 в. заслуживают внимания лишь единичные памятники: среди них полихромный рельефный триптих с изображением Богоматери и киево-печерских святых Антония и Феодосия.

В большом количестве скульптура появилась на Украине лишь в конце 16 в., причем особенно часто в католических храмах и усыпальницах феодальной знати. Для выполнения скульптурных произведений привлекались наряду с местными - украинскими итальянские, немецкие и польские мастера. Большое место занимает скульптура в некоторых архитектурных памятниках Львова, среди которых особенно выделяются часовни семейства Боймов (1610, архитектор Я. Глусский, резчик по камню Мина) и семейства Кампианов (1619, архитектор П. Римлянин). Небольшие по размеру, они отличаются изящной архитектурой в духе Возрождения.

Нижний этаж фасада часовни Боймов расчленен шестью коринфскими колоннами, несущими развитой антаблемент, который служит основанием для глухой стены второго яруса. Фасад и интерьер часовни Боймов богато украшены скульптурой. Фигуры апостолов и пророков, картуши и тонкие стебли орнамента образуют сложную насыщенную композицию.

Более строгое сочетание архитектуры и скульптуры представляет фасад часовни Кампианов. Четко разделенный пилястрами и карнизами, он украшен полными движения реалистическими изображениями, которые помещены в виде

рельефов на полях декоративных арок (скульптор Ян Пфистлер).

Большое распространение получили скульптурные надгробия, выполненные под большим влиянием итальянских и немецких образцов. Примером может служить надгробие князя Острожского (1579) в Успенском соборе Киево-Печерской лавры. На саркофаге в свободной позе лежит мужская фигура. Несмотря на известную сухость и схематизм пластического решения, лицо статуи наделено выразительными портретными чертами.

Значительное место в украинском изобразительном искусстве рассматриваемого периода занимает живопись. Она развивалась в русле религиозного искусства, опираясь на богатое наследие Киевской Руси. На территории Украины в силу сложившихся исторических обстоятельств сохранилась лишь часть созданных в то время памятников, но и они позволяют говорить о высоком уровне монументальной живописи. Об этом свидетельствуют фресковые росписи церкви в Лужанах (первая половина 15 в.) и церкви св. Онуфрия в селе Лаврове (15 в.), а также фрагменты фресок в древней части армянского собора во Львове (конец 14 - начало 15 в.); в стиле последних отразились не только местные, но и армянские традиции.

Украинские и белорусские живописцы пользовались славой опытных мастеров. Из письменных источников известно, что их охотно приглашали для работы в Молдавию, Литву и часто в католическую Польшу, несмотря на то, что в своих росписях они, естественно, придерживались иконописных традиций греко-восточной церкви.

В становлении украинского искусства серьезное значение имели кроме его тесного взаимодействия с русской культурой постоянные культурно-художественные связи с греко-византийскими монастырями, которые в то время считались в России и на Украине твердынями православия. Влияние искусства палеологовской Византии заметно в сохранившейся росписи замковой капеллы св. Троицы в Люблине (1415),

исполненной «рукою Андреево». Замкнутая статичность и созерцательность образов, свойственная местной живописи предшествовавшего периода, сменилась выражением внутренних переживаний и динамичной композицией.



152 б. Юрий Змееборец. Икона из Станиля. 14 в. Львов, Музей украинского искусства.

О своеобразии средневековой украинской живописи яркое представление дают иконы. Для украинской иконописи длительное время были характерны строгая лаконичная композиция, плоскостная трактовка форм, выразительность силуэта, продуманный ритм локальных цветовых пятен. Колорит произведений очень сдержан и даже суров (иконы «Деисус» из с. Ванивки, 15 в., «Распятие», 15 в.; обе в Львовском музее украинского искусства). Одним из наиболее значительных произведений ранней украинской живописи является икона «Юрий Змееборец» из Станиля (14 в.). Фигура Юрия в сине-зеленых, глубоких по тону одеждах оживлена в двух-трех местах ярко-красными акцентами; в цветовой композиции иконы четко выделен также черный силуэт коня. Энергичный ритм линий, образующих острые контуры фигур, напряженность цвета и целостность композиции сообщают произведению большую эмоциональную выразительность. Суровой непреклонностью веет от Змееборца, образ которого в народных представлениях ассоциировался с борьбой против злых, враждебных сил.

Украинской живописи того времени присуще стремление к конкретной и реальной передаче изображенного действия. Так, в «Преображении» из Бусовиск (15 в.) фигуры более объемны, пространство имеет известную глубину. И хотя иконописец по-прежнему был связан еще старыми принципами «обратной перспективы», но в трактовку традиционного условного пейзажа с трехчастными горами он внес новые черты, напоминающие рельеф родного Прикарпатья. Характерно также трогательно наивное оживление земли кустиками травы и цветов.

Своеобразие украинской иконы, так же как и русской, в значительной мере определяется важной ролью цвета как носителя эмоционального начала. Несомненно, что в цветовой гамме икон непосредственно отразился эстетический вкус народа. Близость украинской и русской живописи того времени нельзя объяснить лишь общностью религии и общими древними традициями - она существовала и поддерживалась непрерывными культурными связями, взаимным тяготением

родственных народов, тем значением, которое приобрело для Украины Русское государство в процессе борьбы украинского народа за свою независимость и сохранение национальной культуры.



153. Богоматерь-одигитрия. Икона из села Красова. 16 в. Львов. Музей украинского искусства.

В 16 в., особенно во второй половине, вместе с ростом ремесла и торговли и усилением национально-освободительного движения стала оживленной культурная и художественная жизнь Украины. В живописи и других видах искусства проявились разные тенденции. В иконе Богоматери из села Красова образ, наделенный большой внутренней значительностью, решен в духе строгих традиционных канонов. В условиях борьбы с чужеземными влияниями нарочитая архаизация имела определенный политический смысл, утверждала приверженность древнерусским традициям. Однако главную роль стало играть другое направление, свидетельствующее о том, что на смену духу средневековой отчужденности и аскетизма пришли светские стремления. В иконописи фигуры приобрели большую материальность, стали более коренастыми, весомыми. Расширилась зона пространства, в котором они живут, более радостной стала цветовая гамма произведения.

Хорошим примером может служить икона «Преображение» из Яблонив, близ Турки (около 1575 г.), где в лицах святых уже можно уловить местные черты, а вместо традиционно схематизированных гор появился реальный прикарпатский пейзаж с его отрогами и рядами деревьев. Любовно переданы мотивы природы, навеянные пейзажами Прикарпатья, в иконах «Рождество Христово» из Трушкович (16 в.) и «Поклонение волхвов» из Бусовиск (вторая половина 16 в.).

Важной чертой изобразительного искусства Украины в 16 в. было также нарастание декоративного начала, которое проявилось в живописном строе иконы. Если в ранний период в иконе лишь отдельные робкие пятна киновари оживляют сочетание сине-зеленых и темно-коричневых тонов, то со второй половины 16 в. всю живопись пронизывает темпераментный ритм горячих красных тонов, данных в звучном сочетании с синим, белым, золотисто-желтым.

Полнокровность и сила цветового звучания становится характерной чертой украинской иконописи.

В украинском искусстве широкое применение нашел орнамент. Если к 15 в. орнамент встречался лишь на полях иконы и иногда на нимбах, то теперь он обильно покрывает и весь фон, а иногда и одежды. Любовь к декоративному искусству как выражение эстетических вкусов украинского народа проявлялась во всех сферах его художественного творчества; в росписях хат, печей, в резьбе по дереву, в украшении каменных порталов виноградной лозой, в развитии художественного металла и керамики, в производстве фигурного стекла. Большое развитие получили в 16 в. на Украине художественное ткачество и шитье, Золотошвейное и ковровое производство.

Близость живописи к народному мироощущению сказалась также в появлении острых социальных мотивов в религиозных композициях. Так, при изображении Страшного суда осуждались не только пороки быта, но и сами представители господствовавших классов (например, мотив наказания пана и его супруги, коляску которых черт толкает в ад). Сближению иконописи с народной жизнью способствовал тот факт, что религиозная борьба православия против католицизма приобрела на Украине актуальное общественное значение как форма протеста народа против ига шляхетской Польши. Ведущую роль в этом движении до начала 17 в. играл Львов.

Художественная жизнь Львова не представляла собой однородной картины. Заказчиками многих произведений живописи и архитектуры были представители патрициата, в большинстве ориентировавшиеся на искусство западноевропейских стран. В цехах православного братства шла напряженная борьба талантливых украинских живописцев против национальной дискриминации и богатых братчи-ков. К наиболее крупным украинским живописцам начала 17 в. относятся некоторые мастера из семейства Карунко и Федор Синькевич. В 30-40-х гг. пальма первенства принадлежала ученику Синькевича Николаю Мороховичу-Петрахновичу. Ему

приписывается превосходный портрет львовской патрицианки Варвары Лян-гишивны (Львовский исторический музей), свидетельствующий о знакомстве художника с достижениями западноевропейского искусства. Петрахович является также автором второго иконостаса Успенской церкви во Львове.

Характер украинского иконостаса окончательно определился к середине 17 в. в виде пятиярусной стены (Пятницкая церковь во Львове, 1644 г., и др.). От русского он отличается своей большей декоративностью, разнообразием профилировки и форм карнизов, иконных обрамлений и особенно благодаря широкому применению ажурной золоченой резьбы, излюбленным мотивом которой была виноградная лоза. Золото, сочетаясь со звучной красочностью иконописи, придавало иконостасу торжественную праздничность.

По мере усиления Запорожской Сечи, которая, возникнув в 16 в. на низовьях Днепра в качестве форпоста, преграждала путь татарам и стала важнейшим опорным пунктом народно-освободительного движения, подъем культурной жизни постепенно начал распространяться и на районы Поднепровья. В первой половине 17 в. в Киеве велись большие работы по восстановлению древнерусских храмов, были созданы православный коллегиум, крупная типография.

Как искусство, освященное традицией, на Украине и в России часто принималось архаизирующее творчество мастеров Афонской горы. Так, «перстами греков», приглашенных киевским митрополитом Петром Могилей, в 1643 г. была расписана церковь Спаса на Берестове в связи с ее реставрацией. Однако некоторые особенности росписи позволяют считать, что в ее исполнении участвовали и украинские мастера.

В Поднепровье, так же как и в Западной Украине, иконопись, оставаясь в русле древнерусских традиций, эволюционировала в сторону большей реальности образа. Например, в иконе «Жены-мироносицы» из Лесников, около Киева (40-е гг. 17 в.), художник строит композицию на основе

линейной перспективы, придавая объемность фигурам и убедительность их движениям.

Портрет в живописи Украины получил заметное развитие в 16-17 вв. И сейчас еще можно видеть в старинных украинских церквах более или менее сохранившиеся портреты того времени: игумена В. Красовского (Чорнобрывця) в Троицкой церкви Кирилловского монастыря (начала 17 в.), П. Могила в церкви Спаса на Берестове (1642) в Киеве и другие.

В некоторых портретах художники довольно удачно передают черты сходства, в других они исходят из схемы представительного портрета. Сохранились сведения о портрете вождя украинского народа - гетмана Богдана Хмельницкого, служившем в качестве хоругви во время его похорон, и о надгробном его портрете в церкви села Субботова. Но они до нас не дошли. В связи с этим особенный интерес представляет наиболее раннее сохранившееся изображение Богдана Хмельницкого в украинской иконе «Покров Богородицы» из селения Дашки на Киевщине (вторая половина 17 в., Киевский музей украинского искусства). В иконе изображены коленопреклоненный под покровом Богородицы русский царь Алексей Михайлович, гетман Богдан Хмельницкий и другие портретно переданные лица. В позе Хмельницкого подчеркнуты независимость и достоинство. Художник решительно порывает с традиционными канонами; Богоматерь представлена в виде украинской женщины в национальном красочном наряде; образ ее символизирует единство двух братских народов - русского и украинского.

Эволюция украинской средневековой живописи завершается в конце 17 - начале 18 в. в творчестве Иова Кондзелевича, Ивана Рутковича и других мастеров, создавших превосходные проникнутые новыми светскими тенденциями иконы и парсунные портреты. В иконах богородчанского иконостаса Иов Кондзелевич создал образы величественные и значительные, мастерски применив светотеневую моделировку формы. Иван Руткович в иконах «Иисус и Мария Магдалина», «Старозаветная Троица», «Архангел Гавриил» (Львовский

музей украинского искусства) воплотил образы, исполненные большой человеческой красоты. Блестяще используя и обогащая традиции декоративной живописи, художник сочетает холодные и горячие краски, придающие его произведениям нарядность и эмоциональную выразительность.

Наряду с живописью важное место в истории украинской художественной культуры 14-17 вв. заняли миниатюра и графика. О сохранившейся в 14 столетии киевской школе миниатюристов красноречиво говорит рукопись Псалтыри (1397), написанная дьяком Спиридонием. Ее миниатюры представляют довольно сложный комплекс: одни из них следуют более ранним образцам, другие отмечены, по-видимому, влиянием палеологовского искусства Византии. Традиционно выполнена миниатюра фронтисписа с изображением Давида, напоминающая перегородчатую эмаль с обильным применением золота. Среди миниатюр другого типа большой выразительностью отличается «Танец перед царем Саулом». Движения женщин переданы пластически изящно, с мягкой грациозностью, с большим чувством ритма.



152 а. Танец перед царем Саулом. Миниатюра Псалтыри

*Спиридония. 1397 г. Ленинград, Публичная библиотека им.
Салтыкова-Щедрина.*

Наряду с киевской школой миниатюры существовала галицко-волынская. Наиболее значительным памятником этой школы являются миниатюры Пересопницкого евангелия (1556-1561, Киевская публичная библиотека). В центре каждой из четырех его миниатюр помещены на золотом фоне небольшие изображения евангелистов. Отмеченные живым чувством, они выполнены в целом в традициях древнерусского искусства. Но особенное внимание привлекает в этих миниатюрах их широкое обрамление с богатым орнаментом. Смелое чередование зеленых, красных, нежно-сиреневых тонов и творческая переработка ренессансных декоративных мотивов придают бордюрам нарядность и красочную декоративность. К миниатюрам Пересопницкого евангелия близко примыкают миниатюры Загоровского «Апостола» (1554). Их можно отнести, по-видимому, к той же школе.

Со второй половины 16 в. в связи с активизацией культурной жизни и усилением религиозной борьбы стал расширяться спрос на книгу. Появилась обширная просветительская и полемическая литература; увеличивалось количество книг, переведенных с болгарского и других языков. Все это подготовляло почву для появления на Украине своей печатной книги и для развития гравюры.

Важную роль в развитии украинской гравюры на дереве сыграл русский первопечатник Иван Федоров, создавший в 1573-1574 гг. при поддержке простых людей и низшего духовенства Львова первую на Украине типографию. В изданных им книгах: «Апостол» и «Русская грамматика» (Львов, 1574), «Новый завет с псалтырью» и Библия (Острог, 1580-1581) - он довольно широко использовал гравюры на дереве, особенно декоративные заставки и концовки. Имея большой набор досок, выполненных еще в Москве, он гравировал и новые доски, привлекая местные художественные силы. Так, образ евангелиста Луки для «Апостола» был исполнен в духе местных традиций львовским

художником Лавришем Филипповичем. Под влиянием Ивана Федорова в конце 16 и в первой половине 17 в. работали многие украинские граверы: монограммист Т. П. (Тимофей Петрович), Ив. Макарий, Георгий, Прокопий, Илия и другие.

Большое значение для печатного дела и гравюры имело основание при Киево-Печерской лавре крупной типографии, которая помогла возвышению Киева как центра, охватившего своим воздействием все земли Украины. Гравюра в известной мере передавала реальную жизнь, местный типаж, бытовые детали. В украинской гравюре нашли отражение и социальные противоречия. В этом отношении особенно характерно Учительное евангелие 1637 г., в котором под видом «немиловитого сборщика долгов» изображен польский пан, надзирающий за уборкой хлеба. За спиной пана художник изобразил смерть с косой. Элементы социальной критики несут и некоторые другие гравюры Учительного евангелия: «Притча про виноградаря и неверных слуг», «Притча о богаче и Лазаре» и др.

В 30-40-х гг. 17 в. подъем наблюдается и в львовской гравюре. Особенно плодовитым, хотя и неровным по мастерству исполнения был гравер Илия, автор сотен ксилографии. В результате его деятельности на Украине появилась «Лицевая Библия», для гравюр которой он пользовался в качестве образца Библией Пискатора. Он щедро иллюстрировал «Печорский патерик» (1661), делал гравюры для «Цветной триоди» (1661), «Требника» (1646) и для других изданий.

После воссоединения Украины с Россией значительную роль в книге приобрела заглавная страница-«форта», в украшении которой, часто в обобщенной форме, отражалась идея единства происхождения русского, украинского и белорусского народов от «кореня Владимирова». Первой такой гравюрой, послужившей образцом для ряда украинских и русских изданий, была «форта» книги Л. Барановича «Меч духовный» (1666).

С конца 17 в. украинская гравюра, обогащенная техникой гравирования на меди и офорта, вступила в период своего высшего расцвета.

* * *

Украинский народ, опираясь на традиции художественной культуры Киевской Руси, на протяжении 14 - первой половины 17 в. в сложных условиях иноземного гнета вел настойчивую борьбу за сохранение самостоятельности своей культуры. Середина 17 в., когда произошло воссоединение Украины с Россией, стала важной вехой в истории украинского искусства. Творческие завоевания украинского искусства в рассмотренный период подготовили его большой подъем в конце 17 и в 18 в.

Искусство Белоруссии 14-17 веков

М.Кацер, В.Макаревич

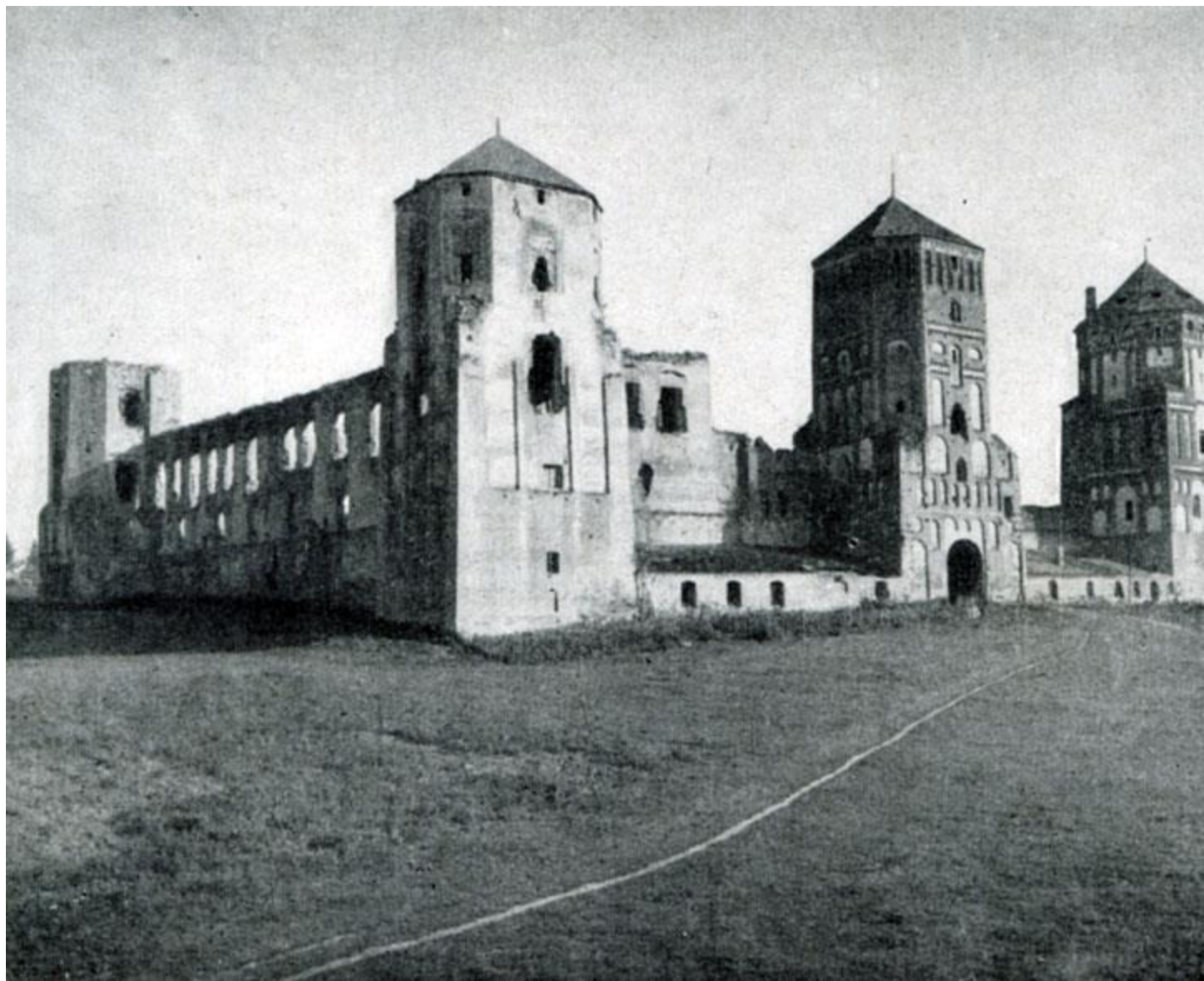
В 14-17 столетиях белорусское искусство, как и украинское, развивалось в сложной политической обстановке, мешавшей свободному проявлению творческих сил народа. Формирование белорусской народности, ее культуры и искусства происходило в то время в условиях классового и национального гнета.

Как отмечалось выше (стр. 182), в конце 13 и начале 14 в. в связи с политической разобщенностью западнорусских княжеств и опустошительными набегами татар литовским князьям удалось распространить свою власть на белорусские земли. Особенно труден был период со второй половины 16 в., с момента образования Речи Посполитой на основе Люблинской унии. Однако развитие белорусской художественной культуры продолжалось и в условиях феодальной агрессии, проводившейся в союзе с католической церковью.

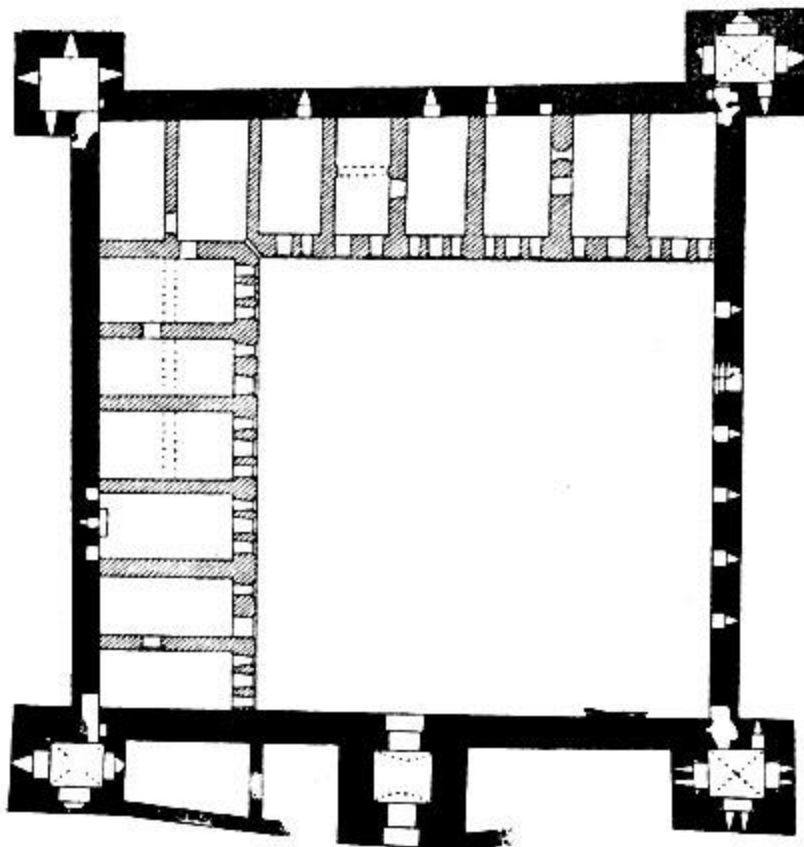
В зодчестве Белоруссии 14-17 вв., как и на Украине, большую роль играло сооружение замков, крепостей и других построек оборонного назначения.

Хотя большинство каменных строений возводилось для литовско-польских магнатов, белорусские строители всегда вносили черты своего национального искусства. Продолжались и развивались характерные признаки зодчества западнорусских земель: ярусность, композиционная собранность, почти узорчатая декоративная нарядность.

Архитектурная композиция замка в Мире (начало 16 в.) - резиденции крупного белорусского феодала Ильинича - сложилась не сразу, а путем перестроек и достроек укреплений и самого дворца, находившегося внутри крепости. В свое время подходы к замку были преграждены рвами, валами и бастионами, и он выглядел более сурово. Однако в архитектуре Мирского замка надежность крепости сочеталась с нарядностью светского сооружения. Прямоугольный в плане, с массивными угловыми и одной надвратной башней, он сходен с распространенными в то время крепостными постройками Литвы, Украины и Руси, но отличается от них своеобразием декоративного убранства.



154 б. Замок в Мире. Общий вид. Начало 16 в.



Замок в Мире. Начало 16 века. План.

Основным мотивом декора служат изящные пояса кладки и многочисленные, расположенные ярусами неглубокие, плоские побеленные ниши. Членение стены нишами, уподобленными многочисленным окнам, и граненые объемы башни способствуют общему живописному впечатлению. Наиболее богато украшена фасадная сторона замка. Интересно отметить подчеркнутое разнообразие башен (ни одна из них не повторяет другой) при сохранении единого конструктивно-композиционного принципа - перехода четырехгранного нижнего основания в восьмигранный верх.

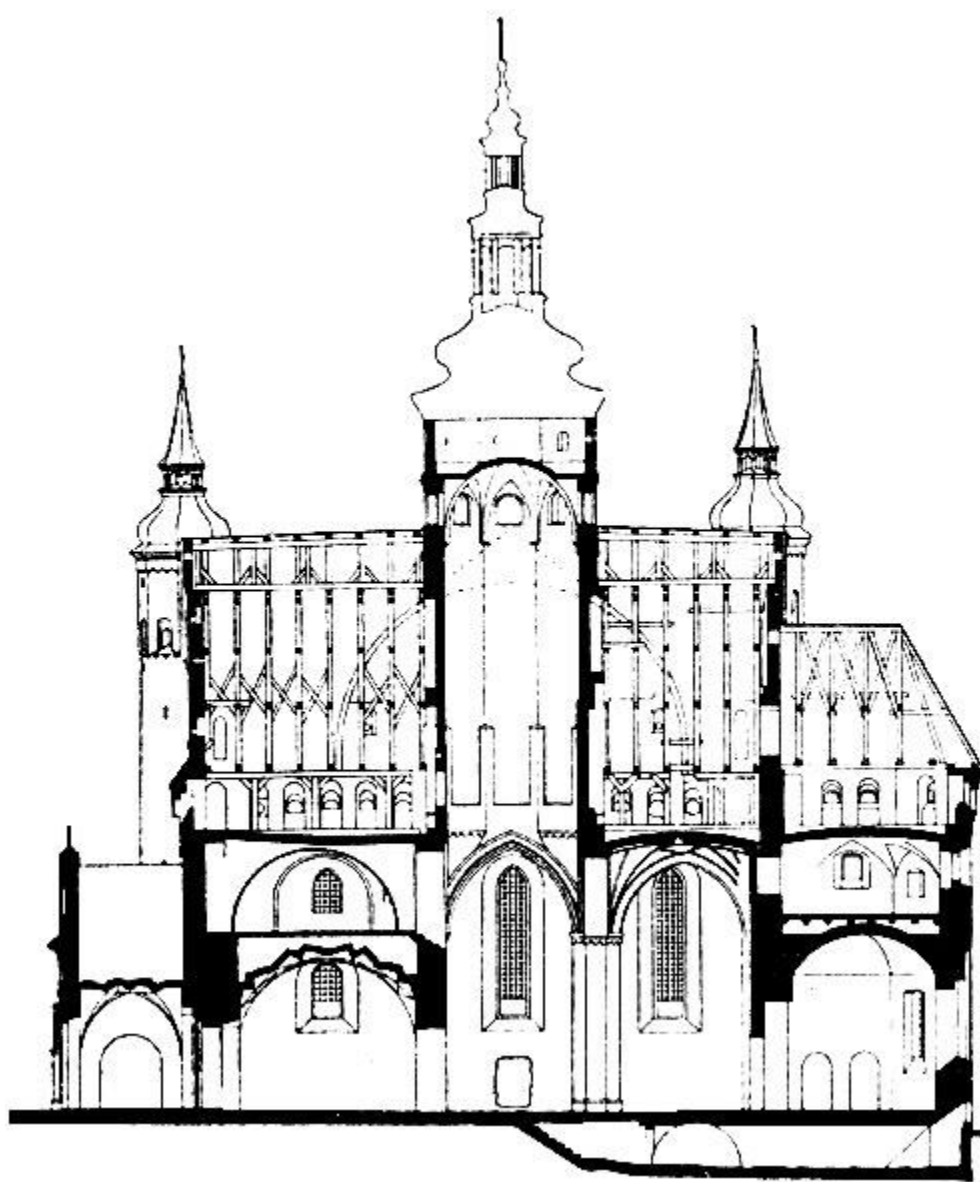
Как и на Украине, характерным типом средневековой монументальной архитектуры Белоруссии был храм, приспособленный к оборонным нуждам. Известны три белорусских оборонных храма, датируемые концом 15 - началом 16 в.: в Сынковичах, Маломожейкове и Супрасле. Это прямоугольные в плане здания (повторяющие планы древнерусских четырехстолпных церквей) с четырьмя

башнями по углам, с высоким чердачным помещением, одной или тремя абсидами и разделенным на три нефа внутренним зальным пространством. Особенностью их является не только строгое разграничение собственно оборонных пунктов храма и места молитвы, но и умышленная маскировка расположения внутренних помещений, сокрытие бойниц и стрельниц в богатом наружном декоре (прием, использованный и строителями Мирского замка). Наибольший интерес представлял Супрасльский храм (1509-1510 гг.; разрушен фашистами во время Великой Отечественной войны), значительно разнящийся от двух других наличием больших фронтонов, уподобленных ложным закомарам, выходящих на все четыре стороны здания, и куполом с восьмигранным сильно вытянутым барабаном. Во внешнем облике собора видно стремление зодчих к ясности и четкости архитектурных членений, в чем можно видеть не только развитие местной традиции, но и воздействие тенденций западноевропейского Возрождения. Повторность основных частей и декора фасадов вносит в архитектуру здания строгий ритм, в котором устремление вверх линии башен и купола умеряется горизонталями цоколя, карниза и многочисленных поясков над окнами. На кирпичном фоне стен красиво выделяются белые наличники окон, закомары, оживленные нишами, широкие карнизы, образуемые навесными бойницами.



155. Благовещенская церковь в Супрасле. 1509-1510. Вид с запада.

Богатый декор, компактное соотношение масс Супрасльской церкви с ее плотно примыкающими к основанию угловыми башнями и абсидой делают ее, подобно скульптурным памятникам, обозримой со всех сторон и наделяют архитектурный образ большой эмоциональной силой.



Благовещенская церковь в Супрасле. 1509-1510 г. Продольный разрез.

Внутри здания барабан купола покоится на четырех подпружных арках. Опорой арок являются восьмигранные и четырехгранные широко расставленные столбы, делающие свободным внутреннее пространство. Богатая светотеневая игра разнообразных готических сводиков (крестовых, звездчатых и сетчатых) облегчает невысокие потолки.

В середине 16 столетия храм был расписан. По характеру фрески имеют аналогии в поздневизантийском искусстве (подчеркнуто изящные, удлиненные фигуры, изысканное разнообразие драпировок, иконографический тип персонажей, тяготение к графической, линейной разделке форм). В колорите преобладает воздушный синий, фон. Фигуры написаны в светлых, легких тонах, чаще розоватых.

Вместе с тем в живописи храма отразились и новые, реалистические веяния, яснее всего в портретах основателей монастыря и храма -А. Ходкевича и И. Солтана, написанных в рост на досках. Хотя по сравнению с фресками рисунок этих портретов упрощеннее, грубее, в них привлекают острота передачи характера и чисто местный тип лиц.

Значительного успеха достигло в 14-16 вв. искусство украшения книг. Мстижское и Оршанское евангелия (14 в.) богато украшены цветными заставками и инициалами.

Блестящим выражением прогрессивных тенденций в искусстве белорусского средневековья была деятельность Георгия (Франциска) Ско-рины. Белорус по происхождению, блестяще образованный человек (он окончил Краковский университет), Скорина по гуманистической направленности своих интересов вполне стоял на уровне передовых людей эпохи Возрождения. В его деятельности, быть может, особенно ярко отразились растущие духовные и культурные запросы и интересы белорусских горожан.

Издательская деятельность Скорины, начатая в 1517 г. в Праге, продолжалась с 1525 г. в Вильне. Книги Скорины были широко распространены не только в Белоруссии и Литве, но и среди других славянских народов.

Гравюры, иллюстрирующие издания Скорины, реально и довольно конкретно толкуют события «Священного писания», отличаются человеческими, вполне земными образами; их славянский типаж был отмечен еще В. В. Стасовым. Одной из лучших гравюр является портрет самого Скорины в Пражской Библии (1517). Созданный образ отвечает представлению о Скорине, человеке, пекущемся о добре и благе «своей братии Руси».

Автор гравюры свободно пользовался новыми средствами воспроизведения действительности, опираясь на достижения искусства Западной Европы. Разнонаправленным, довольно крупным штрихом он достиг объемной пластичности, материальности изображенного. Фигура хорошо связана со средой, в которую она помещена. Трогательны и значительны детали: простой крестьянский туесок на первом плане и вышитое полотенце на рабочем столике. Они доказывают глубокую привязанность Скорины к родине, желание внести в окружающую обстановку напоминание о своей принадлежности к белорусскому народу.

После Люблинской унии обострилась антикрепостническая и национально-освободительная борьба белорусского народа. В этих условиях защита родного слова означала для белорусов сохранение национальной культуры, что стимулировало развитие книгопечатания. Среди белорусов особенно усилилась тяга к родственному им Московскому государству. Поэтому вполне понятно приглашение крупным белорусским магнатом, главой православного лагеря Ходкевичем, русских первопечатников. Иван Федоров и Петр Мстиславец основали в его имении Заблудове типографию, где издали Учительное евангелие (1569), послужившее борьбе за сохранение местной культуры. Мастерство русских печатников оказало значительное влияние на последующее развитие белорусского, украинского и литовского печатного искусства.

Дальнейшее развитие белорусского искусства в 17 столетии происходило в условиях все возрастающего чужеземного ига, в

обстановке классовой, а также национально-освободительной борьбы.

Велось строительство костелов, оказавшее воздействие и на местную архитектуру православных храмов и синагог. Например, распространенный в то время тип церкви с двумя башенками на фасаде сложился под влиянием архитектуры Западной Европы. Наряду с продолжавшимся возведением мощных крепостей вокруг городов много внимания начали обращать на здания общественного назначения. До недавнего времени сохранялась Могилевская ратуша (конца 17 в.), построенная горожанами Феськой и Игнатом. Местные архитектурные традиции в наиболее чистом виде сохранялись в деревянном зодчестве, и в 17 в. преобладавшем в городах.

Деревянные и каменные дворцы и храмы в 17 в. щедро украшались росписью, резьбой и керамикой. Белорусская орнаментальная резьба очень сочна, но вместе с тем декоративна; она не выходит за грани одной плоскости. Ее композиции обычно красиво и свободно развиваются в виде побегов дерева. Излюбленный мотив - виноградная лоза или видоизмененный аканф, перемежающийся розетками. В высшей степени своеобразным памятником белорусской резьбы 17 в. является хранящаяся в Художественном музее Минска одностворчатая дверь с рельефными изображениями Николы, Симеона Столпника и четырех евангелистов, обрамленными сочными побегами растительного орнамента. Ее резьба характеризует мастеров как людей, владевших известным профессиональным опытом в изображении человеческого лида и тела. Простодушные округлые лица святых очень выразительно смотрят на зрителя; убедительны их движения и жесты. Так называемая «белорусская резь» и изразцовое производство получили широкое применение в архитектуре Московского государства. Имена белорусского резчика Клима Михайлова и керамистов Степана Палубеса, Игната Максимова и ряда других вошли в историю русского искусства.

Белорусская иконопись 17 в. в целом развивалась в традициях религиозного искусства. Однако в ней заметны и новые тенденции.

Особенно сильно сквозь рамки старых канонов проступают реалистические устремления белорусской живописи в единственной подписной иконе мастера из Голынич, Петра Евсеевича, - «Рождество Богородицы» (1649). Поведение персонажей естественно и проникнуто искренним чувством. Особенно поэтичны исполненные душевного тепла женские образы. Изображенная сцена вписана в интерьер, насыщенный массой бытовых деталей, вплоть до белорусского орнамента вышивок на подушках.

Характерно, что автор другой иконы - «Рождество Христово», избрав сюжетом поклонение пастухов, поместил их фигуры на первом плане и наделил их конкретными чертами белорусского крестьянина и ремесленника.

Отмеченная в белорусской иконописи острота местных типов во многом определялась развитием портретного жанра. В свою очередь белорусский портрет вплоть до конца 17 в. был подчинен общему стилю иконописи. В нем сохранялись плоскостность, условность живописных приемов, своего рода иконографическая схема жеста и позы, размещение герба, надписи и атрибутов.

К немногочисленным сохранившимся образцам этого искусства относятся принадлежащие Историческому музею в Москве парадный портрет мстиславского воеводы Януша Тышкевича и погрудный портрет белорусской шляхтинки Еврозины Тышкевич, отличающийся меткостью и остротой характеристики.

Наряду с живописью одним из развитых видов искусства конца 17 в. являлась гравюра. Гравюра продолжала оставаться тесно связанной с развитием книжного дела. Значительно расширились связи между печатниками Украины, Белоруссии, Московского государства и Литвы. Ряд городов

обладал своими типографиями (Орша, Гродно, Могилев, Слоним). В могилевщине сложилась своя школа граверов.

Среди граверов могилевской школы выделяются отец и сын Воцанки. Максим Воцанка с 1680 г. арендовал типографию Богоявленского братства - в то время одного из центров борьбы белорусского народа против полонизации. Творчество Воцанки свидетельствует о хорошем знакомстве с западноевропейским искусством. Его гравюры на меди отличаются красотой и мастерством штриха, изяществом форм и узоров. В украшениях многочисленных заставок, концовок, инициалов он использовал мотивы белорусских узоров наряду с творчески переработанными западными барочными орнаментами. Впоследствии Воцанка отказался от применения резцовой гравюры и использовал ксилографию, позволившую печатать текст и рисунок одновременно. Деятельность его сына - Василия Воцанки, гравера по дереву, - в основном приходится на следующее, 18 столетие.

Широкое распространение в Белоруссии 17 в. получили народные художественное ткачество и ковроделие.

Искусство Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

А.Губер, М.Доброклонский, Л.Рейнгардт

С конца 4 века началось широкое движение племен, известное под именем «великого переселения народов». Вандалы, готы, гунны и другие народности (римляне называли их «варварами»), проходя огромные расстояния, вторгались в пределы римского государства. Народные массы, подавленные империей, оказывали им поддержку. Когда в 476 г. Западная Римская империя распалась, германские племена образовали на ее территории ряд самостоятельных, большей частью недолговечных государств. В Галлии и северо-западной Германии обосновались франки, на севере Испании - вестготы, в Северной Италии - остготы, вытесненные затем

лангобардами, в Британии - англосаксы. Эти народы смешивались с коренным населением, которое составляли преимущественно кельты и так называемые «римляне» - конгломерат различных народностей, объединяемых понятием «римский гражданин», т. е. совокупностью определенных политических прав.

Общность социально-экономического рабовладельческого уклада связывала Этнически разнородное население Западной Римской империи. Везде, где господство Рима пустило более глубокие корни, процесс сложения рабовладельческих отношений зашел уже достаточно далеко, и первоначально насильственная «романизация» захватывала все области культуры: господствующим языком становился язык римлян, т. е. латинский, господствующим правом - римское право, господствующей религией - христианство. В искусстве самое широкое распространение получили римская орнаментика, римские формы культовых зданий и т. п.

«Варварские» народы, создавшие свои государства на развалинах Римской империи, оказались либо в римской, либо в романизированной, т. е. более культурной, среде. В эту среду они внесли свои порядки и нравы, во многом еще отличавшиеся первобытной простотой и грубостью. Однако эту «варваризацию» нельзя понимать как простое насильственное разрушение извне прежней культуры. Такой взгляд, сложившийся у людей Возрождения и воспринятый позднее философами-просветителями 18 в., не отражает всей исторической истины.



Карта Западной и центральной Европы в эпоху переселения народов и образования варварских королевств

Социальный и связанный с ним культурный и моральный упадок римского общества начался еще в последние годы Республики. Во времена империи этот кризис углублялся; религиозные культы и всевозможные суеверия, мистические направления в философии, аскетические моральные системы - все эти порождения кризиса античного мира с каждым столетием оттесняли светское жизнерадостное мировоззрение античности, разрушали здание древней науки, лишали искусство его внутренней свободы и гармонии.

С другой стороны, так называемые «варвары», стоявшие на уровне разлагавшегося первобытно-общинного строя, разрушая уже подточенное изнутри здание античной культуры, принесли с собой многие формы первобытного народного мировоззрения, уже утраченного античной цивилизацией. Их примитивной, неразвитой экономике соответствовало наивное мифологическое мышление, когда явления природы и общественной жизни перерабатываются народной фантазией в поэтические образы. Германские племена имели свою религию, в которой преобладало поклонение стихийным силам природы. На этом фоне, пока еще неясно, выступали образы отдельных человекоподобных божеств. Характерно, однако, что мифология древних германцев, сохранившаяся в заклинаниях и эпических песнях (записанных значительно позднее), почти не получила

воплощения в человеческих образах пластического искусства. Лишь в дальнейшем, по мере разложения общинно-родовых связей, с принятием христианства, образ человека начинал постепенно появляться в искусстве. Новая религия отвечала потребностям складывающихся племенных государств, их военной аристократии и растущей власти вождей - конунгов (*Следует отметить, что христианство сначала воспринималось во многих случаях в виде ереси Ария, враждебной официальному католическому Риму. Первоначально арканами были и остготы, и вестготы, и лангобарды.*). Но христианство было переосмыслено германцами в духе их первобытной мифологии. Вследствие этого христианские представления, заимствованные у разлагавшегося греко-римского общества, приобретали у «варварских» народов весьма своеобразные черты. Так, многочисленные духи природы превращались в бесов, символы евангельской религии переплетались с магическими образами древних культов. Возникла удивительная смесь римских элементов с кипящей народной фантазией, обладающей неистощимой плодovitостью и силой художественной выразительности.

Искусство Западной Европы в 5-8 вв. приобрело своеобразный характер. Искусство остготов и лангобардов в Италии, вестготов в Испании, кельтской Ирландии, англосаксонской Британии, меровингской Галлии и на Скандинавском полуострове и в Дании было во многих отношениях возвращением к очень древнему слою - местным культурам бронзового века, сохранившимся в виде некоторых элементов народного искусства даже во времена господства Рима. По мере того как распадалась римская цивилизация и связанная с нею городская культура, этот древний слой становился все более живым и заметным. Местные традиции вступали в тесное взаимодействие с художественными навыками кочевых народов Восточной Европы. Значительно было также влияние искусства Сирии, Египта, Ирана. Формы восточного искусства распространялись на Западе вместе с изделиями этих стран, которыми торговали купцы, известные под общим именем «сирийцев». Они имели свои колонии во всех больших городах Запада. Предметами их торговли были

драгоценные ювелирные украшения, ткани, изделия из кости, ковры и т. п.

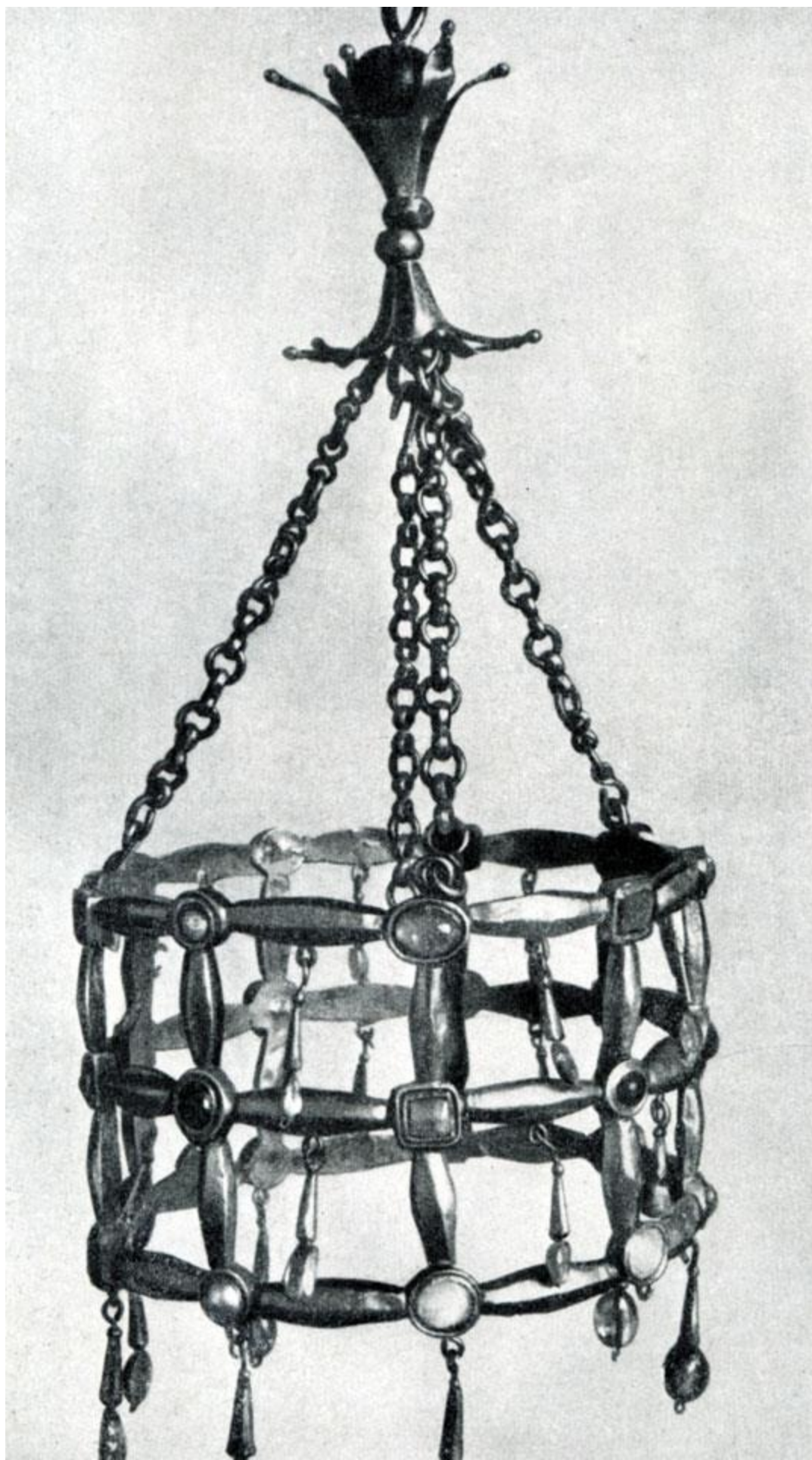
Преобладание орнамента и любовь к ярким цветовым сочетаниям являются характерной чертой искусства эпохи переселения народов. Выработанные искусством декоративно-орнаментальные принципы композиции явились новыми средствами художественного выражения, характерными для возникающего в эту эпоху средневекового искусства.

Орнаментально-декоративные формы искусства этого времени отличались чрезвычайным богатством. Особенно высоко стояла техника художественной обработки металлов, в частности ювелирное дело. Памятники этого искусства распространены на огромном протяжении, от берегов Черного моря до Британских островов, и во множестве были найдены в погребениях и кладах. Чаще всего встречаются фибулы (застежки, пряжки), украшения, оружие, декоративная утварь, а со времени принятия христианства - также предметы культа: чаши, кресты, оклады церковных книг.

Археологические открытия последних пятидесяти лет подтвердили, что это искусство не было создано в эпоху переселения народов, оно уходит корнями в глубь веков.

За время 1 тысячелетия н. э. искусство орнамента кочевых народов Европы прошло через несколько этапов развития. Первый из них, занимавший примерно два с половиной столетия (с 100 до 350 г.), носит название «филигранного стиля», так как для него характерно украшение застежек, пряжек и других предметов прикладного искусства тонкими золотыми и серебряными нитями, шнурами и зернами. Вторым этапом был «полихромный стиль», который называют и «готским», так как впервые он появился у готов во время их пребывания в Северном Причерноморье, где они познакомились с восходящей к античности техникой перегородчатой эмали и оправы драгоценных камней золотом и серебром. Эта техника получила при посредстве готов самое широкое распространение во всей Западной Европе в течение 350-550 гг. В некоторых местах, например в лангобардской

Италии, в «полихромном стиле» были созданы замечательные произведения, относящиеся к значительно более позднему времени. Располагая более богатыми средствами художественного выражения, чем филигрань, «полихромный стиль» все же не выработал самостоятельной системы орнамента.



156. Вестготская вотивная корона. Из клада, найденного в Гварразаре близ Толедо. 7 в. Париж, Музей Ключи.

Для изделий «полихромного стиля» характерно сочетание металла с цветными камнями или окрашенным стеклом, в особенности золота или золоченой меди с гранатами, рубинами или красным стеклом. Металл то служит фоном, то образует ажурную оправу для прозрачных вставок. Отличными примерами этой техники являются происходящие из Чезены (Северная Италия) золотые с вставками из альмандина фибулы в форме орлов с распластанными крыльями (Париж, музей Ключи), выполненный аналогичной техникой оклад Евангелия королевы Теодолинды (сокровищница базилики в Монпе). Особенно интересны так называемые «вотивные короны», обнаруженные в кладе, который был найден в середине 19 в. в Гварразаре, около Толедо (находятся в Париже, в музее Ключи, и в Мадриде) Подобные короны в виде богато орнаментированного металлического обруча приносились в дар церкви («по обету» - ex voto) и обычно подвешивались под арками. Из гварразарского комплекса наиболее известны золотые, украшенные гранатами короны вестготских королей 7 в.- Свинтилы и Рецесвинта, имена которых названы в посвятительных надписях, образуемых прикрепленными нижнему краю корон подвесками в форме ажурных букв С драгоценными камнями и стеклянными вставками. К особенно выдающимся произведениям ювелирного мастерства принадлежат также золотая с красной инкрустацией рукоятка меча и такое же украшение ножен меча из погребения франкского короля Хильдерика.

Время «полихромного стиля» совпадает с периодом широкого распространения металлических украшений, исполненных насечкой с применением очень характерного и простого орнаментального мотива, известного уже в глубочайшей древности, -параллельно идущих вдавленных металлическим орудием клинообразных фигур Украшения насечкой и перегородчатая эмаль «полихромного стиля» господствовали в искусстве германских племен на континенте вплоть до 7 в. В первой половине 7 в. техника перегородчатой

эмали, получившая распространение и в англосаксонском искусстве, находилась еще в периоде расцвета, однако характер украшений с 6 в. меняется. Еще в первой половине 6 в. возник так называемый стиль «абстрактной звериной орнаментики», начало которого лежит не в «полихромном стиле». С середины 6 в. «абстрактная звериная орнаментика» получает большое распространение в искусстве северных римских провинций (по Рейну и среднему Дунаю), в свою очередь обогащенном стилизованными звериными образами, восходящими к искусству народов Причерноморья, Западной Сибири, Алтая и даже в отдельных случаях - Китая. Звериные образы, хотя и стилизованные, сохраняли еще в позднеимперском провинциальном искусстве сходство со своими прообразами. В «абстрактной звериной орнаментике» облик зверя изменялся совершенно неузнаваемо: отдельные части животного - голова, морда, шея, нога, туловище - превращались в самостоятельный орнаментальный мотив в условную схему. Иногда такая роль выпадала даже на долю глаз, пасти, губ сочленений. Из них составлялись совершенно произвольные сочетания, бесконечно усложняемые тем, что они комбинируются с ленточной плетенкой. Поразительно композиционное мастерство таких художников, умевших заполнить украшениями предмет любой формы (например, пряжка из Шеффель-Доуна, Ло дон, Британский музей).

В кельтской Ирландии и в англосаксонской Британии в 8 в. намечается тенденция снова ввести некоторую «распознаваемость» стилизованных звериных форм при сохранении тесной связи с орнаментом плетенки. Эту тенденцию можно проследить главным образом по памятникам миниатюры. На последнем этапе «абстрактной звериной орнаментики», в так называемом «стиле викингов», распространенном на Скандинавском полуострове и в Дании (10-11 вв.), главное место занимает фигура зверя, обычно льва, обвитого змеей, причем его конечности, хвост, а иногда и часть туловища превращены в орнаментальный узор (например, большая каменная плита из Йелиинга в Дании, рунический камень в Лондоне и др.). Эта особенно характерная для так называемого скандинавского искусства,

слившаяся с ирландской традицией орнаментальная система распространилась в 8-9 вв. по всей Европе. Оттесненная в дальнейшем изобразительными мотивами сюжетного характера, она сохранила свое влияние на всю художественную культуру средних веков.

«Варварские» народы обладали, по-видимому, некоторыми традициями в деревянном строительстве, но памятники деревянного зодчества не сохранились. Наоборот, в каменном зодчестве они по необходимости стали учениками римлян, не обладая, однако, их неисчерпаемыми материальными и людскими ресурсами.

В дошедшей до нас архитектуре эпохи переселения народов мы встречаемся с рядом характерных явлений: с упрощением и изменением заимствованных у позднего, христианского Рима основных форм культовых зданий применительно к новым условиям, с иной техникой, а вместе с тем и новой художественной выразительностью. Эти изменения относятся и к декору отдельных частей здания (стен, дверей, окон, колонн, капителей). Особенно характерно изменение формы и орнаментации колонны. Она теряет свою органичную стройность, превращается в круглый каменный блок, приобретая вместе с тем богатую орнаментику, не имеющую отношения к структурной роли колонны и иногда покрывающую ее сплошным ленточным узором.

Искусство рельефа также претерпевало существеннейшие изменения. Объемные фигуры, украшавшие ранние христианские саркофаги, исчезают. Рельеф становится плоским, приобретая преимущественно орнаментально-декоративный характер. Особенно часто встречаются мотивы плетения из лент и жгутов, сохранившиеся от раннехристианского искусства побеги виноградных лоз, декоративные кресты, венки с монограммой Христа, изображения птиц, клюющих гроздь или пьющих из чаши, а также некоторые орнаментальные мотивы Древнего Востока.

К 5 веку относится небольшая группа работ, главным образом прикладного характера, в которых встречается

изображение человека (например, изображения на золотых кубках в виде рога из Галенуса, Шлезвиг). С 7 века изобразительные мотивы встречаются значительно чаще. Примером может служить плоский каменный рельеф из Хорнхаузена (около 700 г., Галле). В верхней части рельефа очень условно изображен всадник, вооруженный копьем, мечом и щитом. Предполагается, что здесь представлен Вотан в образе рыцаря, убивающего змея. Нижнее поле рельефа занято прихотливыми сплетениями «звериного орнамента».



*158. Рельеф из Хорнхаузена с изображением всадника. Камень.
Около 700 г. Холле, Музей.*

Со времени принятия христианства средоточием умственной жизни в Европе стали главным образом монастыри. Среди различных отраслей монастырского хозяйства, в особенности при крупных аббатствах, имелись специальные мастерские, «скриптории», где переписывали и украшали книги как для церковных нужд, так и для обучения. В ранний период средневековья особенно распространены были евангелия, поучения отцов церкви и богослужебные книги (лекционарии, sacramентарии). Как исключение, из тех же мастерских выходили и рукописи светского содержания, законодательные документы, хроники, грамматики.

В искусстве разных племен и народов Западной Европы в 5 - 8 вв. было много общих черт. Все же на территории Древней Италии относительно сильнее давали себя знать отзвуки античных художественных традиций и строительных навыков (искусство остготов и лангобардов). Стихия «варварского» народного орнаментального искусства особенно ярко развилась в областях, не входивших в Западную Римскую империю (Скандинавия, Ирландия) или почти не затронутых романизацией (Англия). Особое место принадлежит искусству франков, в котором своеобразно переплелось народное творчество «варварских» племен с некоторыми традициями античной художественной культуры. Не случайно именно франки в 9 -10 вв. образовали ядро империи Карла Великого.

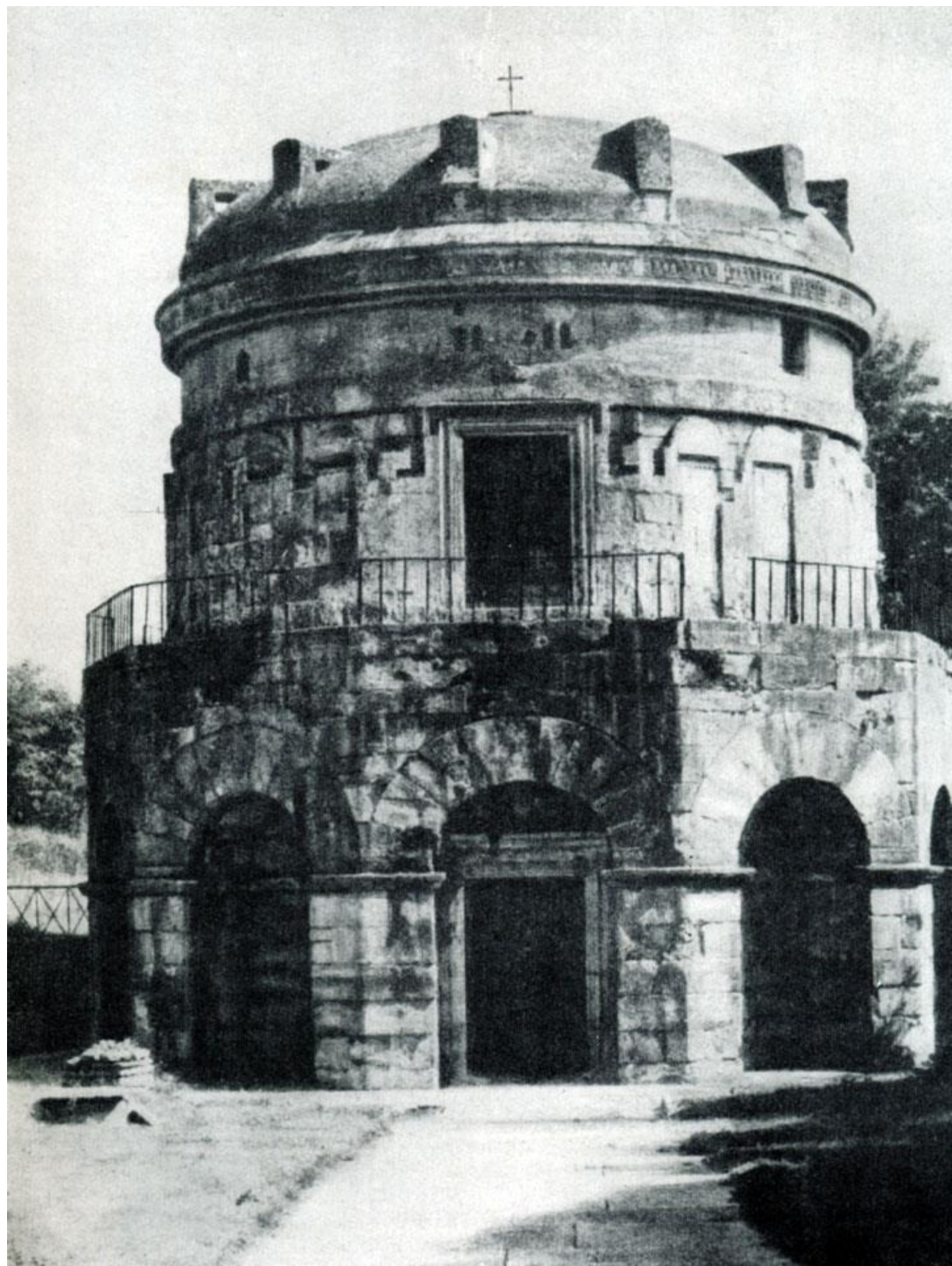
Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании

Вестготы разграбили в 410 г. Рим, однако создать свое королевство на территории Италии они не смогли и после нескольких лет блужданий осели на Пиренейском полуострове. Более длительным было господство в Италии остготов. Одержав ряд побед, они в 493 г. основали свое королевство в Северной и Средней Италии с центром в

Равенне. Остготы не разрушали крупного римского землевладения. Военская знать остготов превращалась в крупных землевладельцев, срасталась с римской аристократией, тогда как рядовые члены племени нередко становились рабами. Король остготов Теодорих считал себя преемником римских императоров и носил титул «Августа». Он сохранил прежнее управление и быт римлян. В 555 г. остготское королевство было уничтожено Византией при помощи лангобардов, гуннов, парфян и других племен.

За 60 лет существования остготского королевства в Равенне было построено несколько весьма значительных сооружений. Как и в других областях общественной и культурной жизни, в архитектуре остготы опирались на ранее разработанные типы построек, прежде всего - культовых (*Строителями храмов были римские, вернее восточноримские, или византийские архитекторы, и поэтому сооружения Равенны подробно рассматриваются в главе «Византийское искусство».*).

При остготах утвердился тип базилики, оказавшейся наиболее приспособленной к задачам христианского богослужения. Раннехристианские базилики (собор Петра и церковь Сан Паоло фуори ле муре) послужили образцом для строительства в Равенне, но ни одна из остготских базилик не достигала столь больших размеров. Еще при Теодорихе (умер в 526 г.) была построена в Равенне церковь Сант Апполинаре Нуово. Это трехнефная базилика без трансепта, с открытым наружу нартексом. Подобно более старым базиликам, она имела плоские деревянные перекрытия. Ее высоко поднятый над боковыми средний неф освещался окнами, расположенными под крышей. Такова же конструкция и другой базилики, построенной при остготах в Равенне в 534-549 гг., - церкви Сант Аполлинаре ин Классе. При остготах строили также здания иных типов. Важнейшим из них является центрическое сооружение - церковь Сан Витале в Равенне, заложенная в 526 и завершенная в 549 г.



157. Гробница Теодориха в Равенне. 526-530 гг.

Наиболее своеобразным памятником остготского зодчества является гробница Теодориха, сооруженная в 526-530 гг. Стоящая неподалеку от моря на пустынной и открытом берегу, она своей монументальностью производит впечатление суровое и сильное. Гробница представляет собой двухэтажное центрическое сооружение: нижний этаж в плане десятиугольный, с диаметром 13,5 м; верхний - круглый, несколько меньшего диаметра, так что над первым образуется наружный обход шириной 1,2 м. Нижний этаж включает внутри крестообразную в плане усыпальницу, перекрытую сводами, как и в мавзолее Галлы Плацидии. Обход во втором этаже первоначально имел арки на консолях и колонны, может быть, также и статуи (общепризнанной реконструкции до сих пор не существует).

Если с внешней стороны гробница Теодориха как будто повторяет обычную в античном мире форму мавзолея, то, по существу, в ее художественных особенностях уже выражен новый тип архитектурного мышления, отвечавший суровой эпохе переселения народов. Внутри здания стройные пропорции античного центрического сооружения нарушены потолком, разделяющим гробницу на два низких помещения. Особенно замечательно завершение гробницы, перекрытой вместо купола монолитом, получившим при обработке правильную форму(*Перекрытие - наиболее оригинальная часть гробницы. Это один из самых больших монолитов, когда-либо применявшихся в строительстве (диаметр 10,5 м, высота 2,5 м). Камень был добыт на противоположном берегу Адриатического моря, в Истрии, там выдолблен для уменьшения веса и доставлен, подвешенный между кораблями, в Равенну. Была устроена земляная насыпь до высоты гробницы, и на нее поднят монолит, очевидно, теми же примитивными средствами, какими пользовались при возведении дольменов и других грандиозных сооружений в доисторические времена. По-видимому, среди народов, оседавших на развалинах Римской империи, еще сохранялись такие строительные навыки.*).

Лангобарды, приняв участие в разгроме остготов Византией, вскоре сами напали на Италию и в 568 г. завоевали большую ее часть, но осели главным образом в Северной Италии. Поддержанные рабами и колоннами, лангобарды уничтожили крупное римское землевладение. Преобладающим слоем

населения стало свободное крестьянство. В королевстве лангобардов начался процесс феодализации. Уже в 7 в. стала выделяться землевладельческая знать, сраставшаяся с остатками римских господствующих классов. Это выразилось, между прочим, и в принятии лангобардами во второй половине 7 в. католичества (вместо прежнего арианства). Государство лангобардов просуществовало до 774 г., когда было завоевано Карлом Великим, принявшим титул короля франков и лангобардов.

К тому времени лангобарды были, вероятно, самым культурным народом Западной Европы; влияние их учености и их искусства явно ощущается и в 9 в.

Для строительства лангобарды привлекали местных каменщиков, так называемых «мастеров с озера Комо». Это были строители, сохранявшие римские архитектурные приемы, но неизвестно, были ли они римлянами или лангобардами. Во всяком случае, это были корпорации, выполнявшие строительные работы, и в дошедших до нас списках встречаются и лангобардские имена. В королевстве существовали регламентированные правила строительства. Тем не менее сохранившиеся постройки весьма примитивны, например так называемый «лангобардский храмик» в Чивидале. Более значительна церковь Сан Джорджо в Вальполичелла (близ Вероны), построенная, вероятно, в начале 8 в. Это небольшая трехнефная базилика без трансепта, с тремя абсидами на восточной стороне. В отличие от базилик, строившихся ранее, церковь Сан Джорджо имела перекрытую полукуполом абсиду также с западной стороны, то есть со стороны входа. Другая особенность заключается в том, что здесь намечается применение различных по типу опор. В западной части использованы четырехугольные столбы, тогда как в восточной части применены и колонны. Капители колонн, которые в то время уже только в редких случаях можно было брать из уже расхищенных римских построек, показывают, как заимствованные формы римского коринфского или композитного ордера теряют свою пластичность, становятся более грубыми и плоскостными.

При лангобардах началось также строительство большой базилики Сант Амброджо в Милане. В конце 8 в. была возведена восточная ее часть, в конце 9 в.-обширный атрий; строительство продольного трехнефного, лишенного трансепта корпуса продолжалось до конца 12 столетия. Для последующего развития средневековой архитектуры важно расположение трех ее абсид: они по ширине точно соответствовали ширине среднего и боковых нефов. Таким образом, хор, образованный тремя абсидами, приобретал значение более или менее самостоятельного пространства.

Весьма возможно, что именно лангобарды ввели во всеобщее употребление так называемую крипту - полуподвальные помещения со сводами и подпирающими их столбами, обычно строившиеся под восточной, алтарной частью церкви. В них хранились особенно почитаемые реликвии и совершались богослужения. Там же находились усыпальницы знатных лиц. Эти церковные подземелья представляют собой характерные формы зодчества раннего средневековья.

Немногие сохранившиеся памятники искусства лангобардов говорят о господстве декоративно-плоскостного начала и слабом понимании задач изобразительного характера. Такие стилистические черты присущи рельефу со сценами охоты (8 в.), вставленному в стену портика собора в Чивитта Кастеллана, и мраморной облицовке алтаря церкви Сан Мартино в Чивидале, являющейся даром лангобардского короля Рахиса (744-749). Известный рельеф лицевой стороны алтаря представляет собой примитивное изображение сидящего Христа и четырех ангелов, поддерживающих окружающее его сияние.

Иначе проявляет себя лангобардское искусство в области декоративных задач. Композиционное мастерство, чувство меры и ритма в распределении орнаментальных мотивов составляют неотъемлемые достоинства подобных памятников. Один из особенно известных среди них - названная по имени заказчика (аквилейского патриарха) мраморная «Плита

Зигуальда», составляющая одну из стенок балдахина баптистерия в том же Чивидальс (762-786). Крест и священное дерево с двумя парами животных и птиц по сторонам, помещенные между четырьмя вписанными в круглые медальоны символами евангелистов, могут служить примером характерного для этого периода слияния раннехристианской и древневосточной символики.

Вестготы основали в 419 г. Тулузское королевство, власть которого распространялась на Южную Галлию и Испанию. После того как франки в 507 - 510 гг. отняли у них Аквитанию, их владения ограничивались одним Пиренейским полуостровом. В процессе интенсивной феодализации стиралась грань между вестготской и римской знатью. Вестготы, раньше бывшие арианами, в конце 7 в. приняли католичество. В 711-713 гг. почти весь Пиренейский полуостров захватили мавры, оттеснившие вестготов на север, в Астурию, откуда и началась позднейшая «реконкиста», т. е. «отвоевание» Испании. Естественно, что в таких условиях строительство велось в весьма ограниченных масштабах. О светских сооружениях некоторое представление дает перестроенная из дворца короля Рамиро I (848) церковь Санта Мария до Наранко близ Овьедо - однефное помещение, перекрытое цилиндрическим сводом на подпружных арках.

Особенностью вестготских культовых сооружений раннего периода является прямоугольное завершение хора; против трех нефов находятся три абсиды, заключенные в общий прямоугольник, разделенные стенами и не закругленные изнутри (церковь Сан Хульяно де лос Прадо близ Овьедо, построенная вестготом Тиодой в 8 в.). Для более поздних базилик характерна открытая арочная галлерея с южной стороны, первоначально массивная и тяжеловесная, как, например, в церкви Сан Сальвадор де Вальдедиос близ Вальядолида (893); позднее - легкая, на тонких колоннах, поддерживающих подковообразные арки, как в церкви Сан Мигуэль де Эскалада, близ Леона (освящена в 913 г.).

О художественном уровне пластики можно судить по рельефам на плитах из Нарбонны (столицы вестготского короля Амалариха). Одна из них, служившая, по-видимому, надгробием, украшена большим декоративным крестом и двумя крайне примитивными по исполнению человеческими фигурами. Эти изображения, так же как декоративные мотивы других нарбоннских памятников, родственны лангобардским рельефам.

Искусство ирландцев и англосаксов, искусство Скандинавского полуострова

Ирландия и Британия подверглись влиянию римской цивилизации в значительно меньшей степени, чем Испания или Галлия, и в этих областях долго-сохранялись пережитки родового строя. Кельтское население Британии, предоставленное самому себе после ухода римских легионов, было к середине 5 в. н. э. покорено на большей части территории германскими племенами, преимущественно англами и саксами, которые образовали несколько независимых государств. Культурный уровень кельтов, оттесненных англосаксами, был значительно выше, чем уровень завоевателей. Между двумя этническими элементами надолго сохранилось взаимное недоверие. Тем не менее в ходе дальнейшего экономического и политического развития возникло далеко идущее взаимодействие. В идеологической области почвой для него послужила общность религии - принятие христианства, которое у кельтов совершилось еще до англосаксонского завоевания.

Одним из центров распространения церковной культуры была кельтская Ирландия. Ее многочисленные и обширные монастыри славились по всей Европе. Так, монастырь Клонар эн Мет, основанный в 520 г., насчитывал около 3000 монахов. Ирландские монахи были известны своей ученостью, по тем временам довольно значительной. В монастырях изучали латынь, греческий язык и те элементы естествознания, которые сохранились после крушения римской цивилизации.

Одним из обычных занятий монахов были украшение и переписка рукописей.

Ирландская церковь долгое время не была связана с римской и сохраняла свои особенности. Ее церковные обряды содержали некоторые черты местных языческих культов. Это, несомненно, отразилось и на художественной культуре монастырских скрипториев. Со своей стороны англосаксы продолжали держаться первобытной религии древних германцев. Лишь в конце 6 в. начинается новая христианизация Британии, на сей раз из центра католической церкви - Рима. Вступив в союз с наиболее могущественными «варварскими» племенными вождями - «королями», папство вело борьбу за искоренение язычества и кельтской «ереси». Победа римской церкви долгое время оставалась непрочной, и еще в 7 в. нередко были случаи возвращения к язычеству. При всех попытках подчинения местной культуры путем создания системы католических монастырей и школ языческие представления и образы долгое время сохраняли свое влияние на духовную жизнь народа.

Строительство христианских культовых сооружений в Ирландии началось еще в 0 в., но древнейшие деревянные постройки не дошли до нашего времени. Для каменного зодчества раннего ирландского средневековья характерны небольшие однокомнатные «оратории» без окон и с одной дверью, например Ораторий Галле-рус на юго-западе Ирландии с ложным сводом, образованным постепенно сближающимися рядами камня. В более поздних каменных ирландских церквях сохраняются некоторые приемы мегалитической кладки: так, дверные и оконные проемы выполняются из нескольких цельных каменных глыб.

Церкви, построенные англосаксами в 7-11 вв. из камня, ясно указывают на связи с предшествовавшим этапом деревянного зодчества. Это видно по многим деталям. Так, например, колонки из камня напоминают деревянные балясины. Даже конструктивные приемы, характерные для построек из дерева, переносятся в каменное строительство (система клетки). Так

называемая Башня Бартон в Норсгемптоншире построена из камня так, что в ней отчетливо выделяются вертикальные стояки и горизонтальные поперечины, равно как и угловая вязка.

Еще более ясно выступает влияние самобытной народной традиции в памятниках изобразительного искусства Ирландии и Англии. Здесь слагается и получает широкое распространение своеобразный орнаментальный стиль, особенно полно выраженный в книжной миниатюре. Его характерной особенностью являются геометризм и линейно-плоскостная трактовка форм, распространившиеся и на изображение человека. Так как в качестве миссионеров ирландские и англосаксонские монахи были рассеяны по всей Европе и их искусство имело широкое влияние, родиной этого стиля в миниатюре считалась Ирландия. Согласно новейшим изысканиям, стиль этот окончательно сложился во второй половине 7 века в Западной Англии, в Нортумбрии. Поэтому было бы более правильно заменить традиционное обозначение «ирландской миниатюры» понятием англосаксонской и ирландской. Из нортумберлендских монастырей вышли все лучшие рукописи Этой школы. Главнейшими являются несколько евангелий - так называемая «Книга из Дурроу» (ок. 700 г.), «Келлеская книга» (начало 8 в., Дублин), евангелие из Эхтернаха (середина 8 в.) и Сент-Галленское евангелие (8 в.).



160. Символ евангелиста Матфея. Миниатюра Евангелия из Дурроу. Около 700 г. Дублин. Тринити-колледж, библиотека.



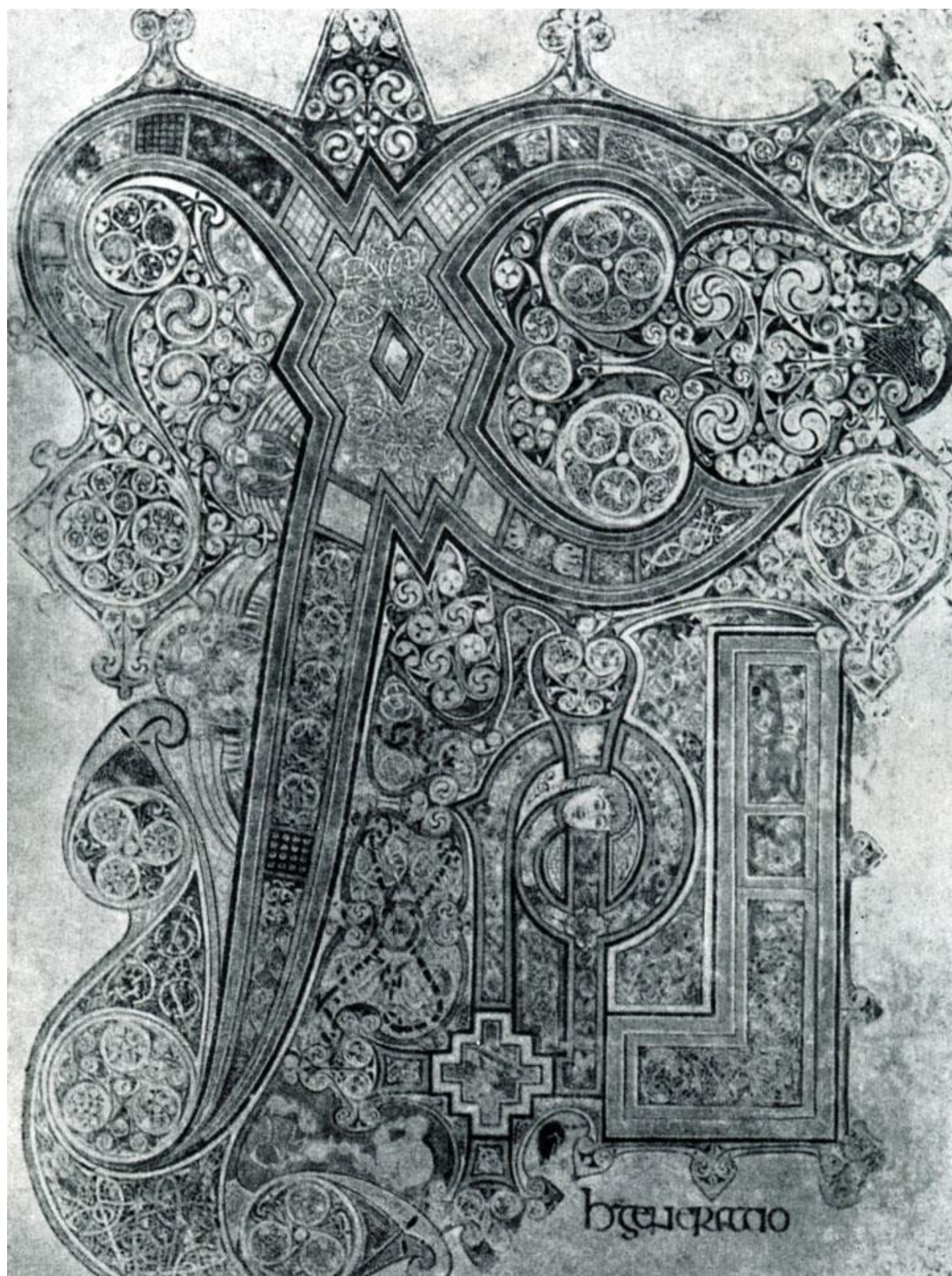
*161. Символ евангелиста Марка. Миниатюра Евангелия из
Эхтернаха. Середина 8 в. Париж, Национальная библиотека.*



162. Евагелист и символы. Миниатюра Сент Галленского евангелия. 8 в. Сент Галлен, библиотека.

Характерной принадлежностью подобных рукописей в 8 в. является крупный инициал начальной страницы, занимающий в высоту не менее ее половины. Инициалы отличаются простыми и крупными геометрическими формами, но в пределах этих очертаний все плоскости заполняются сложнейшим и тончайшим орнаментом. Аналогичный характер носят также орнаментальные страницы, отделяющие самостоятельные части книги. Особенность англо-ирландского средневекового орнамента, в отличие от изобразительных форм, присущих античному миру, в которых обычно фигуры заметно выделяются на плоскости, состоит в том, что изображение здесь почти неотделимо от фона. В этом орнаменте сливаются воедино мотивы самого разнообразного происхождения - здесь есть элементы кельтские и англосаксонские, декоративные приемы коптов христианского Египта и народов Передней Азии. В качестве наиболее обычных мотивов можно назвать спирали, чаще всего в сочетании с раструбами (так называемый спирально-трубчатый орнамент), лестничный мотив из ломающихся под прямым углом линий, шахматный узор и особенно характерный для этого стиля зверино-ленточный орнамент: ленты со змеиными или звериными головами на концах, сплетающиеся в сложные, запутанные извивы. Часто встречается также применение точек, то заполняющих плоскости, то бегущих вдоль очертания букв и изображений. Изобразительные мотивы подчинены целям украшения рукописи и не связаны с ее содержанием. Наиболее распространены изображения символов и фигур евангелистов; миниатюры с другими сюжетами встречаются как исключение. Обычно сохраняются лишь основные элементы человеческой фигуры, без которых изображение вообще перестает быть понятным. Ангел в «Книге из Дурроу» уподобляется плоской, покрытой геометрическим орнаментом стеле, к которой приставлена голова в фас и ноги в профиль, в то время как руки вовсе отсутствуют. Условность трактовки переносится и

на раскраску. Художник, не смущаясь, расцвечивает тело то красной, то синей краской (например, в сцене распятия Сент-Галленского евангелия). Что касается техники, то англо-ирландские миниатюры выполнены с редким каллиграфическим мастерством при помощи пера, без какой бы то ни было моделировки. Золото и серебро не применяются.



hgeneratio

*163. Лист с инициалом Христа из Келлсской книги. Фрагмент.
Начало 8 в. Дублин, Тринити-колледж, библиотека.*



164. Бронзовое распятие из Атлона. Около 750 г. Дублин, Музей.

Этот специфический стиль проявляется не только в украшении рукописей. Он наблюдается и в произведениях прикладного искусства из металла и в резьбе по кости. Примером такого рода работ является бронзовое «Распятие» из Атлона, в котором наивно-иератическое расположение еще весьма примитивно трактованных фигур сочетается с острым чувством эстетической выразительности орнамента. Весьма характерны для Ирландии и Англии большие каменные придорожные кресты.

Такие кресты являются живым свидетельством языческой формы, в которую облекались христианские символы и представления. Знаменитый крест, стоявший близ деревни Рутвел, покрыт многочисленными рельефами и руническими письменами. Последние, бесспорно, имели в глазах современников магическое значение. Само слово «руна» означает «волшебство» и «тайную мудрость». На рутвелском кресте написана знаменитая англосаксонская поэма «Сон о кресте», содержание которой проливает некоторый свет на полужазыческие народные представления о символе, который хотя и был заимствован из христианской религии, но получил другое истолкование, значение самостоятельного образа, тесно связанного с природой. В поэме рассказ ведется от имени самого креста, который сначала был деревом в лесу, а потом свидетелем евангельских событий.

Художественная обработка крестов прошла в своем развитии несколько этапов. Наиболее ранние каменные кресты Северной Англии (вторая половина 7 в.) покрыты орнаментом из виноградных лоз, имеющим восточное (сирийское) происхождение (памятники Отлея, Бьюкстла, Рутвела и др.). На более поздних (9 - до начала 11 в.) растительные формы вытесняются звериным орнаментом самобытного характера или - в ряде случаев - скандинавского типа (каменные кресты Каллингхема, Уолтона, Мидлтона и др.). Кресты в Шотландии имеют растительную орнаментацию,

несколько отличающуюся от севсроаиглийской. Ирландские каменные кресты соединяют звериную орнаментику англосаксонского типа с плетеным узором и другими изобразительными мотивами восточного происхождения. Некоторые каменные кресты Центральной Ирландии (8 в.) покрыты сложным узором из спиралей и тонкого ленточного плетения, окружающего небольшие военные и охотничьи сцены.

В 9 и 10 вв. в искусство орнаментальной декорации все больше проникают христианские мотивы, однако народные элементы орнамента по-прежнему играют главную роль.

Чем далее мы удаляемся от очагов античной культуры, тем ярче проявляются традиции «варварского» искусства и тем дольше они держатся. Это имеет место, в частности, в Скандинавии. Одним из самых распространенных проявлений художественного творчества скандинавских народов была резьба по дереву, применявшаяся не только в украшении предметов бытового назначения, но и в архитектуре. Для знакомства с искусством Скандинавии исключительно важное значение имеет обнаруженное в начале текущего столетия большое погребение в Осеберге, близ Осло, в Норвегии. В погребении этом (по-видимому, королевы Осе, первая половина 9 в.) сохранился большой корабль, на котором лежали покрытые резьбой телега и несколько саней, утварь, ткани и другие предметы (Осло, Музей). В орнаментации деревянных предметов доминирующим мотивом служат причудливые ленты - животные, переплетающиеся и кусающие друг друга. Напряженность и динамика их форм совершенно замечательны и далеко превосходят по выразительности сравнительно многочисленные, но крайне примитивные изображения сражающихся людей. Чрезвычайно выразительны также деревянные фигуры с фантастическими головами животных, укрепляемые на носу кораблей для того, чтобы отгонять враждебных духов и устрашать неприятеля.



159. Украшение корабля в виде головы зверя. Из Осеберга, 9 в.

В скандинавском искусстве достигла высокого уровня обработка изделий из металла, служившая главным образом для украшения одежд и оружия. Наряду с орнаментом здесь встречаются и относительно развитые изобразительные мотивы. Так, на особенно известных найденных в погребениях Венделя в Швеции шлемах с серебряными оковками изображены сцены сражений; на бронзовых пластинах из Торслунда (Швеция, 7 в.) представлено несколько рельефных групп. По реальности изображения человеческие фигуры значительно совершеннее упомянутых выше.

Франкское искусство в период Меровингов

Из многих королевств, образовавшихся на развалинах Западной Римской империи, наиболее жизнеспособным оказалось франкское. Его культура сыграла важную роль в период сложения и развития западноевропейского искусства раннего средневековья. Занимая землю, принадлежавшую римскому государству, франки не отнимали ее ни у местных жителей, ни у церкви. Прежние тяжелые налоги натурой фактически не собирались. Естественно поэтому, что население поддерживало франков. В дальнейшем родовые связи франкских племен быстро разрушились, и их родовая община превратилась в соседскую. Вместе с тем росло и имущественное расслоение среди свободных. Ему способствовала конфискация бывших римских государственных земель и поместий так называемых «бунтовщиков». Эти земли становились собственностью короля; по словам Энгельса, «они расточались так же быстро, как росли, на дарение церкви и частным лицам - франкам и романам, дружинникам короля (антрустионам) или каким-нибудь другим его любимцам» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 393.).

В 496 г. король франков Хлодвиг, который был раньше лишь одним из племенных вождей, принял, христианство, так как ему важно было опереться в своих завоеваниях на галло-

римское духовенство. Хлодвигу удалось объединить под своей властью все земли, захваченные франками, и стать первым королем. Однако после его смерти власть его наследников сохранялась лишь формально, франкское государство стало дробиться, и местные вожди вели ожесточенную междоусобную борьбу, не останавливаясь перед применением самых жестоких и коварных средств. Культура пала настолько, что грамотные люди встречались редко даже среди высшего духовенства. Тем не менее франкское государство сохранилось, пережив этот период внутреннего распада.

В ранний период истории франкского государства, при так называемых Меровингах (франкские короли считали себя потомками легендарного вождя Меровея), еще не исчезли пережитки родового быта и первобытной военной демократии. В искусстве преобладали черты наивно-фантастического понимания действительности, особенно ярко проявившиеся в орнаментике. Довольно высоко была развита техника обработки металлов, которая восходила еще к дохристианским временам и была примерно одинаковой у франков и у других народов германского происхождения (*Поэтому нередко иод меровингским искусством разумеют не только франкское, но и вообще всякое «варварское» искусство 6-8 вв.*).

Почти единственным образцом для возникавшей архитектуры франкского государства служили базилики, однако их стиль по сравнению с позднеимскими меняется. В 470 г. была построена церковь Сен Мартен в Туре, ныне полностью разрушенная. В свое время она была, вероятно, самым большим сооружением Галлии. Внутренность церкви украшали 120 мраморных колонн, взятых из зданий античного времени. На основании письменных документов установлено, что абсиду в восточной части окружала арочная галлерей на колоннах, в чем, может быть, можно видеть прообраз позднейшего хора с обходом.

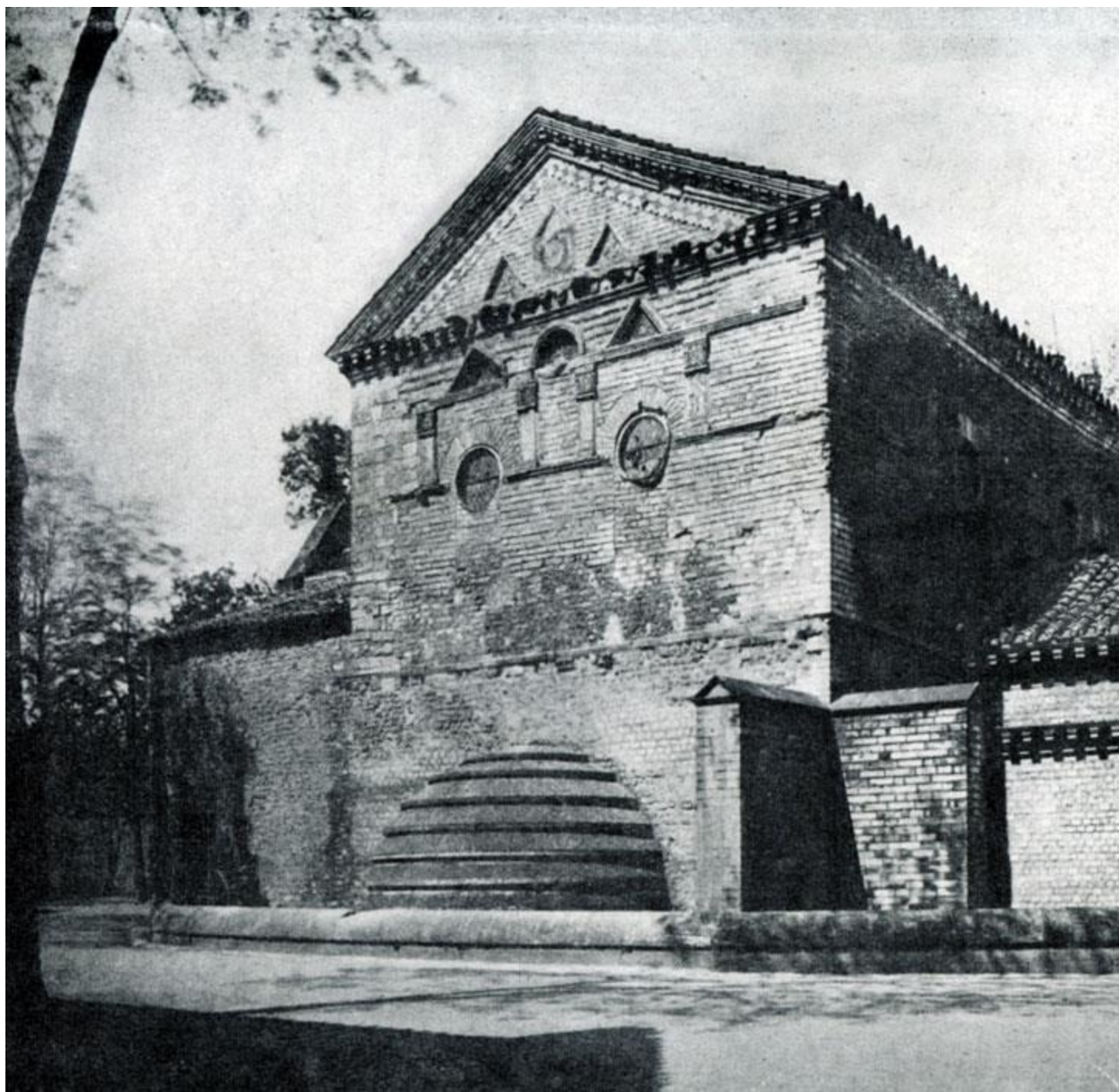
В 7 - 8 вв. на севере Франции план базилики усложнился: вместо Т-образной формы она приняла крестообразную форму, так как трансепт, примыкавший ранее к восточному концу продольного помещения, передвинулся теперь ближе к

середине (монастырская базилика в Сен Дени и первоначальная церковь в Жюмьеж). Такое нововведение было вызвано увеличением численности клира, находившегося во время богослужения в восточной части церкви, и ростом его значения, а также соображениями символического порядка. Последнее вообще характерно для эстетических представлений раннего средневековья. Так, один древний писатель сообщает, что самый план церкви должен был напоминать собой «животворящий крест».



165. Крипта Сен Эбрегезиль в Жуарре. 7 - 8 вв.

От меровингских времен сохранились крипты (например, крипта в Жуарре). Это небольшие и тесные помещения с колоннами, имеющими плоско трактованные капители, прообразами для которых служили римские капители коринфского или композитного ордера. В крипте Сен Лоран в Гренобле встречается древнейшее во Франции перекрытие цилиндрическим сводом, тогда как абсида перекрыта полукуполом, состоящим из трех распалубок.



166. Баптистерий Сен Жан в Пуатье. Конец 7 в.

Одним из наиболее старых сохранившихся меровингских зданий является баптистерий в Пуатье. Это прямоугольный, почти квадратный зал, несколько вытянутый с юга на север. К восточной его части пристроена низкая четырехгранная с

внешней стороны и многогранная изнутри абсида. С юга и севера к залу примыкают очень низкие маленькие полукруглые абсиды. С западной стороны находится большой пятиугольный притвор, расположенный ниже баптистерия и служивший входом в него, но построен он был значительно позднее. Углы баптистерия поддерживаются выступающими грубыми пилястрами. Здание сложено из кирпича и мелкого бутового камня с обильным применением раствора.

Чередованием различных способов кладки меровингские зодчие стремились создать определенный декоративный эффект. Баптистерий в Пуатье, несмотря на малые размеры и примитивность техники, построен еще в духе античной традиции, например, его карниз представляет собой подражание античному антаблементу.

В меровингском наследии видное место занимают рукописи с миниатюрами. Главнейшие скриптории существовали при монастырях Луксейль, Флери (впоследствии Сен Бенуа сюр Луар) и Корби.

Украшение рукописей носит орнаментальный характер; особенно типичен для них так называемый изоморфический тип инициалов, остов которых образуют несколько стилизованные рыбы, птицы, животные, реже человеческие фигуры.

Наряду с инициалами внимание художников сосредоточивалось на фронтисписах, где главную роль играют большие декоративные кресты, венки и аркады. Орнаментация напоминает произведения прикладного искусства этого периода, но часто встречаются также мотивы, заимствованные из искусства христианского Востока: пальметки, некоторые виды плетенки и т. д. К числу лучших памятников этого стиля принадлежат «Луксейский лекционарий» и «Геллонский сакраментарий» в Парижской Национальной библиотеке (оба около 780 г.) и «Гомилии Григория Великого» в Ленинградской Публичной библиотеке (вторая четверть 8 в.).

В меровингских рукописях встречаются изобразительные мотивы - птицы вокруг райского дерева, Мария в восточной одежде, с крестом и кадилом в руках, распятие, летящие ангелы и т. д. Однако характерной их чертой остается подчинение задачам украшения текста. Мало того, животные, человеческие и фантастические образы сливаются с буквами, обогащают их образную выразительность. Так, в рукописи «Геллонского сакраментария» распятие служит буквой «Т»; фигура Марии составляет часть заглавной буквы «I» в словах «In nomine domini», а сокращение в слове «domini» представлено в виде сирены. Трактовка фигур примитивна. Для них характерно сочетание двух борющихся элементов: живой изобразительности и плоской орнаментальной стилизации. Раскраска изображений условна. Буквы, составленные отчасти из животных и растительных форм, ярко расцвечены, красным, зеленым и желтым.

Каменные рельефы, украшающие меровингские саркофаги (из которых наиболее известен саркофаг в Муассаке, 7 - 8 вв.), также отличаются плоским орнаментально-декоративным характером. Связь с рельефами на стелах провинциального галло-римского искусства выступает иногда достаточно явно. В этом отношении особенно интересен происходящий из гипогея в Пуатье рельеф (конец 7 в.), на котором изображены два стоящих по сторонам пилястры полуобнаженных христианских мученика. Параллельно с каменными рельефами были распространены рельефы из обожженной глины, предварительно оттиснутые в форме и пройденные резцом. Они применялись для украшения церквей и в значительном количестве сохранились в Центральной Франции; такие рельефы встречаются также в развалинах христианских базилик Северной Африки. Изображения фантастических животных, человеческих голов и целых фигур на этих памятниках всецело принадлежат кругу народных представлений.

Искусство периода Каролингов

В последней четверти 8 и первой половине 9 в. в Западной Европе происходил известный подъем искусства, связанный с возникновением первой империи средневековья - империи Карла Великого. В ней были объединены территории современной Франции, Западной и Южной Германии, Северной и Средней Италии, Бельгии, Голландии и северо-восточной Испании.

При первых Каролингах в области землевладения произошел, по словам Энгельса, «полный переворот», который привел к уничтожению слоя свободных мелких земельных собственников. Прimitивная военная демократия, которая еще номинально сохранялась при Меровингах, уходит в прошлое, уступая место более развитому классовому государству. Это государство опиралось на растущую силу феодальных отношений. Но в эпоху раннего феодализма натуральный характер хозяйства, отсутствие национального единства, пестрота и анархия самого феодального уклада должны были привести и привели к быстрому распаду огромную империю.

Только в течение небольшого промежутка времени государство Каролингов переживает расцвет. Карл Мартелл, Пипин Короткий и Карл Великий создали новое военное сословие, получившее свои земли из рук центральной власти, преданное ей и готовое бороться против строптивых светских и церковных магнатов. Представители новой франкской династии совершили походы против захвативших Пиренейский полуостров арабов и отразили угрозу, нависшую над Западной Европой. Другие походы - против отставших в своем общественном развитии саксонских племен - укрепили новую государственность и создали временное единство, которое Карл Великий пытался политически закрепить, провозгласив себя римским императором.

В стремлении к внутреннему порядку и централизации новое государство нуждалось в некоторых формах античной образованности, почти совершенно исчезнувшей среди обломков римской цивилизации. Отсюда также забота о

возрождении искусства, отразившаяся в ряде правительственных мероприятий, направленных к сохранению старых памятников, строительству дворцов и храмов, украшению рукописей и т. д.

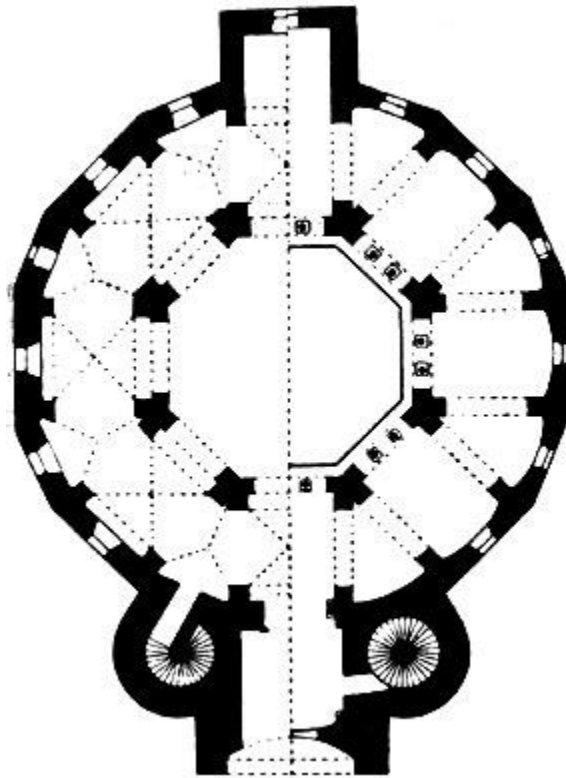
Сам почти неграмотный, Карл ценил образованных людей и привлекал их из других стран. В числе его сотрудников и придворных были англосакс Алкуин, лангобарды Павел Диакон, Павлин и Петр, вестгот Теодульф и другие. Под влиянием этих людей из франкской среды начали выделяться образованные и талантливые деятели. Таковы прежде всего ближайший помощник Карла - Ангильберт и Эйнгард - его биограф, историк и зодчий. Их деятельность способствовала утверждению и распространению новых форм так называемого каролингского искусства.

В буржуазной науке, изучающей раннее средневековье, возникло даже понятие «каролингское возрождение». Однако культура того времени была не только относительно примитивной, но и почти исключительно церковной, поэтому термин «каролингское возрождение» может иметь лишь условное значение. Тем не менее стремление Карла и его сподвижников использовать наследие античности сказалось в разных областях культуры: Эйнгард в жизнеописании Карла пытался подражать древнеримскому писателю Светонию, миниатюристы - образцам позднеантичной живописи, строители - архитектуре Древнего Рима.

Искусство и архитектура в конце 8- в 10 в. поднялись на более высокую, чем в 6 - 8 столетиях, ступень своего развития. Новый этап в зодчестве был ознаменован созданием более значительных по размерам и сложных по формам сооружений, с поисками ясных и продуманных пропорций. От деревянных построек 8 -10 вв. ничего не осталось, но известно, что в распоряжении Карла Великого были умелые плотники, которых он даже посылал в Италию. Оттуда он выписывал мастеров, умевших возводить каменные здания. Сохранились сведения о не дошедших до нас великолепных дворцах и соборах, построенных в резиденциях императора в

Аахене, Ингельсгейме, Неймегене (существуют реконструкции этих сооружений, в частности реконструкция дворца в Ингельсгейме, прообразом которого была позднеантичная базилика в Трире).

Наиболее замечательным культовым сооружением явилась дворцовая капелла, построенная архитектором Эйдом из Меца между 795 и 805 гг. в Аахене, любимой резиденции Карла Великого.



Аахенская капелла. 795 - 805 гг. План.

Аахенская капелла была не первым центрическим сооружением каролингского времени: ее предшественницами являются капелла в Неймегене (в устье Рейна), а также церковь в Георгенберге (в Госларе). И все же Аахенская капелла имеет свой непосредственный образец в Италии - церковь Сан Витале в Равенне. Воспользовавшись общей архитектурной формулой Сан Витале и, вероятно всего, подражая ей, зодчие Аахенской капеллы проявили значительную самостоятельность. Как и церковь Сан Витале,

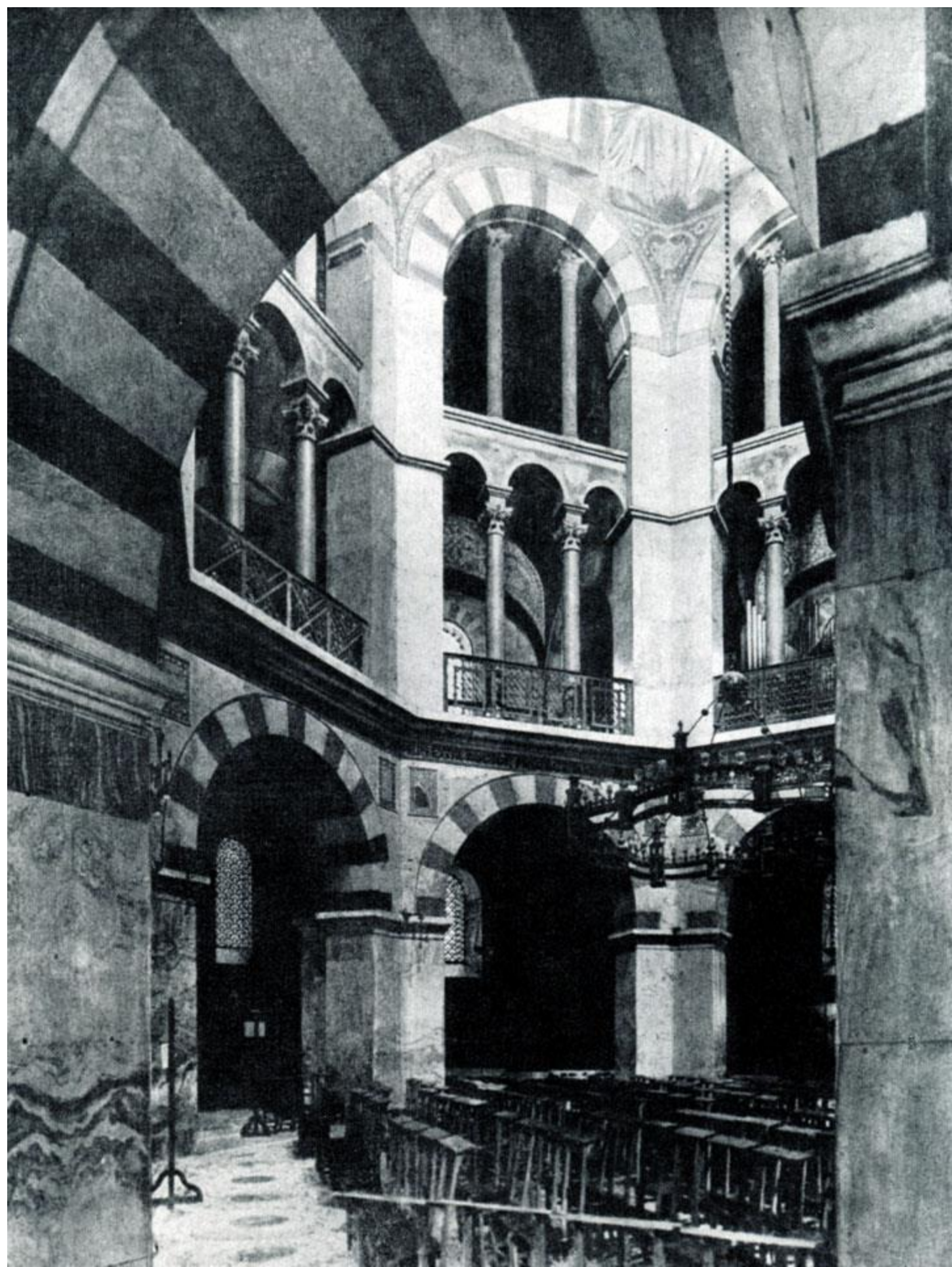
Аахенская капелла представляет собой высокий центральный восьмиугольный зал (диаметром 15 м), окруженный более низким (диаметром 29 м) шестнадцатиугольником, а не восьмиугольником, как в Сан Витале. Центральное пространство перекрыто куполообразным сводом на барабане с окнами. Обход был двухэтажный; нижний этаж открыт в центральное пространство простыми арками между опорными столбами восьмиугольника, а второй этаж имеет двухъярусную аркаду на колоннах, доставленных из Равенны. Таким декоративным приемом создавалась иллюзия трех этажей. Внутреннее пространство восьмиугольника весьма искусно соединено с внешним шестнадцатиугольником. В нижней галлерее применены сложные крестовые своды, в верхней - наклонные цилиндрические своды, передающие распор купола на массивные внешние стены. В целом Аахенская капелла свидетельствует о мастерстве и опыте ее создателей. В художественном отношении она производит впечатление большей мощности, чем Сан Витало, но вместе с тем она грубее и проще.



*169. Капелла св. Михаила в Фульде. Внутренний вид. 820-882 гг.
Перестроена в 11-12 вв.*

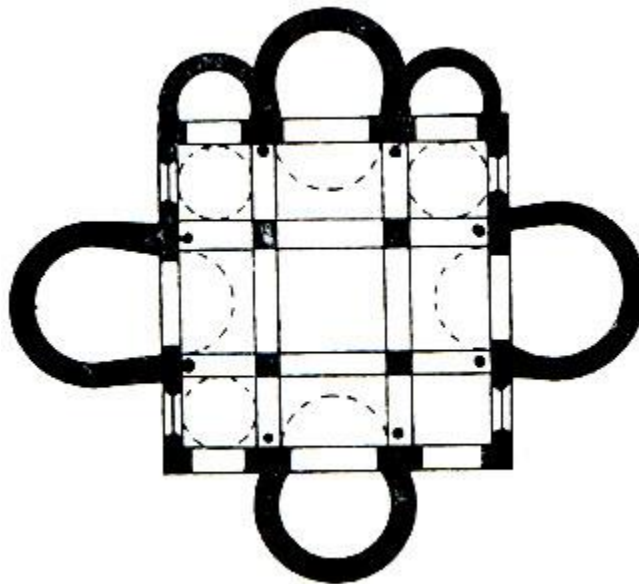


170. Монастырские ворота в Лорше. 8 - 9 вв.



171. Аахенская капелла. Внутренний вид. 795 - 805 гг.

Аахенская капелла, считавшаяся в те времена чудом строительного искусства, вызвала ряд подражаний. Вариантом центрического сооружения является капелла св. Михаила в Фульде. Однако здания этого центрического типа мало соответствовали потребностям католического культа, и в дальнейшем они встречаются все реже и реже. Господствовавшей стала базиликальная форма. Правда, в первой половине 9 в. это еще не определилось с достаточной ясностью; тогда продолжали возводить храмы самых разнообразных форм. Характерна церковь в Жерминьи де Пре, освященная в 806 г., в плане она представляет квадрат с тремя абсидами - на восточной, южной и северной сторонах.



Церковь в Жерминьи де Пре. Освящена в 806 г. План.

Базилики каролингских времен в первоначальном виде не сохранились, но мы можем о них судить по дошедшим до нас остаткам и по различным документам. О значительном усложнении форм монастырской базилики можно судить по гравюре 1612 года, воспроизводящей рисунки сгоревшей рукописи 11 в. Здесь изображена начатая в 790 г. церковь Сен Рикье - трехнефная базилика с двумя трансептами. Восточный трансепт завершался полукруглой абсидой и хором; западный

имел над проходом высоко расположенный хор. Над двумя средокрестиями, в местах пересечения трансептов и продольного помещения, находились башни. Это была уже сложная базилика с четко расчлененным внутренним пространством. Другая монастырская церковь - Сен Филибер де Гранлье (департамент Нижней Луары), начатая постройкой в 819 г., представляла собой трехнефную крестовую базилику на столбах с тремя восточными абсидами. Такое усложнение указывало, что потребности нового феодального общества вызвали и обусловили рост строительного мастерства и зарождение более развитых представлений об эстетических возможностях архитектуры.

О внешнем убранстве церквей 8 - 9 вв. можно составить представление по монастырским воротам в Лорше. Они состоят из двух этажей. В нижнем - три большие арки на импостах, разделенные колоннами, несущими небольшой карниз. В верхнем этаже - каннелированные пилястры, но над ними - не арки, а треугольники фронтонов, вершинами своими упирающиеся непосредственно в верхний карниз. Колонны и пилястры выдержаны в античных пропорциях. Особое своеобразие придает воротам узор, выложенный из светлых и темных плит.

Что касается внутреннего убранства церквей, монастырских помещений и дворцов, то, по свидетельству источников, каролингское искусство широко пользовалось фресковой живописью и мозаикой. Сюжеты обычно заимствовались из церковных легенд, хроник, аллегорических трактатов. Художник должен был приспособить раннехристианские мотивы к новым условиям и выразить с наибольшей ясностью рассказываемую им историю. Императорские указы, так называемые *Libri carolini*, подчеркивают дидактическую ценность искусства: «Живопись допустима в церквах для того, чтобы неграмотный мог прочесть на стенах то, что он не может узнать из книг». Обычным было параллельное изображение сцен Старого и Нового заветов. Известно, однако, что существовала монументальная живопись и светского содержания. Так, на одной из стен большого зала

дворца в Ингельсгейме были изображены сцены, представляющие смерть действительных и легендарных героев древности: Кира, Нина, Фалариса, Рема, Ганнибала и Александра Македонского. На противоположной стене были представлены сюжеты из современной истории: основание Константинополя, сцены из жизни Теодориха, победа Карла Маргелла над фризами, покорение Пипином Аквитании и, наконец, коронация Карла и покорение им саксов.



167. Ангелы с Ковчегом Завета. Мозаика абсиды церкви в Жерминьи де Пре. Начало 9 в.



*168. Ангел. Фрагмент мозаики «Ангелы с Ковчегом Завета»
церкви в Жерминьи де Пре.*

Из всех многочисленных памятников каролингской живописи уцелели лишь немногие. Долгое время примером каролингского церковно-монументального искусства служила только мозаика абсиды церкви в Жерминьи де Пре. Ее необычный для западноевропейского искусства сюжет («Ковчег завета» с указывающими на него ангелами по сторонам) и манера исполнения говорят о воздействии раннего христианского искусства. Ставшие позднее известными фрагменты фресок из церкви св. Иоанна в Мюнстере, в швейцарском кантоне Граубюндене (ныне в Цюрихском музее), расширили представление о художественном наследии каролингов. Но особенно важным было открытие незадолго до второй мировой войны росписей в крипте церкви Сен Жермен в Оксерре, посвященных жизни св. Стефана.

Произведениям монументальной живописи 9 в. присущи некоторые новые специфические черты. Здесь уже не может быть и речи о преобладании декоративных начал. Остатки фресок в Мюнстере показывают, что художники старались возродить античные приемы живописи, основанной на зрительной иллюзии. Мозаики купола Аахенского собора говорят о высокой оценке наследства Византии и Равенны. Как бы ни были наивны изобразительные приемы мастера из Оксерра, его искусство носит повествовательный характер, недавно еще чуждый и недоступный художественной фантазии германцев и кельтов. Принципы и приемы изобразительного повествования заимствовались из христианской традиции, следовательно, из поздней античности. Однако, хотел этого или не хотел художник раннего средневековья, он создал не повторение или подражание античным образцам, а нечто вполне своеобразное и самобытное. Изображенные им фигуры, особенно толпа, окружающая св. Стефана, - порождение его собственного художественного опыта, а не результат подражания образцам. Несмотря на плохое состояние фресок Оксерра, нетрудно видеть, что люди одеты в

современные, а не условные костюмы, что сами типы, лица и движения имеют много жизненных черт. Так, например, движение умирающего св. Стефана при всей условности линии передано в какой-то мере с жизненной, убедительностью.

В первой половине 9 в. наблюдалось некоторое оживление художественной деятельности в Риме, где сталкивались влияния христианского Востока и госу дарства франков. Мозаики абсид в Санта Мария ин Доминика, Санта Прасседе (817-824) и в некоторых других храмах того времени представляют собой западное переложение искусства Сирии. С другой стороны, такие памятники, как фреска Вознесения Богоматери в церкви Сан Клементе (847-855), близки к живописи каролингского типа. Замечательна группа апостолов в нижней части Этой композиции - они выражают свое удивление живыми и разнообразными жестами.

При ограниченности данных, касающихся монументальных росписей, для характеристики живописи 9 и 10 вв. важное значение имеют в изобилии сохранившиеся памятники книжной миниатюры. Книги в то время были в подавляющем большинстве религиозного содержания и обычно предназначались для церковной службы. Иллюстрированные рукописи светского содержания малочисленны; кроме произведений средневековых авторов встречаются книги античных писателей-Теренция, Бозэция, Пруденция и других.

Украшенные миниатюрами рукописи изготовлялись обычно для правившей династии, а иногда подносились от имени императора или одного из его наследников монастырям, с которыми Каролинги поддерживали тесную связь. С точки зрения техники в этих рукописях преобладает гуашь с обильным применением золота. Пергамент нередко окрашивался пурпуром. Следует также отметить тяготение к яркости красок и декоративной пышности. Распространенными декоративными мотивами были архитектурные формы, главным образом колонны с арками, портики, обрамлявшие обычно фигуры сидящих евангелистов или королей. Особенно характерны в этом отношении были таблицы канонов,

украшенные аркадами. Эти графические изображения роскошных архитектурных форм приобретали иногда самодовлеющий характер (например, в миниатюре, изображающей символический «Источник жизни» из евангелия монастыря Сен Медард в Суассоне).

В инициалах каролингских рукописей есть много общего с англо-ирландским искусством, но для этих памятников характерно выделение из орнамента повествовательных мотивов, которые постепенно начинали играть значительную роль, а также изображение человека без геометрической деформации, в более или менее естественных пропорциях и положениях. Наиболее распространенным видом изобразительной миниатюры того времени являются композиции, представляющие евангелистов с книгой или рукописью и пером в руках.

С точки зрения композиции для каролингской миниатюры характерно развитие чувства равновесия и гармонического единства архитектурной рамки с центральным человеческим образом или сценой. В этой раннесредневековой переработке античной традиции уже заложено семя дальнейшего развития композиционных начал, хотя в ближайшее за так называемым «каролингским возрождением» время многие из этих достижений и были временно утрачены.

Характерные приемы орнаментации и другие особенности позволяют различить в каролингской миниатюре многочисленные школы, существование которых показывает, что это искусство было далеко от неподвижности. Сферой распространения различных школ украшения рукописей была территория современной Франции и отчасти Германии в области Рейна и Мозеля. Одной из первых по времени своего расцвета является школа, центр которой следует искать, по-видимому, в районе Трира и Аахена или в Лорше. Ее называют часто «школой Годескалька» по имени художника, исполнившего между 781 и 783 гг. по заказу Карла Великого и его жены Хильдегарды наиболее раннее произведение этого типа - рукопись евангелия Парижской Национальной

библиотеки. Эта школа также известна под именем «школы рукописи Ады» - по одному из ее шедевров, евангелию, переписанному около 800 г. для аббатисы Ады, предполагаемой сестры Карла Великого. Третий выдающийся памятник этой группы - евангелие, происходящее из монастыря Сен Медард в Суассоне (около 827 г., Парижская Национальная библиотека).

Между этими произведениями существуют значительные различия, но их можно объяснить хронологической последовательностью в развитии одного и того же художественного типа. Стиль Годескалька, работавшего в конце 8 в., еще несет на себе отпечаток геометрически плоской трактовки форм, а в его орнаменте играет большую роль сложное ленточное плетение, известное нам по другим памятникам «варварского» искусства. Присутствуют здесь, однако, и античные орнаментальные мотивы. Еще более заметно античное влияние в изображении человеческих фигур и лиц, очерченных мягкими округлыми линиями. Евангелисты Годескалька величественны и благообразны. В дальнейшем еще более ясно наметились характерные черты этой школы - стремление к монументальной значительности образов (насколько возможно в миниатюре), к избытку и великолепию декоративных мотивов, широкому применению пурпура и золота. Вершиной этого стиля является евангелие монастыря Сен Медард с его богатыми архитектурными фонами. По сравнению с манерой Годескалька миниатюры этого евангелия представляют собой значительный шаг вперед. Это уже, собственно, миниатюрные картины с пространственной глубиной и пластической округлостью форм. Евангелисты спокойно задумчивы и вдохновенны; их позы отличаются естественностью, и только в резких складках одежды преобладает условная стилизация.



172 а. Евангелист Матфей. Миниатюра Линдисфарнского евангелия. 698 - 721 гг. Лондон, Британский музей.



172 6. Евангелист Иоанн. Миниатюра Сен-Медардского

*евангелия. Из монастыря Сен Медард в Суассоне; около 827 г.
Париж, Национальная библиотека.*

Другая группа рукописей, среди которых выделяется так называемое евангелие Карла Великого (начало 9 в., Вена), теснейшим образом примыкает к поздне-античным прототипам. Если продолжатели Годескалька пользовались опытом византийских мозаик, то «школа евангелия Карла Великого» переносила в живопись образы римского искусства. Ее евангелисты, одетые в белые тоги,- типичные римляне, скорее римские риторы, чем христианские подвижники. Они сидят в спокойных позах на фоне пейзажа, в котором много воздуха и глубины. Сочетание пластической выпуклости форм с мягкой живописью фона, строгое чувство композиции, глубина пространства, заключенного в прямоугольную рамку миниатюры,- все это создает особый эффект, который нельзя без остатка свести к влиянию античного образца. Здесь есть нечто новое, начало длинного исторического процесса, ведущего к расцвету живописи на исходе средних веков.

В рукописях типа Венского евангелия видят обычно произведения мастеров, которые работали при дворе Карла (дворцовая школа). Согласно другому мнению, разделяемому рядом крупных ученых, эта группа памятников представляет собой, раннюю фазу деятельности так называемой реймской школы (первая половина 9 в.). Однако для реймской школы, по крайней мере в период ее наиболее полного развития, характерны другие черты, настолько оригинальные, что они требуют специального анализа.

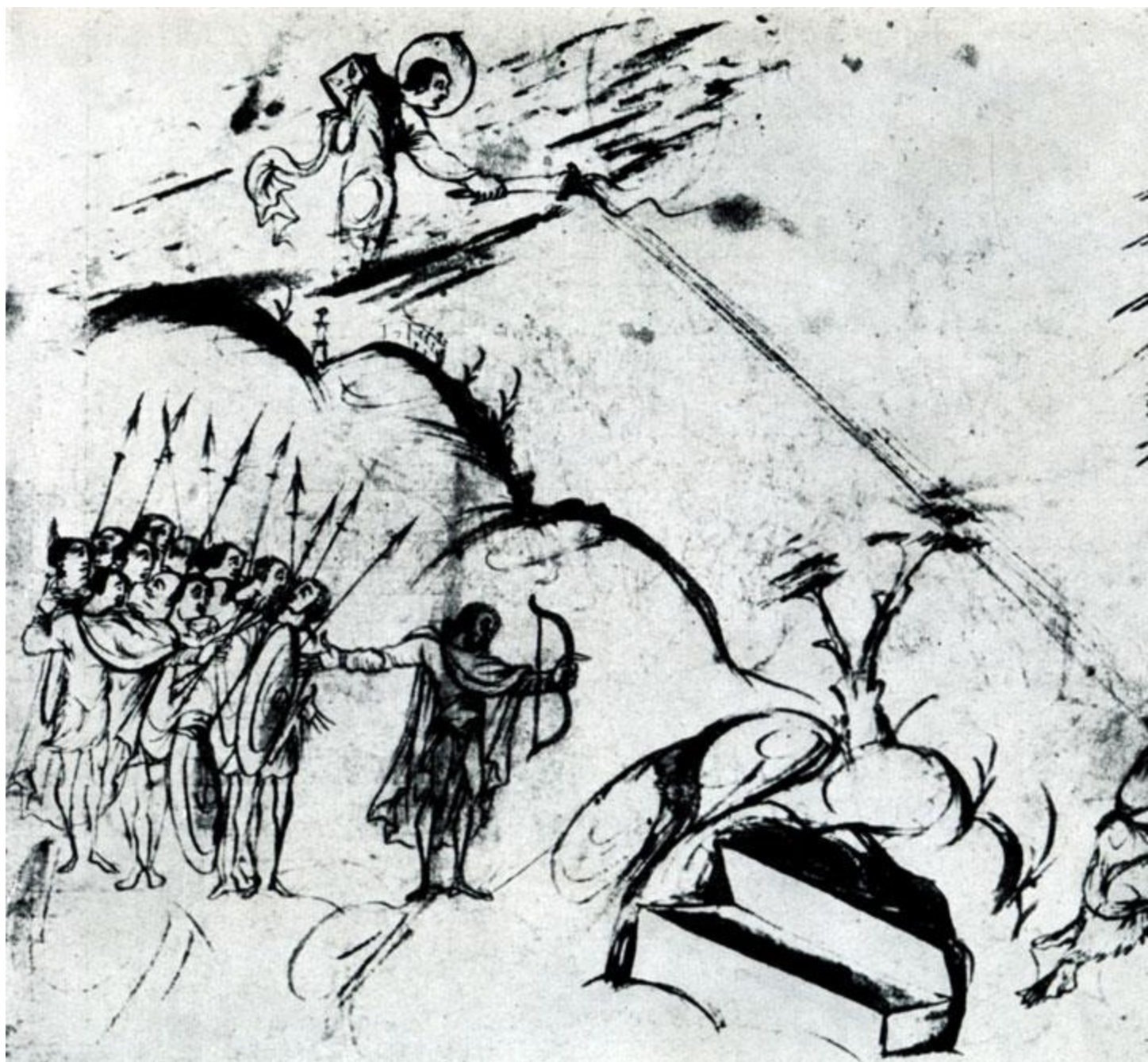
Между 816 и 835 гг. в аббатстве Отвиле было переписано и украшено рисунками евангелие для поднесения архиепископу реймскому Эбо. Уже в этой» рукописи (библиотека Эпернэ) искусство каролингской миниатюры приобрело своеобразные черты, еще более ясно выраженные в знаменитой Утрехтской псалтыри (называемой так по месту ее хранения в университетской библиотеке Утрехта). Нет никакого сомнения в том, что последняя также создана в одном» из монастырских скрипториев вблизи Реймса. Если в изображении художников

других рассмотренных выше школ евангелисты погружены в глубокое созерцательное раздумье, то в евангелии архиепископа Эбо они охвачены странным беспокойством; глаза их широко открыты, пальцы судорожно держат перо, волосы всклокочены, одежда извивается и как будто дрожит в бесчисленных складах. Таким же острым, будто вибрирующим движением пронизаны декоративные фигурки охотников и строителей, ветки деревьев и даже крыши домов.



*174. Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия архиепископа Эбо.
816 - 835 гг. Эпернэ, Городская библиотека.*

В Утрехтской псалтыри, первой из сохранившихся на Западе иллюстрированных псалтырей, еще более ясно видно, что динамика «варварского» орнамента не исчезла бесследно при переходе к повествовательному изображению жизни.



*173. Лучи от господнего факела падают на лицо псалмопевца.
Миниатюра Утрехтской псалтыри. Из Реймса; около 820 г.
Утрехт, Библиотека университета.*

Каждому псалму и нескольким включенным в рукопись молитвам соответствует рисунок, образное пояснение к тексту. Общее число рисунков, расположенных в виде полос - 165. Они состоят из многих самостоятельных сцен, объединенных

холмистым пейзажем; здесь всевозможные видения, битвы, охоты, пиры и т. д. Интерес к реальной жизни сказывается в архитектурных мотивах и многочисленных элементах быта. Встречаются мотивы сельских работ, остро схваченные изображения животных. Перед нами ранее не встречавшийся чисто графический тип миниатюры, где все выполнено пером и чернилами. Это как бы живые наброски, сделанные рукой переписчика под непосредственным впечатлением текста. Поток мелких фигур, вышедших из-под пера художника, завивается в хитрый. узор, своего рода каллиграфический орнамент. Отдельные линии похожи на росчерк пера; каждая фигура сделана несколькими простыми движениями и вместе с тем очень характерна и жизненна. В графической манере Утрехтской псалтыри заметна и та вибрация линии, которая свойственна евангелию Эбо.



*175. Король Лотарь. Миниатюра Евагелия Лотаря. Из Тура;
около 840 г. Париж, Национальная библиотека.*



176. Книжный оклад из Геноэльс-Эльдерена. Слоновая кость. В верхней части - Благовещение, в нижней - Встреча Марии с Елизаветой. Конец 8 в. Брюссель, Музей прикладного искусства.



177. Книжный оклад из Геноэльс-Эльдерена Фрагмент. Встреча Марии с Елизаветой.



178. Святые и мученицы. Статуи в старой части церкви Санта Мария ин Валле в Чивидале. 8-9 вв.

С середины 9 в. ведущая роль в области искусства миниатюры перешла к мастерским двух монастырей - св.

Мартина в Туре и близлежащего аббатства Мармутье. Это так называемая турецкая школа. Она выделяется прежде всего изяществом орнаментации, выработанной под непосредственным влиянием художественных изделий из металла. С другой стороны, здесь получила дальнейшее развитие изобразительная миниатюра. Специальностью турецкой школы было иллюстрирование Библий (Библия Алкуина и др.). Иллюстрации часто являются миниатюрными произведениями живописи с подробно разработанным сюжетом, продуманной композицией и попыткой передать портретное сходство, если речь идет об изображении монархов. Такие изображения имеются в известных рукописях турецкой школы: евангелии Лотаря (около 840 г.) и Библии Карла Лысого (около 850 г.). Последняя была исполнена в Туре под наблюдением аббата монастыря св. Мартин - Вивьена. Одна из ее страниц (высотой 44 см) целиком занята миниатюрой, изображающей торжественный акт поднесения книги императору Карлу Лысому аббатом Вивьеном во главе процессии монахов. Окруженный придворными, стражей и духовенством, Карл восседает на троне с величием, достойным римского императора. Несмотря на отсутствие верной перспективы, в этой сцене есть много реального. Перед нами характерные франкские типы. Правда, воины изображены в римских доспехах, но в иных случаях мы несомненно имеем дело с современной одеждой.

Общий подъем искусства во времена Каролингов не захватывает монументальную скульптуру. Известны только немногие каменные рельефы, исполненные еще целиком в духе мерovingского искусства. Невысокий художественный уровень этих памятников становится особенно разительным при сопоставлении их с мастерскими произведениями мелкой пластики, в частности с рельефами из слоновой кости, получившими большое распространение в этот период. Многочисленные изделия подобного типа - рельефные пластинки, служившие главным образом для украшения окладов книг, пиксиды (цилиндрические сосуды для хранения реликвий, благовоний и т. д.), литургические гребни и пр.-

распадаются в стилистическом отношении на несколько групп, указывая на существование ряда школ.

Первой из таких групп как наиболее ранняя должна быть названа «группа Ады», обозначаемая таким образом в силу стилистического сходства с миниатюрами одноименной школы. Рельефам «группы Ады» присуща заметная близость к формам раннехристианского искусства, известная монументальность образов и плоскостный характер резьбы. Наиболее выдающимися образцами названной группы являются две разрозненные доски, некогда принадлежавшие одному окладу из Лорша.

Значительно большей оригинальностью отличается «группа Лиутара» (или Лиутгарда). Название ей дано по имени мастера, украсившего рукопись, на окладе которой имеются две резные пластинки, принадлежащие, несомненно, к шедеврам Этой школы (на одной из них пророк Натан упрекает Давида, взявшего Вирсавию в жены). В отличие от «школы Ады» здесь доминируют повествовательные многофигурные композиции. Трактовка форм, пропорции полных жизни фигур, крайне экспрессивные позы и жесты близки к стилю реймской школы миниатюры, в частности к знаменитым иллюстрациям Утрехтской псалтыри.

Более многочисленны, но зато художественно менее самостоятельны рельефы третьей группы, родиной которых считается Мец. К лучшим ее образцам принадлежит литургический гребень с изображением распятия.

На высоком уровне стояла в 8 - 10 вв. и ювелирная пластика. Драгоценность материала (золота и серебра) привела впоследствии к массовому уничтожению таких изделий. Дошедшие до нас отдельные произведения безоговорочно могут быть причислены по своим художественным качествам к шедеврам. Таково знаменитое исполнение неким Вольвиниусом и датированное 835 г. «Палиото» базилики Сант Амброджо в Милане. Это облицовка четырех сторон главного алтаря, украшенная многочисленными (более 40) рельефами из золота и

позолоченного серебра. Передняя стенка алтаря сделана целиком из золота, за исключением узкой ленты внизу и акантового бордюра наверху. Драгоценные камни, античные камеи, цветные эмали, украшающие «Палиото», использованы с большим вкусом и ни в какой мере не нарушают гармонии целого. Рельефы, изображающие отдельные фигуры или целые сцены (евангельские сюжеты, эпизоды из жизни св. Амвросия и т. п.), исполнены очень тонко, пропорции фигур разнообразны, однако во всех случаях масштабные отношения фигур и орнамента к размерам панелей выдержаны очень точно. Графическая четкость рисунка и присущая искусству того времени любовь к драгоценным материалам выступают здесь с большой наглядностью.



179 а. Статуя св. Веры во славе. Конец 10 в. Конк.

Наряду с рельефами мастера 9 и 10 вв. умели создавать и своеобразные произведения статуарной пластики для церквей. Остов подобных статуй изготавливали из дерева и обивали металлическими листами. Знаменита фигура св. Веры в Конке (конец 10 в.). Святая изображена сидящей на троне, с простертыми руками, в одежде, усыпанной драгоценными камнями. Напряженность позы, непомерно большая голова с крупными чертами лица и неподвижный взгляд широко раскрытых глаз (из эмали) сообщают фигуре примитивность, но вместе с тем и наивную выразительность.

Что касается литья из бронзы, то, судя по единичным дошедшим до нас произведениям, оно стояло в каролингский период на высоком уровне. Об этом свидетельствует главным образом происходящая из собора в Меце конная статуэтка, которая по традиции считается изображением Карла Великого.



*179 6. Конная статуэтка Карла Великого. Бронза. Из Меца.
Каролингский период. Париж, Лувр.*

Таковы главные черты художественного наследия этой эпохи. Подражание поздней античности и влияние восточных образцов играют в каролингское время довольно значительную роль. Изобразительные традиции древности и дидактические схемы раннехристианского типа - все это дает себя знать в художественной культуре франкского государства 8-9 веков. Но традиционные мотивы вступают здесь в тесную связь с искусством кельтских и германских племен, заимствуют из него новую творческую силу и подвергаются оригинальной переработке. Сознательные попытки возрождения традиции, шедшие сверху, сталкивались с другим, гораздо более мощным потоком идей и образов, отражающих те изменения, которые произошли за время переселения народов на территории бывшей Римской империи. Движущей силой этих общественных изменений были народные массы. В результате стихийной борьбы народов против античного рабства зародилось феодальное общество: классовое угнетение приняло новые формы. Искусство каролингской эпохи было первым шагом нарождавшейся новой художественной культуры, соответствующей феодальному обществу западного средневековья.

Возникающий синтез еще не всегда имеет вполне органический характер; нередко в эту эпоху странные сочетания элементов древней цивилизации с формами наивной фантазии. И все же историческая почва для новой эпохи эстетического развития уже созрела. В течение 9 столетия в мастерских, находившихся при дворе императорами в зависимых от двора монастырях вырабатывались первые формулы западного средневекового искусства, получившие дальнейшее развитие в романском стиле и готике. Это дальнейшее развитие не было прямым и непрерывным движением по восходящей линии, но при всех дальнейших противоречиях начало, положенное неизвестными мастерами 8-9 вв., навсегда сохранило свое значение.

Искусство Западной и Центральной Европы в эпоху развитого феодализма

Введение

А.Губер, Ю.Колпинский

К началу 11 в. у большинства народов Западной и Центральной Европы феодальный строй окончательно стал господствующим. Производственные и юридические отношения, государственное устройство, религия и культура приняли характерные средневековые формы. Переход от «варварских» империй к «классическим» государствам средневековой Европы, связанный с утверждением феодальных отношений, носил тяжелый, мучительный характер. Это был период больших социальных и военных потрясений. Трудности внутреннего развития усугублялись еще и тем, что в течение 9 и 10 вв. европейским народам приходилось бороться против набегов мавров и венгров. В 10 столетии особенно разрушительными и грозными стали набеги норманнов, вызванные хозяйственным кризисом, разложением родовых связей народов Скандинавии и их запоздалым переходом к феодализму. Эта пора, прошедшая в феодальных междоусобицах и борьбе против внешних врагов, характеризуется временным упадком и оскудением духовной культуры.

В истории западноевропейской культуры развитого феодализма явственно выделяются два этапа. Первый - 11 - 12 вв., второй - 13 - 14 (в некоторых странах вплоть до 16) столетия. На первом этапе начавшие возрождаться ремесло, торговля, городская жизнь были развиты еще относительно слабо. Безраздельно господствовали феодалы-землевладельцы. Королевская власть вначале была слаба; король лишь «первый среди равных». Он скорее декоративная фигура, завершающая иерархическую пирамиду вассалов и сеньоров, чем олицетворение централизованной государственной власти. Правда, уже с конца 11 в., особенно

во Франции, королевская власть начала укреплять свой авторитет и создавать централизованное феодальное государство, способствовавшее как дальнейшему подъему феодальной экономики, так и организованному подавлению постоянных крестьянских восстаний. Большую роль в развитии культуры сыграли в конце Этого периода так называемые крестовые походы, предпринятые для отвоевания «святой земли» - Палестины у мусульман. Они ознакомили Западную Европу с богатой культурой Арабского Востока, способствовали развитию торговли ряда городов европейского Средиземноморья (Венеция, Генуя, Марсель), ускорили рост ремесел и торговли в ряде стран Западной Европы.

Главной идеологической силой на данном этапе развития была католическая церковь - крупнейший феодальный властитель. В ряде государств церковь держала в своих руках до трети всех земельных угодий страны. Она руководила развитием всей духовной жизни - от богословия до искусства. Однако светская культура в эпоху средневековья полностью не исчезла. В рыцарских замках возникла относительно свободная от религиозных догматов и аскетических норм рыцарская поэзия, воспевавшая любовь и воинские подвиги. В среде народа продолжали жить и развиваться эпос, лирика, поэтический мир сказок. В деревнях и городах создавались насмешливые, полные наблюдательности поговорки и притчи. Наряду с мираклями и мистериями - инсценировками религиозных тем, происходившими в дни церковных праздников перед храмами, разыгрывались первые, еще наивные по форме светские театральные зрелища, в которых отражался быт горожан, а иногда и крестьян, получали первую обрисовку реальные людские типы и характеры.

И все же в целом культура 11 -12 столетий - философия, мораль, начатки точных наук, нравоучительная литература и монументальное искусство - была подчинена интересам религии, гнету церковного авторитета, освящавшего всю систему феодальной эксплуатации и угнетения. «Феодальная организация церкви освящала религией светский феодальный государственный строй. Духовенство к тому же было

единственным образованным классом. Отсюда само собой вытекало, что церковная догма была исходным моментом и основой всякого мышления»(*К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XVI, ч. I, стр. 995.*). В рамках церковной идеологии того времени развивались, однако, и некоторые положительные тенденции. Стройная церковная иерархия охватывала все политически раздробленные страны католической Европы. Только церковь была носителем духовного единства. Она являлась, особенно на первом этапе, средоточием образованности; в монастырях формировалась средневековая интеллигенция: философы, богословы, юристы, врачи, художники, архитекторы.

В искусстве первому этапу периода развитого феодализма соответствует так называемый романский стиль.

Второй этап в истории зрелого европейского средневековья связан с дальнейшим ростом производительных сил феодального общества. Оформилось разделение труда между городом и деревней, интенсивно развивались ремесла и торговля. Новые потребности общества вызвали необходимость обуздания феодальной анархии. Королевская власть становилась сознательной выразительницей идей государственного единства страны, господства права над произволом, феодального порядка над феодальной анархией. Короли, опираясь на рыцарство и богатых горожан, начинали бороться против крупных феодалов. Вместе с тем они возглавили силы всего класса феодалов в подавлении нараставшей волны крестьянских восстаний. Мощного развития достигли экономика и культура феодальных городов. Во многих странах города добились самоуправления (так называемые коммунуны).

В некоторых странах, в особенности в Италии, крупные города, низвергнув власть ближайшего феодала, превращались в самостоятельные государства, игравшие важную роль в политической и экономической жизни средневековой Европы (Венецианская республика,

Флоренция). Лига - союз ломбардских городов - добилась в 12 в. независимости даже от власти императора.

В дальнейшем, к 14 в., в городах-государствах Италии - раньше, чем в других странах, - сформировалась художественная культура нового, светского типа и реалистическое искусство.

В большинстве же крупных стран Европы - во Франции, Англии, отчасти в Германии - города чаще всего стремились к политической автономии в рамках феодальной монархии, поддерживая королевскую власть в ее борьбе против непосредственных противников городов - крупных феодалов.

13 и 14 столетия - время наивысшего расцвета средневековой культуры. В это время церковь теряла свою монополию в этой области, уступая ведущую роль богатым городам средневековья, отчасти-королевской власти и ее идеологам. Средневековые университеты становились центрами культуры и образованности. Первые университеты возникли ранее, но рост их численности и укрепление их значения относятся к 13-14 вв. Получали дальнейшее развитие светские формы литературы, поэзии, театра. В тесных рамках церковной идеологии зарождались первые элементы научного рационалистического мышления. Однако традиционные религиозные формы культуры еще продолжали повсеместно господствовать. Более того, именно в это время были созданы сложные догматические религиозно-философские системы средневековья, например «Summa theologie» Фомы Аквината.

В области искусства Западной и Центральной Европы указанному периоду соответствует развитие готического стиля.

Таким образом, искусство европейского зрелого средневековья проходит через два этапа - романский (11 - 12 вв.) и готический (конец 12 в., 13 и 14 вв.). В некоторых государствах искусство в 15 и даже в 16 в. продолжало носить средневековый характер.

Искусство различных народов средневековой Европы при всей общности художественной культуры имело свои самобытные черты, почему оно и рассматривается в настоящей книге отдельно, по странам.

Романское искусство

Термин «романский стиль», применяемый к искусству 11 - 12 вв., отражает объективно существовавший этап в истории средневекового искусства Западной и Центральной Европы. Однако сам термин условен - он появился в начале 19 в., когда возникла необходимость внести некоторые уточнения в историю средневекового искусства. До того оно целиком обозначалось словом «готика».

Теперь это последнее наименование сохранилось за искусством более позднего периода, тогда как предшествующий получил название романского стиля (по аналогии с термином «романские языки», введенным тогда же в языкознание). 11 в. рассматривается обычно как время «раннего», а 12 в.- как время «зрелого» романского искусства. Однако, хронологические рамки господства романского стиля в отдельных странах и областях не всегда совпадают. Так, на северо-востоке Франции последняя треть 12 в. уже относится к готическому периоду, в то время как в Германии и Италии характерные признаки романского искусства продолжают господствовать на протяжении значительной части 13 в.

Ведущим видом романского искусства была архитектура. Сооружения романского стиля весьма многообразны по типам, по конструктивным особенностям и декору. Наибольшее значение имели храмы, монастыри и замки. Городская архитектура, за редкими исключениями, не получила столь широкого развития, как архитектура монастырская. В большинстве государств главными заказчиками были монастырские ордена, в частности такие мощные, как бенедиктинский, а строителями и рабочими - монахи. Лишь в конце 11 в. появились артели мирян каменотесов -

одновременно строителей и скульпторов, переходивших с места на место. Впрочем, монастыри умели привлекать к себе различных мастеров и со стороны, требуя от них работы в порядке благочестивого долга.

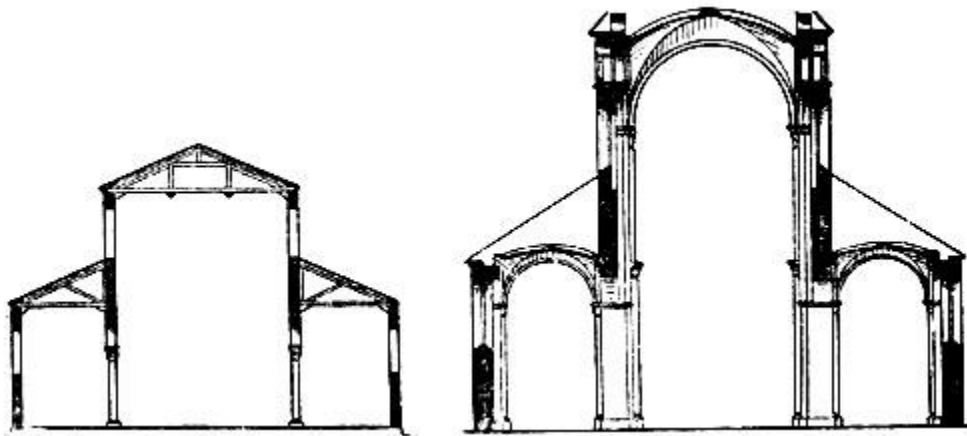
Материалом для романских построек служил местный камень, так как доставка его издалека была почти невозможна по причине бездорожья и из-за большого числа внутренних границ, которые надо было пересечь, платя каждый раз высокие пошлины. Камни отесывались различными мастерами - одна из причин того, что в средневековом искусстве редко встречаются две совершенно одинаковые детали, например капители. Каждую из них выполнял отдельный художник-камнерез, имевший в пределах полученного им задания (размер, а возможно, также и темы) некоторую творческую свободу. Отесанный камень укладывался на место на растворе, умение пользоваться которым возрастало с течением времени.

Принципы архитектуры романского периода получили наиболее последовательное и чистое выражение в культовых комплексах. Главным монастырским зданием была церковь; рядом с ней помещался внутренний дворик, окруженный открытыми колоннадами (по-французски - *cloître*, по-немецки - *Kreuzgang*, по-английски - *cloister*). Вокруг располагались дом настоятеля монастыря (аббата), спальня для монахов (так называемый *дормиторий*), трапезная, кухня, винодельня, пивоварня, хлебопекарня, склады, хлевы, жилые помещения для работников, дом врача, жилища и специальная кухня для паломников, училище, больница, кладбище.

Храмы, типичные для романского стиля, чаще всего развивают старую базиликальную форму. Романская базилика - трехнефное (реже пятинефное) продольное помещение, пересекаемое одним, а иногда и двумя трансептами. В ряде архитектурных школ получила дальнейшее усложнение и обогащение восточная часть церкви: хор, завершаемый выступом абсиды, окруженный радиально расходящимися капеллами (так называемый *венчик капелл*). В некоторых

странах, главным образом во Франции, разрабатывается хор с обходом; боковые нефы как бы продолжают за трансептом и огибают алтарную абсиду. Такая планировка позволяла регулировать потоки паломников, поклонявшихся выставленным в абсиде реликвиям.

Следует подчеркнуть, что феодальная раздробленность, слабое развитие обмена, относительная замкнутость культурной жизни и устойчивость местных строительных традиций определили большое разнообразие романских архитектурных школ.

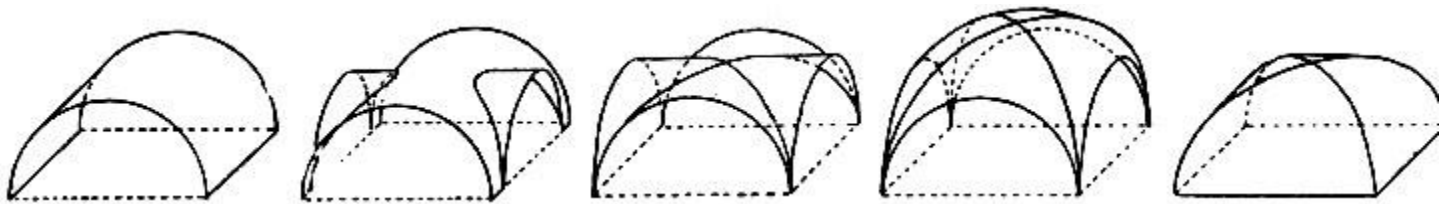


Поперечный разрез дороманской базилики (слева) и романского храма

В романских церквях четко разделяются отдельные пространственные зоны: нартекс, т. е. притвор, продольный корпус базилики с его богатой и детальной разработкой, трансепты, восточная абсида, капеллы. Такая планировка вполне логично продолжала мысль, заложенную уже в планировке раннехристианских базилик, начиная с собора св. Петра: если языческий храм считался жилищем божества, то христианские церкви стали домом верующих, построенным для коллектива людей. Но этот коллектив не был единым. Священнослужители были резко противопоставлены «грешным» мирянам и занимали хор, то есть находящуюся за трансептом ближнюю к алтарю, более почетную часть храма. Да и в части, отведенной мирянам, выделялись места для феодальной знати. Таким образом подчеркивалось

неодинаковое значение различных групп населения перед лицом божества, их разное место в иерархической структуре феодального общества. Но в храмах романского времени было и более широкое идейно-эстетическое содержание. В строительном и в художественном отношении они представляли важный шаг вперед в развитии средневекового зодчества и отражали общий подъем производительных сил, культуры и человеческих знаний. Более совершенная техника обработки камня, ясное понимание архитектурного целого, продуманная система пропорций, осознание художественных возможностей, заложенных в строительной конструкции, - все это отличало романское зодчество от сооружений предшествовавшего периода. В романской архитектуре, вопреки ложным религиозным иллюзиям, наглядно воплотились и суровая сила духовного мира людей того времени и представление о мощи человеческого труда, борющегося с природой.

При постройке церквей наиболее трудной была проблема освещения и перекрытия главного нефа, так как последний был и шире и выше боковых. Различные школы романской архитектуры решали эту проблему по-разному. Проще всего было сохранение деревянных перекрытий по образцу раннехристианских базилик. Кровля на стропилах была относительно легкой, не вызвала бокового распора и не требовала мощных стен; это давало возможность расположить под кровлей ярус окон. Так строили во многих местах Италии, в Саксонии, Чехии, в ранней норманской школе во Франции.



Своды: цилиндрический, цилиндрический на распалубках, крестовый, крестовый на нервюрах и сомкнутый. Схема.

Однако преимущества деревянных перекрытий не остановили зодчих в поисках других решений. Для романского

стиля характерны перекрытия главного нефа массивным сводом из клинчатых камней. Такое нововведение создавало новые художественные возможности.

Раньше всего появился, видимо, цилиндрический свод, иногда с подпружными арками в главном нефе. Распор его снимался не только массивными стенами, но и крестовыми сводами в боковых нефах. Так как у зодчих раннего периода не было опыта и уверенности в своих силах, то средний неф строили узким, относительно невысоким; не решались также ослабить стены широкими оконными проемами. Поэтому ранние романские церкви внутри темны.

С течением времени средние нефы стали делать выше, своды приобретали слегка стрельчатые очертания, под сводами появлялся ярус окон. Впервые это произошло, вероятно, в сооружениях клюнийской школы в Бургундии.



Схема членения стены среднего нефа церквей св. Михаила в Гильдесгейме, Нотр-Дам в Жюмьеже и собора в Вормсе.

Для интерьера многих романских церквей типично ясное членение стены среднего нефа на три яруса. Первый ярус занимают полуциркульные арки, отделяющие главный неф от боковых. Над арками тянется гладь стены, предоставляющая достаточное место для живописи или же декоративной аркады на колонках - так называемого трифория. Наконец, окна образуют верхний ярус. Поскольку окна обычно имели полуциркульное завершение, то боковая стена среднего нефа представляла собой три яруса аркад (арки нефа, арки трифория, арки окон), данных в четком ритмическом чередовании и точно рассчитанных масштабных отношениях. Приземистые арки нефа сменялись более стройной аркадой трифория, а та, в свою очередь,- редко расположенными арками высоких окон.

Часто второй ярус образуется не трифорием, а арками так называемых Эмпор, т. е. открывающейся в главный неф галлерей, размещенной над сводами боковых нефов. Свет в эмпоры поступал или из центрального нефа, или, чаще, из окон в наружных стенах бокового нефа, к которым и примыкали эмпоры.

Зрительное впечатление от внутреннего пространства романских церквей определялось простыми и ясными числовыми отношениями между шириною главного и боковых нефов. В некоторых случаях зодчие стремились вызвать преувеличенное представление о масштабах интерьера путем искусственного перспективного сокращения: уменьшали ширину арочных пролетов по мере их удаления к восточной части церкви (например, в церкви Сен Трофим в Арле). Иногда арки уменьшались и по высоте.

Для внешнего вида романских церквей характерны массивность и геометричность архитектурных форм (параллелепипед, цилиндр, полуцилиндр, конус, пирамида). Стены строго изолируют внутреннее пространство от окружающей среды. В то же время всегда можно подметить усилия зодчих возможно более правдиво выразить во внешнем облике внутреннюю структуру церкви; снаружи обычно

отчетливо различаются не только разная высота главного и боковых нефов, но и деление пространства на отдельные ячейки. Так, столбам-устоям, членившим интерьер нефов, соответствуют контрфорсы, приставленные к наружным стенам. Суровая правдивость и ясность архитектурных форм, пафос их незыблемой устойчивости составляют главное художественное достоинство романского зодчества.

В 11-12 столетиях одновременно с архитектурой и в тесной связи с ней развивалась монументальная живопись и возродилась монументальная скульптура после нескольких веков почти полного его забвения. Изобразительное искусство романского периода было почти целиком подчинено религиозному мировоззрению. Отсюда его символический характер, условность приемов и стилизация форм. В изображении человеческой фигуры пропорции часто нарушались, складки одеяний трактовались произвольно, независимо от реальной пластики тела.

Однако как в живописи, так и в скульптуре наряду с подчеркнуто плоскостным декоративным восприятием фигуры широкое распространение получали изображения, в которых мастера передавали материальную весомость и объемность человеческого тела,- правда, в схематичных и условных формах. Фигуры типично романской композиции находятся в пространстве, лишенном глубины; нет ощущения расстояния между ними. Бросается в глаза их разномасштабность, причем размеры зависят от иерархической значимости того, кто изображен: так, фигуры Христа намного выше фигур ангелов и апостолов; те, в свою очередь, крупнее изображений простых смертных. Кроме того, трактовка фигур находится в прямой зависимости от членений и форм самой архитектуры. Фигуры, помещенные в середине тимпана, крупнее находящихся по углам; статуи на фризах обычно приземисты, а у статуй, расположенных на столбах и колоннах, пропорции удлинены. Такое приспособление пропорций тела, способствуя большей слитности архитектуры, скульптуры и живописи, вместе с тем ограничивало образные возможности искусства. Поэтому в сюжетах повествовательного характера

рассказ ограничивался лишь самым существенным. Соотношение действующих лиц и места действия рассчитано не на создание реального образа, а на схематическое обозначение отдельных эпизодов, сближение и сопоставление которых часто носит символический характер. В соответствии с этим разновременные эпизоды помещали бок о бок, часто в одной композиции, а место действия давалось условно.

Романскому искусству присуща подчас грубая, но всегда острая выразительность. Эти характернейшие черты романского изобразительного искусства часто приводили к утрировке жеста. Но в рамках средневековой условности искусства неожиданно появлялись и верно схваченные живые детали - своеобразный поворот фигуры, характерный тип лица, иногда бытовой мотив. Во второстепенных частях композиции, где требования иконографии не сковывали инициативу художника, таких наивно реалистических деталей довольно много. Однако эти непосредственные проявления реализма носят частный характер. В основном в искусстве романского периода господствует любовь ко всему фантастическому, часто сумрачному, чудовищному. Она проявляется и в выборе сюжетов, например в распространенности сцен, заимствованных из цикла трагических видений Апокалипсиса. В области монументальной живописи фреска преобладала всюду, за исключением Италии, где сохранялись и традиции мозаичного искусства. Широко распространена была книжная миниатюра, отличавшаяся высокими декоративными качествами. Важное место занимала скульптура, в особенности рельеф. Основным материалом скульптуры был камень, в Центральной Европе - преимущественно местный песчаник, в Италии и некоторых других южных областях - мрамор. Литые из бронзы, скульптура из дерева и стука также применялись, но далеко не повсеместно. Произведения из дерева, стука и камня, не исключая монументальной скульптуры на фасадах церквей, обычно раскрашивались. О характере раскраски судить довольно трудно вследствие скудости источников и почти полного исчезновения первоначальной раскраски сохранившихся памятников. Некоторое представление о

впечатлении, производимом такой раскраской, дает скульптурная капитель из Иссуара, изображающая тайную вечерю.

В романский период исключительную роль играло орнаментальное искусство с чрезвычайным богатством мотивов. Его источники весьма разнообразны: наследие «варваров», античность, Византия, Иран и даже Дальний Восток. Проводниками заимствованных форм служили привозные изделия прикладного искусства и миниатюра. Особенной любовью пользовались изображения всевозможных фантастических существ, в которых на все лады сочетаются человеческие формы с образами животного мира. В тревожности стиля и динамичности форм этого искусства явственно чувствуются пережитки народных представлений эпохи «варварства» с его примитивным мироощущением. Однако в романский период Эти мотивы как бы растворялись в величавой торжественности архитектурного целого. Известное развитие получили и художественные ремесла, хотя их подлинный расцвет относится к готическому времени.

Романская монументальная скульптура, фресковая живопись и в особенности архитектура сыграли важную прогрессивную роль в развитии западноевропейского искусства, подготовили переход к более высокой ступени средневековой художественной культуры - к искусству готики. Вместе с тем суровая экспрессия и простая, монументальная выразительность романской архитектуры, своеобразие монументально-декоративного синтеза определяют и неповторимость вклада романского искусства в художественную культуру человечества.

Готическое искусство

Период, получивший в истории искусства Европы название готического, связан с ростом торгово-ремесленных городов и укреплением в некоторых странах феодальных монархий.

В 13-14 столетиях средневековое искусство Западной и Центральной Европы, особенно архитектура церковная и гражданская, достигло своего высшего подъема. Стройные, устремленные ввысь огромные готические соборы, объединявшие в своем помещении большие массы людей, и горделиво-праздничные городские ратуши утверждали величие феодального города - крупного торгово-ремесленного центра.

Исключительно широко и глубоко разрабатывались в западноевропейском искусстве проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Образы величавой, полной драматической выразительности архитектуры готического собора получали свое развитие и дальнейшую сюжетную конкретизацию в сложной цепи монументальных скульптурных композиций и витражей, заполнявших проемы огромных окон. Чарующая мерцающим сиянием красок живопись витражей и особенно проникнутая высокой одухотворенностью готическая скульптура наиболее ярко характеризуют расцвет изобразительного искусства средневековой Западной Европы.

В искусстве готики большое значение приобретали наряду с чисто феодальными и новые, более прогрессивные представления, отражавшие рост средневекового бюргерства и зарождение централизованной феодальной монархии. Монастыри утрачивали роль ведущих центров средневековой культуры. Возрастало значение городов, купечества, ремесленных цехов, а также королевской власти как главных строителей-заказчиков, как организаторов художественной жизни страны.

Готические мастера широко обращались к ярким образам и представлениям, порожденным народной фантазией. Одновременно в их искусстве сильнее, чем в романском, сказывалось влияние более рационального восприятия мира, прогрессивных тенденций идеологии того времени.

В целом готическое искусство, отражавшее глубокие и острые противоречия Эпохи, было внутренне противоречиво: в

нем причудливо переплетались черты реализма, глубокой и простой человечности чувства с набожным умилением, взлетами религиозного экстаза.

В искусстве готики возрастал удельный вес светской архитектуры; она становилась разнообразнее по назначению, богаче по формам. Кроме ратуш, больших помещений для купеческих гильдий строились каменные дома для богатых горожан, складывался тип городского многоэтажного дома. Совершенствовалось строительство городских укреплений, крепостей и замков.

Все же новый, готический стиль искусства свое классическое выражение получил в церковной архитектуре. Наиболее типичной для готики церковной постройкой стал городской собор. Его грандиозные размеры, совершенство конструкции, обилие скульптурного убранства воспринимались не только как утверждение величия религии, но и как символ богатства и могущества горожан.

Изменялась и организация строительного дела - строили городские ремесленники-миряне, организованные в цехи. Здесь технические навыки обычно передавались по наследству от отца к сыну. Однако между каменщиками и всеми другими ремесленниками существовали важные различия. Всякий ремесленник - оружейник, сапожник, ткач и т. д.-работал в своей мастерской, в определенном городе. Артели каменщиков работали там, где возводились большие постройки, куда их приглашали и где они были нужны. Они переезжали из города в город и даже из страны в страну; между строительными ассоциациями разных городов возникала общность, шел интенсивный обмен навыками и знаниями. Поэтому в готике уже нет того обилия резко различных местных школ, какое характерно для романского стиля. Искусство готики, особенно архитектура, отличается большим стилистическим единством. Однако существенные особенности и различия исторического развития каждой из европейских стран обуславливали значительное своеобразие в художественной культуре отдельных народов. Достаточно

сравнить французский и английский соборы, чтобы почувствовать большую разницу между внешними формами и общим духом французской и английской готической архитектуры.

Сохранившиеся планы и рабочие чертежи грандиозных соборов средневековья (Кельнского, Венского, Страсбургского) таковы, что не только составлять их, но и пользоваться ими могли лишь хорошо подготовленные мастера. В 12-14 вв. были созданы кадры архитекторов-профессионалов, подготовка которых стояла на очень высоком по тому времени теоретическом и практическом уровне. Таковы, например, Виллар де Онненкур (автор сохранившихся записок, уснащенных обильными схемами и рисунками), строитель ряда чешских соборов Петр Парлерж и многие другие. Накопленный предшествовавшими поколениями строительный опыт позволил готическим архитекторам решать смелые конструктивные задачи, создать принципиально новую конструкцию. Готические зодчие нашли и новые средства для обогащения художественной выразительности архитектуры.

Иногда считают, что отличительным признаком готической конструкции является стрельчатая арка. Это неверно: она встречается уже в романской архитектуре. Преимущество ее, известное, например, еще зодчим бургундской школы, заключалось в меньшем боковом распоре. Готические мастера лишь учли это преимущество и широко воспользовались им.

Главным новшеством, введенным зодчими готического стиля, является каркасная система. Исторически этот конструктивный прием возник из усовершенствования романского крестового свода. Уже романские зодчие в некоторых случаях выкладывали швы между распалубками крестовых сводов выступающими наружу камнями. Однако такие швы имели тогда чисто декоративное значение; свод по-прежнему оставался тяжелым и массивным. Готические архитекторы сделали эти ребра (иначе называемые нервюрами, или гуртами) основой сводчатой конструкции. Возведение крестового свода начинали, выкладывая из

хорошо отесанных и пригнанных клинчатых камней ребра - диагональные (так называемые оживы) и торцовые (так называемые щековые арки). Они создавали как бы скелет свода. Получавшиеся распалубки заполняли тонкими тесаными камнями при помощи кружал.

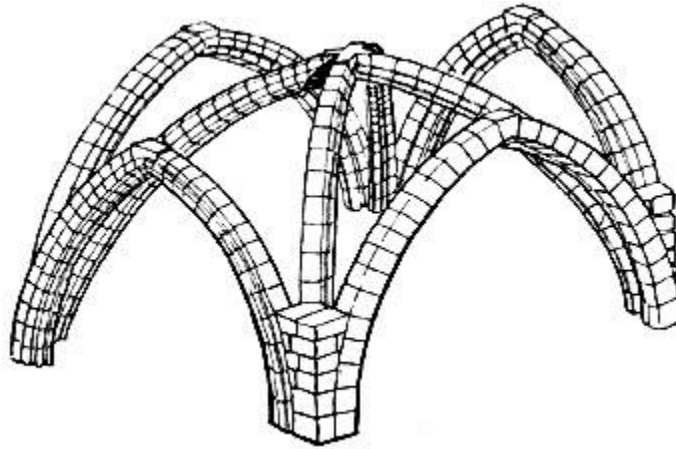
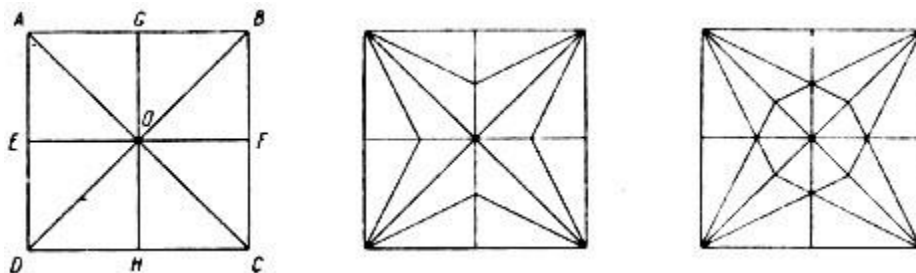


Схема кладки каркаса готического свода.

Такой свод был значительно легче романского: уменьшались и вертикальное давление и боковой распор. Нервюрный свод своими пятами опирался на столбы-устои, а не на стены; распор его был наглядно выявлен и строго локализован, и строителю было ясно, где и как этот распор должен быть «погашен». Кроме того, нервюрный свод обладал известной гибкостью. Усадка грунта, катастрофическая для романских сводов, была для него относительно безопасна. Наконец, нервюрный свод имел еще и то преимущество, что позволял перекрывать пространства неправильной формы.



Готический свод. Схемы расположения нервюр.

Оценив достоинства такого свода, готические зодчие проявили большую изобретательность в его разработке, а

также использовали его конструктивные особенности в декоративных целях. Так, иногда они устанавливали дополнительные нервюры, идущие от точки пересечения ожив к стреле щечковых арок - так называемые лиерны (EO, GO, FO, HO). Затем они устанавливали промежуточные нервюры, поддерживающие лиерны посередине, - так называемые тьерсероны. Кроме того, они иногда связывали основные нервюры между собой поперечными нервюрами, так называемыми контрлиернами. Особенно рано и широко стали пользоваться этим приемом английские зодчие.

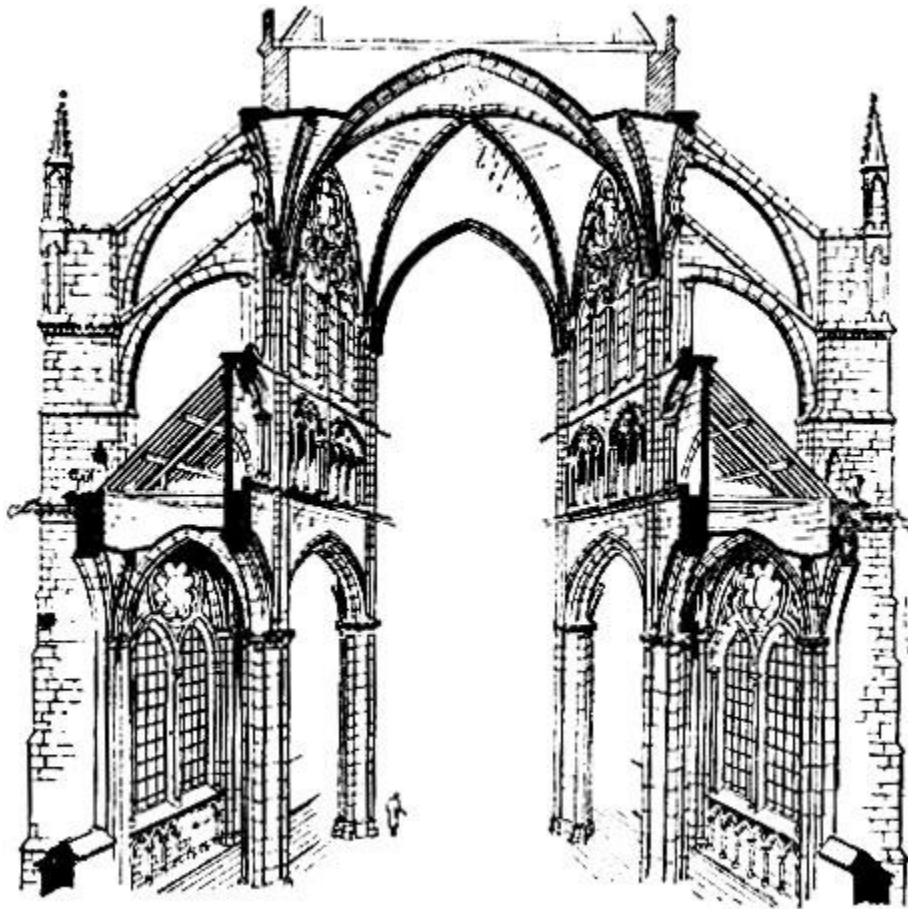
Так как на каждый столб-устой приходилось несколько нервюр, то, следуя романскому принципу, под пяту каждой нервюры ставилась особая капитель или консоль, или колонка, примыкающая непосредственно к устою. Так устой превращался в пучок колонн. Как и в романском стиле, этот прием ясно и логично выражал художественными средствами основные особенности конструкции. В дальнейшем, однако, готические зодчие выкладывали камни устоев так, что капители колонн полностью упразднялись, и опорная колонка от основания устоя продолжалась без перерыва кладки до самой вершины свода.

Боковой распор нервюрного свода, строго лаколизированный, в противоположность тяжелому романскому своду не требовал массивной опоры в виде утолщения стены в опасных местах, а мог быть нейтрализован особыми столбами-пилонами - контрфорсами. Готический контрфорс является техническим развитием и дальнейшим усовершенствованием контрфорса романского. Контрфорс, как установили готические зодчие, работал тем успешнее, чем он был шире снизу. Поэтому они начали придавать контрфорсам ступенчатую форму, относительно узкую наверху и более широкую внизу.

Нейтрализовать боковой распор свода в боковых нефах не представляло трудностей, так как высота и ширина их были сравнительно невелики, а контрфорс можно было поставить непосредственно у наружного столба-уста. Совершенно иначе

приходилось решать проблему бокового распора сводов в среднем нефе.

Готические зодчие применяли в таких случаях особую арку из клинчатых камней, так называемый аркбутан; одним концом эта арка, перекинутая через боковые нефы, упиралась в пазухи свода, а другим - на контрфорс. Место ее опоры на контрфорсе укреплялось башенкой, так называемым пинаклем. Первоначально аркбутан примыкал к пазухам свода под прямым углом и воспринимал, следовательно, только боковой распор свода. Позднее аркбутан начали ставить под острым углом к пазухам свода, и он принимал, таким образом, на себя частично и вертикальное давление свода.

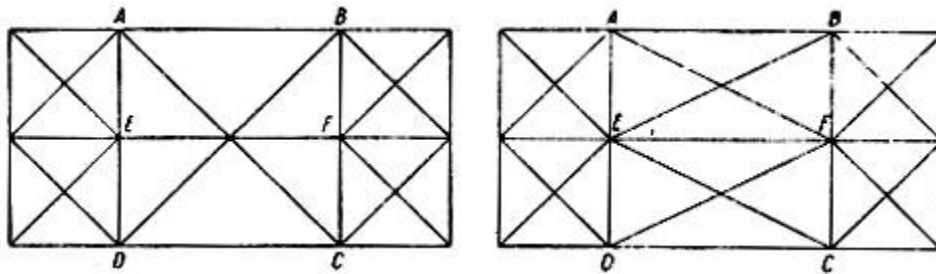


Поперечный разрез готического собора (собор в Амьене).

При помощи готической каркасной системы достигалась большая экономия материала. Стена как конструктивная часть

здания становилась излишней; она либо превращалась в легкий простенок, либо заполнялась громадными окнами. Стало возможным строить здания невиданной ранее высоты (под сводами - до 40 м и выше) и перекрывать пролеты большой ширины. Возрастали и темпы строительства. Если не было помех (отсутствия средств или политических осложнений), то даже грандиозные сооружения возводили в относительно короткие сроки; так, Амьенский собор в основном был построен меньше чем за 40 лет.

Строительным материалом служил местный горный камень, который тщательно отесывали. Особенно старательно пригонялись постели, то есть горизонтальные грани камней, поскольку они должны были воспринимать большую нагрузку. Связующим раствором готические зодчие пользовались весьма умело, достигая при его помощи равномерного распределения нагрузки. Ради большей прочности в некоторых местах кладки ставили железные скобы, укрепленные заливкой из мягкого свинца. В некоторых странах, как, например, в Северной и Восточной Германии, где не было пригодного строительного камня, здания воздвигали из хорошо отформованного и обожженного кирпича. При этом мастера виртуозно создавали фактурные и ритмические Эффекты, используя кирпич различной формы и размеров и разнообразные способы кладки.



Схемы травей готических храмов.

Мастера готической архитектуры внесли много нового в планировку соборного интерьера. Первоначально одному пролету среднего нефа соответствовали два звена - пролеты боковых нефов. При этом основная нагрузка ложилась на устои ABCD, тогда как промежуточные устои E и F выполняли

задачи второстепенные, поддерживая пяты сводов боковых нефов . Промежуточным устоям соответственно придавали меньшее сечение. Но с начала 13 в. стало обычным иное решение: все устои делали одинаковыми, квадрат среднего нефа делился на два прямоугольника, и каждому звену боковых нефов соответствовало одно звено среднего нефа. Таким образом, все продольное помещение готического собора (а нередко также и трансепт) состояло из ряда единообразных ячеек, или травей.

Готические соборы строились на средства горожан, они служили местом городских собраний, в них давались представления мистерий; в соборе Парижской Богоматери читали университетские лекции. Так повышалось значение горожан и падало значение клира (который в городах был, кстати, не столь многочисленным, как в монастырях).

Названное явление отразилось и на планах больших соборов. В соборе Парижской Богоматери трансепт намечен не так резко, как в большинстве романских соборов, ввиду чего несколько смягчается граница между святилищем хора, предназначенным для клира, и основной продольной частью, доступной для всех. В соборе Буржа трансепт совсем отсутствует.

Но такая планировка встречается только в ранних произведениях готики. В середине 13 в. в ряде государств началась церковная реакция. Она особенно усилилась тогда, когда в университетах обосновались новые нищенствующие ордена. Маркс отмечает, что они «снизили научный уровень университетов, схоластическое богословие снова заняло первенствующее положение»(*К. Маркс, Конспект работы Грина «История английского народа», «Архив Маркса и Энгельса», т. VIII, стр. 344.*). В то время по требованию церкви в уже построенных соборах устанавливалась перегородка, отделявшая хор от общедоступной части здания, а во вновь строившихся соборах предусматривалась иная планировка. В основной - продольной - части интерьера вместо пяти стали строить три нефа; снова развивается трансепт, по большей части - трехнефный.

Восточную часть собора - хор - стали увеличивать до пяти нефов. Большие капеллы окружали венком восточную абсиду; средняя капелла была обычно больше других. Однако в архитектуре готических соборов того времени имела место и другая тенденция, отражавшая в конечном счете рост ремесленных и торговых цехов, развитие светского начала, более сложное и широкое мировосприятие. Так, для готических соборов стало характерным большое богатство декора, нарастание черт реализма, а временами и жанровости в монументальной скульптуре.

Вместе с тем первоначальная гармоничная уравновешенность горизонтальных и вертикальных членений к 14 в. все больше уступает место устремленности здания ввысь, стремительной динамике архитектурных форм и ритмов.

Интерьеры готических соборов не только грандиознее и динамичнее интерьеров романского стиля - они свидетельствуют об ином понимании пространства. В романских церквях четко разграничивались нартекс, продольный корпус, хор. В готических соборах границы между этими зонами теряют свою жесткую определенность. Пространство среднего и боковых нефов почти сливается; боковые нефы повышаются, устои занимают сравнительно малое место. Окна становятся больше, простенки между ними заполняются фризом из арок. Тенденция к слиянию внутреннего пространства сильнее всего проявилась в архитектуре Германии, где многие соборы строились по зальной системе, т. е. боковые нефы делались той же высоты, что и главный.

Сильно изменился и внешний вид готических соборов. Характерные для большинства романских церквей массивные башни над средокрестием исчезли. Зато мощные и стройные башни часто фланкируют западный фасад, богато украшенный скульптурой. Размеры портала значительно увеличились.

Готические соборы как бы вырастают на глазах у зрителя. Очень показательна в этом отношении башня собора во Фрейбурге. Массивная и грузная в своем основании, она

охватывает весь западный фасад; но, устремляясь ввысь, она становится все стройнее, постепенно утончается и завершается каменным ажурным шатром.

Романские церкви гладью стен были четко изолированы от окружающего пространства. В готических соборах, напротив, дан образец сложного взаимодействия, взаимопроникновения внутреннего пространства и внешней природной среды. Этому способствуют огромные проемы окон, сквозная резьба башенных шатров, лес увенчанных пинаклями контрфорсов. Большое значение имели и резные каменные украшения: флероны-крестоцветы; каменные шипы, вырастающие, словно цветы и листья, на ветвях каменного леса контрфорсов, аркбутанов и шпилей башен.

Большие изменения претерпел и орнамент, украшающий капители. Геометрические формы орнамента капителей, восходящие к «варварской» плетенке, и античный по своему происхождению аканф почти полностью исчезают. Мастера готики смело обращаются к мотивам родной природы: капители готических столбов украшают сочно моделированные листья плюща, дуба, бука и ясеня.

Замена глухих стен огромными окнами привела к почти повсеместному исчезновению монументальных росписей, игравших столь крупную роль в романском искусстве 11 и 12 вв. Фреску заменил витраж - своеобразный вид живописи, в котором изображение составляется из кусков цветных расписанных стекол, соединенных между собой узкими свинцовыми полосами и охваченных железной арматурой. Возникли витражи, по-видимому, в каролингскую эпоху, но полное развитие и распространение они получили лишь при переходе от романского к готическому искусству.

Витражи, помещенные в оконных проемах, наполняли внутреннее пространство собора светом, окрашенным в мягкие и звучные цвета, что создавало необычайный художественный эффект. Украшающие алтарь и алтарные обходы живописные композиции поздней готики, выполненные в технике темперы, или цветные рельефы также отличались яркостью красок.

Прозрачные витражи, сияющие краски алтарной живописи, блеск золота и серебра церковной утвари, контрастировавшие со сдержанной суровостью колорита каменных стен и столбов, придавали интерьеру готического собора необыкновенную праздничную торжественность.

Как во внутреннем, так и особенно во внешнем убранстве соборов значительное место принадлежало пластике. Сотни, тысячи, а иногда десятки тысяч скульптурных композиций, отдельных статуй и украшений на порталах, на карнизах, водостоках и на капителях непосредственно срастаются со структурой здания и обогащают его художественный образ.

Переход от романского стиля к готике в скульптуре произошел несколько позже, чем в архитектуре, но затем развитие совершалось в необычайно быстрых темпах, и готическая скульптура на протяжении одного столетия достигла своего наивысшего расцвета.

Хотя готика знала рельеф и постоянно к нему обращалась, основным типом готической пластики была статуя.

Правда, готические фигуры воспринимаются, особенно на фасадах, как элементы единой гигантской декоративно-монументальной композиции. Отдельные статуи или статуарные группы, неразрывно связанные с фасадной стеной или со столбами портала, являются как бы частями большого многофигурного рельефа. Все же, когда направлявшийся в храм горожанин приближался вплотную к портику, общая декоративная целостность композиции исчезала из поля его зрения, и его внимание привлекала пластическая и психологическая выразительность отдельных статуй, обрамляющих портал, и надвратных рельефов, подробно повествующих о библейском или евангельском событии. В интерьере же скульптурные фигуры, если их ставили на выступающие из столбов консоли, были обозримы с нескольких сторон. Полные движения, они отличались по ритму от стройных устремленных ввысь столбов и утверждали свою особую пластическую выразительность.

По сравнению с романскими готические скульптурные композиции отличаются более ясным и реалистическим раскрытием сюжета, более повествовательным и назидательным характером и, главное, большим богатством и непосредственной человечностью в передаче внутреннего состояния. Совершенствование специфических художественных средств языка средневековой скульптуры (экспрессия в лепке форм, в передаче духовных порывов и переживаний, острая динамика беспокойных складок драпировок, сильная светотеневая моделировка, чувство выразительности сложного, охваченного напряженным движением силуэта) способствовало созданию образов большой психологической убедительности и огромной эмоциональной силы. .

В отношении выбора сюжетов, равно как и в распределении изображений, гигантские скульптурные комплексы готики были подчинены правилам, установленным церковью. Композиции на фасадах соборов в своей совокупности давали картину мироздания согласно религиозным представлениям. Не случайно расцвет готики был временем, когда католическое богословие сложилось в строгую догматическую систему, выраженную в обобщающих сводах средневековой схоластики - «Сумма богословия» Фомы Аквинского и «Великое зеркало» Винцента из Бове.

Центральный портал западного фасада, как правило, посвящался Христу, иногда Мадонне; правый портал обычно - Мадонне, левый - святому, особенно чтимому в данной епархии. На столбе, разделяющем двери центрального портала на две половины и поддерживающем архитрав, располагалась большая статуя Христа, Мадонны или святого. На цоколе портала часто изображали «месяцы», времена года и т. д. По сторонам, на откосах стен портала помещали монументальные фигуры апостолов, пророков, святых, ветхозаветных персонажей, ангелов. Иногда здесь были представлены сюжеты повествовательного или аллегорического характера: Благовещение, Посещение Марии

Елизаветой, Разумные и неразумные девы, Церковь и Синагога и т. д.

Поле надвратного тимпана заполнялось высоким рельефом. Если портал был посвящен Христу, изображался Страшный суд в следующей иконографической редакции: вверху сидит указывающий на свои раны Христос, по сторонам - Мадонна и евангелист Иоанн (в некоторых местностях он заменялся Иоанном Крестителем), вокруг - ангелы с орудиями мучений Христа и апостолы; в отдельной зоне, под ними, изображен ангел, взвешивающий души; слева (от зрителя) - праведники, вступающие в рай; справа - демоны, завладевающие душами грешников, и сцены мучений в аду; еще ниже - разверзающиеся гробы и воскресение мертвых.

При изображении Мадонны тимпан заполнялся сценами: Успение, Взятие Мадонны на небо ангелами и ее небесное коронование. В порталах, посвященных святым, на тимпанах разворачиваются эпизоды из их житий. На архивольтах портала, охватывающих тимпан, помещали фигуры, развивавшие основную тему, данную в тимпане, или образы, так или иначе идейно связанные с основной темой портала.

Собор в целом представлял собой как бы собранное в едином фокусе религиозно преображенное изображение мира. Но в религиозные сюжеты незаметно вторгался интерес к реальной действительности, к ее противоречиям. Правда, жизненные конфликты, борьба, страдания и горе людей, любовь и сочувствие, гнев и ненависть выступали в преображенных образах евангельских сказаний: преследование жестокими язычниками великомученика, бедствия патриарха Иова и сочувствие его друзей, плач Богоматери о распятом сыне и т. д.

И мотивы обращения к обыденной жизни были смешаны с отвлеченными символами и аллегориями. Так, тема труда воплощена в серии месяцев года, данных как в виде идущих от древности знаков зодиака, так и через изображение трудов, характерных для каждого месяца. Труд - основа реальной жизни людей, и эти сцены давали готическому художнику

возможность выйти за пределы религиозной символики. С представлениями о труде связаны и распространенные уже с позднероманского периода аллегорические изображения так называемых Свободных искусств.

Рост интереса к человеческой личности, к ее нравственному миру, к основным особенностям ее характера все чаще сказывался в индивидуализированной трактовке библейских персонажей. В готической скульптуре зарождался и скульптурный портрет, хотя эти портреты лишь в редких случаях делались с натуры. Так, в некоторой степени портретный характер носили помещаемые в храме мемориальные скульптуры церковных и светских властителей.

В позднеготической книжной миниатюре с особенной непосредственностью выразились реалистические тенденции, были достигнуты первые успехи в изображении пейзажа и бытовых сцен. Было бы, однако, неверно свести всю эстетическую ценность, все своеобразие реалистической подосновы готической скульптуры только к чертам реалистически точного и конкретного изображения жизненных явлений. Правда, готические ваятели, воплощая в своих статуях образы библейских персонажей, передавали то чувство мистического экстаза и волнения, которое не было им чуждо. Их чувства носили религиозную окраску и были тесно связаны с превратными религиозными представлениями. И все же глубокая одухотворенность, необычайная интенсивность и сила проявлений нравственной жизни человека, страстная взволнованность и поэтическая искренность чувства в значительной мере определяют художественную правдивость, ценность и неповторимое эстетическое своеобразие скульптурных образов готики.

По мере роста новых буржуазных отношений, развития и укрепления централизованного государства гуманистические, светские, реалистические тенденции росли и крепились. К 15 в. в большинстве стран Западной и Центральной Европы прогрессивные силы вступили в открытую борьбу против основ феодального общества и его идеологии. С этого времени

великое готическое искусство, постепенно исчерпывая свою прогрессивную роль, утрачивало художественные достоинства и творческую самобытность. Наступал исторически неизбежный перелом в развитии европейского искусства - перелом, связанный с преодолением религиозных и условно-символических рамок, сковывающих дальнейшее развитие реализма, с утверждением искусства светского, сознательно реалистического по своему методу. В ряде областей Италии, где города смогли добиться относительно ранней и относительно полной победы над феодализмом, готика не получила полного развития, кризис же средневекового мировоззрения, средневековых форм искусства наступил значительно ранее, чем в других странах Европы. Уже с конца 13 в. итальянское искусство вступило в ту полосу своего развития, которая непосредственно подготавливала новую художественную эпоху - эпоху Возрождения.

Искусство Франции

А.Губер, М.Доброклонский, Ю.Колпинский

Франция была классической страной феодализма, и ей же принадлежала ведущая роль в истории западноевропейской культуры средних веков. В феодальной Франции развивалась передовая для того времени философия, возникли замечательная литература, поэзия, музыка, изобразительные искусства. В 11 в. был создан величественный памятник средневекового эпоса «Песнь о Роланде». Лирические песни труверов, рыцарские романы, сказы-фаблио, полные острого юмора и народной мудрости; знаменитый «Роман о лисе», а также первые исторические хроники определили главенство Франции в западноевропейской литературе средневековой эпохи.

Но особенно велики были достижения зодчих и художников. В течение 11 - 14 вв, французский народ создал совершенные произведения архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства.

Романтическое искусство

Период формирования и расцвета романского искусства занимает во Франции 11 и большую часть 12 столетия. Это было время относительного подъема материальной и духовной культуры средневековой Франции.

Производительные силы развивались главным образом в области земледелия. Однако стали быстро расти и феодальные города - центры ремесел и торговли. Сложившиеся на юге Франции еще в 10 в., к 11 в. города были еще экономически и политически слабы, но уже начали бороться за свои вольности и права против власти местных феодалов.



Карта Франции

Различные области феодальной Франции были в хозяйственном и политическом отношении мало связаны между собой. Естественно, что и авторитет королевской власти, носительницы идей феодальной централизации, первоначально был невелик. Соотношение сил основных общественных группировок складывалось по-разному. В одних областях, например в Бургундии, решающее значение имели могущественные монашеские ордена, в особенности самый богатый и влиятельный в 11-12 вв. орден бенедиктинцев; в

других были сильны светские феодалы. Крупную роль на юге играло Тулузское графство, через которое проходили важные торговые пути. Следует напомнить, что южная Франция была хранительницей старой, восходящей еще к римским временам сельской и городской культуры; земли ее были насыщены замечательными архитектурными памятниками античного времени. Южная Франция раньше других областей оправилась от потрясений бурной эпохи 4-7 вв.

Области северной и северо-восточной Франции, подвергавшиеся в 10 в. нашествию норманнов, первоначально несколько отставали в своем развитии. И все же плодородные Шампань и Иль де Франс, расположенные в зоне больших судоходных рек, сравнительно рано стали центрами экономического подъема. Начало расцвета их городов относится к 11 в. Так как на северо-востоке Франции были расположены владения королевского домена, т. е. принадлежавшие непосредственно королю, то там раньше, чем в остальной Франции, начало сказываться усиление королевской власти, что в условиях средневековья благоприятствовало росту хозяйства и культуры.

В течение всего 12 в. в обстановке феодальных междоусобиц, частых крестьянских восстаний и внешних войн медленно, но неуклонно росло хозяйство страны, богатели города, укреплялась королевская власть. Правда, первоначально короли стремились не столько к уничтожению фактической самостоятельности крупных феодалов и созданию централизованного государства, сколько к увеличению королевского домена. Однако к концу 12 в. они все шире и чаще опирались на растущую мощь городов и последовательнее использовали противоречия между рядовым рыцарством (своей главной опорой) и крупными сеньорами для того, чтобы отнять привилегии у последних и подчинить их королевской власти.

Объединению французских земель помогло происшедшее на рубеже 12 и 13 вв. освобождение Нормандии из-под власти английского короля (В 11 в. нормандские феодалы во главе с герцогом Вильгельмом завоевали Англию. Став английским королем, Вильгельм сохранил за собой

и своими потешками французские владения.). Включение Нормандии во французский королевский домен сделало короля Франции могущественнее и сильнее любого феодала. Вместе с тем изгнание англичан имело и общенациональное значение: почти вся Франция оказалась освобожденной от иноземного владычества, а северо-восточные области получили свободный выход к морю.

С конца 12 в. наступил новый, более высокий этап в истории культуры средневековой Франции, связанный с зарождением, а затем расцветом готического искусства в северных и северо-восточных городах (северные города к тому времени уже обгоняли в своем развитии южные).

Особую роль в жизни Франции играла католическая церковь, которая в 11 - 12 вв., как и раньше, была главной идеологической опорой феодального строя и хранительницей начатков образованности и науки. В обстановке всеобщей анархии и относительной слабости королевской власти церковь, обладая экономической мощью и крепкой устойчивой организацией, являлась носителем идей феодального порядка и единства. В какой-то мере она противостояла центробежным тенденциям крупных светских феодалов. Правда, к последним примыкали иногда и духовные феодалы - епископы, но все же в целом церковь (особенно монастыри) была активным союзником королевской власти; многие видные политики, укреплявшие авторитет и могущество королей, были одновременно и церковными деятелями (например, аббат Сугерий - строитель ряда монастырей и ближайший советник Людовика VI и Людовика VII). Поэтому естественно, что культура и искусство 11 -12 вв., в частности архитектура, скульптура и живопись, в значительной мере находились под влиянием монастырей. Однако обычное представление об архитектуре романского времени как об архитектуре исключительно монастырской, не связанной с городской жизнью, неточно. Оно верно лишь в том смысле, что в большинстве случаев кадры мастеров строителей и архитекторов были сосредоточены в монастырях, что навыки и

традиции монастырского зодчества определяли весь характер тогдaшней архитектуры.

В ряде случаев монастыри и города были территориально тесно связаны друг с другом. Часто города возникали вокруг старинных монастырей, и разбогатевшие монастыри перестраивали свои храмы в расчете и на городское население, или монастыри воздвигались рядом с уже сложившимися городами. Иногда же в самих городах строились соборы, не связанные с большим монастырским ансамблем. Правда, и в этих случаях строительство чаще возглавлялось не горожанами, а каким-либо монашеским орденом или епископом, являвшимся одновременно и феодальным властителем данного города. Как бы то ни было, но храм стал неотъемлемой, органичной и даже главной частью городского архитектурного ансамбля (Тулуза, Пуатье, Марсель).

В романский период слагалась и светская архитектура, занимавшая, однако, в художественном отношении подчиненное положение по сравнению с церковной.

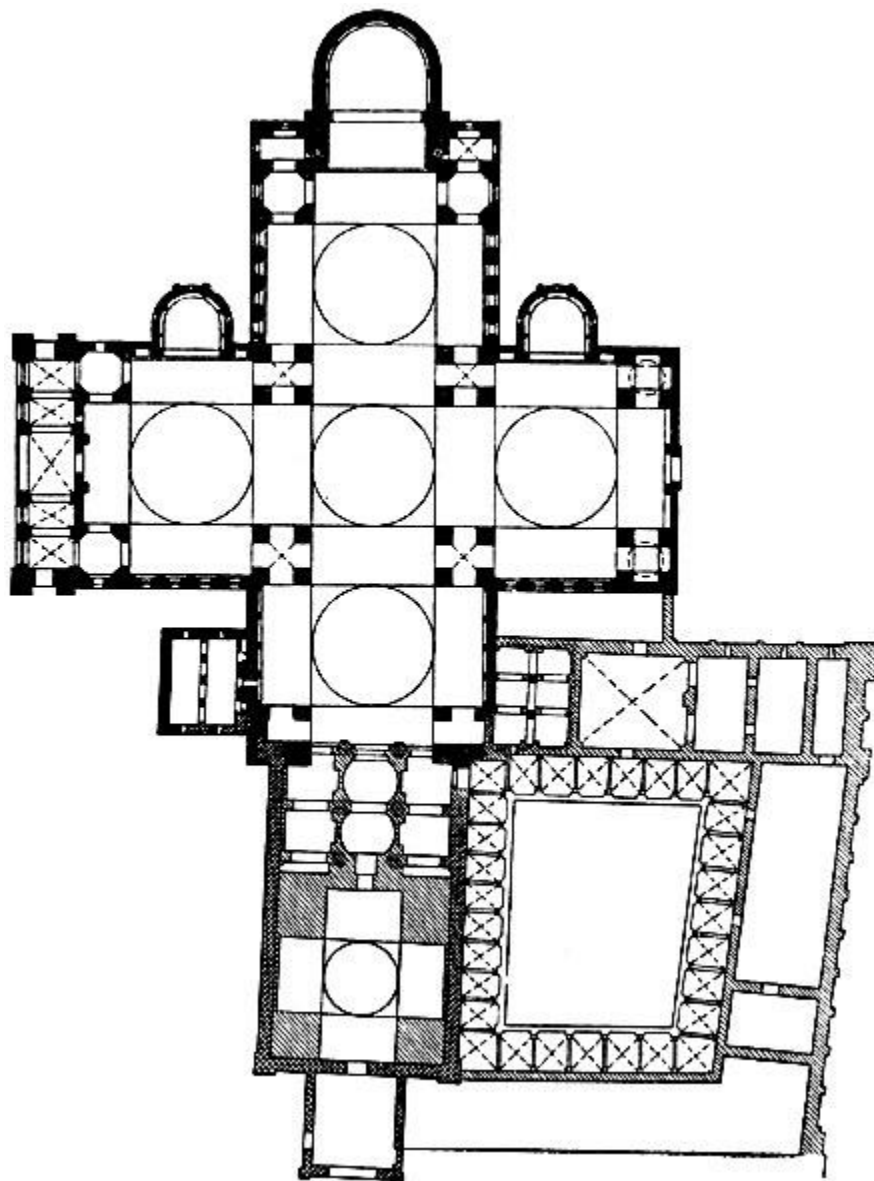
В целом романский период во Франции был временем расцвета феодальной художественной культуры, зарождения монументальной скульптуры и живописи и создания первого законченного и последовательного стиля средневековой европейской архитектуры. Французские церкви романского стиля, суровые и строгие, обладают особенной художественной выразительностью. Монументальная простота могучих архитектурных форм храмов, замков, городских и монастырских крепостных стен в сочетании то с сумрачно фантастическим, то со скромным и простым скульптурным и живописным убранством наглядно выражали своеобразие мировоззрения средневековья: отвлеченного, мистического и одновременно чрезвычайно конкретного и вещественного в своих представлениях и образах.

Архитектура

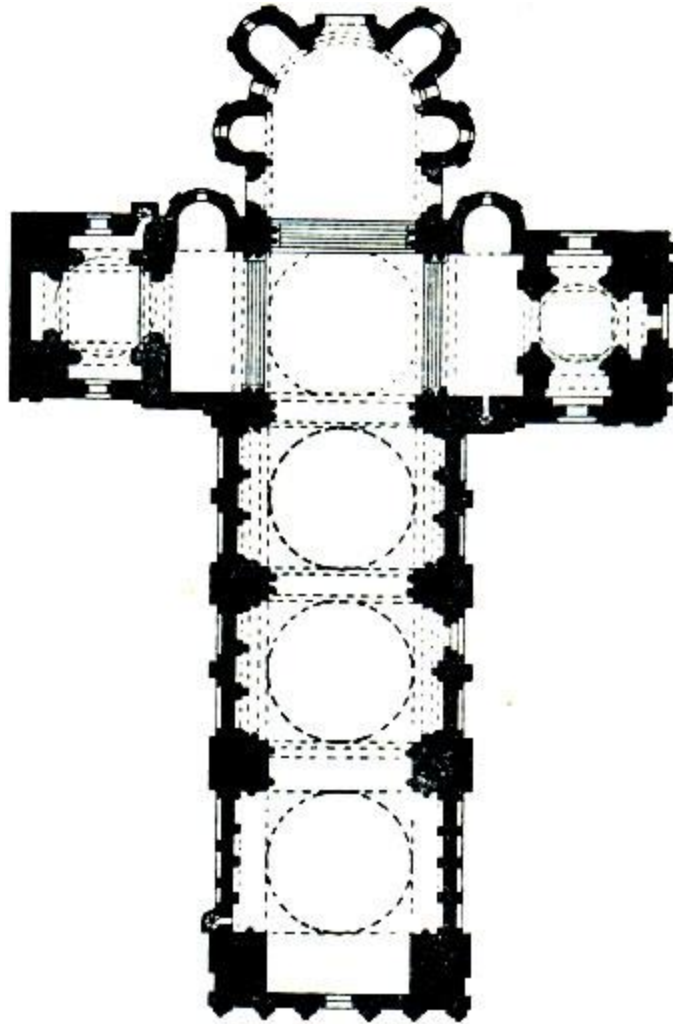
Появление ранних форм романской архитектуры относится к концу 10- первой половине 11 в. Для наиболее ранних сооружений этого периода характерно плоское перекрытие центрального нефа. Типичны также низкие трехнефные слабо освещенные базилики, перекрытые тяжелыми цилиндрическими сводами, опирающимися на широкие арки и редко расставленные приземистые столбы. Церковь Сен Филибер в Турню (начало 11 в.) отличается более сложными формами: между двумя фланкирующими фасад башнями расположен большой двухъярусный нартекс; в нижнем его ярусе применены полуцилиндрические и крестовые своды, в то время как главный неф имеет плоское перекрытие. Для церкви Богоматери в Мане характерно применение обхода (так называемого деамбулатория) вокруг алтаря, что получило в дальнейшем широкое распространение в ряде церквей развитого романского стиля.



180. Церковь Сен Филибер в Турню. Начало 11 в. Внутренний вид.



Церковь Сен Фрон в Перигё. 1120 - 1179 гг. План.



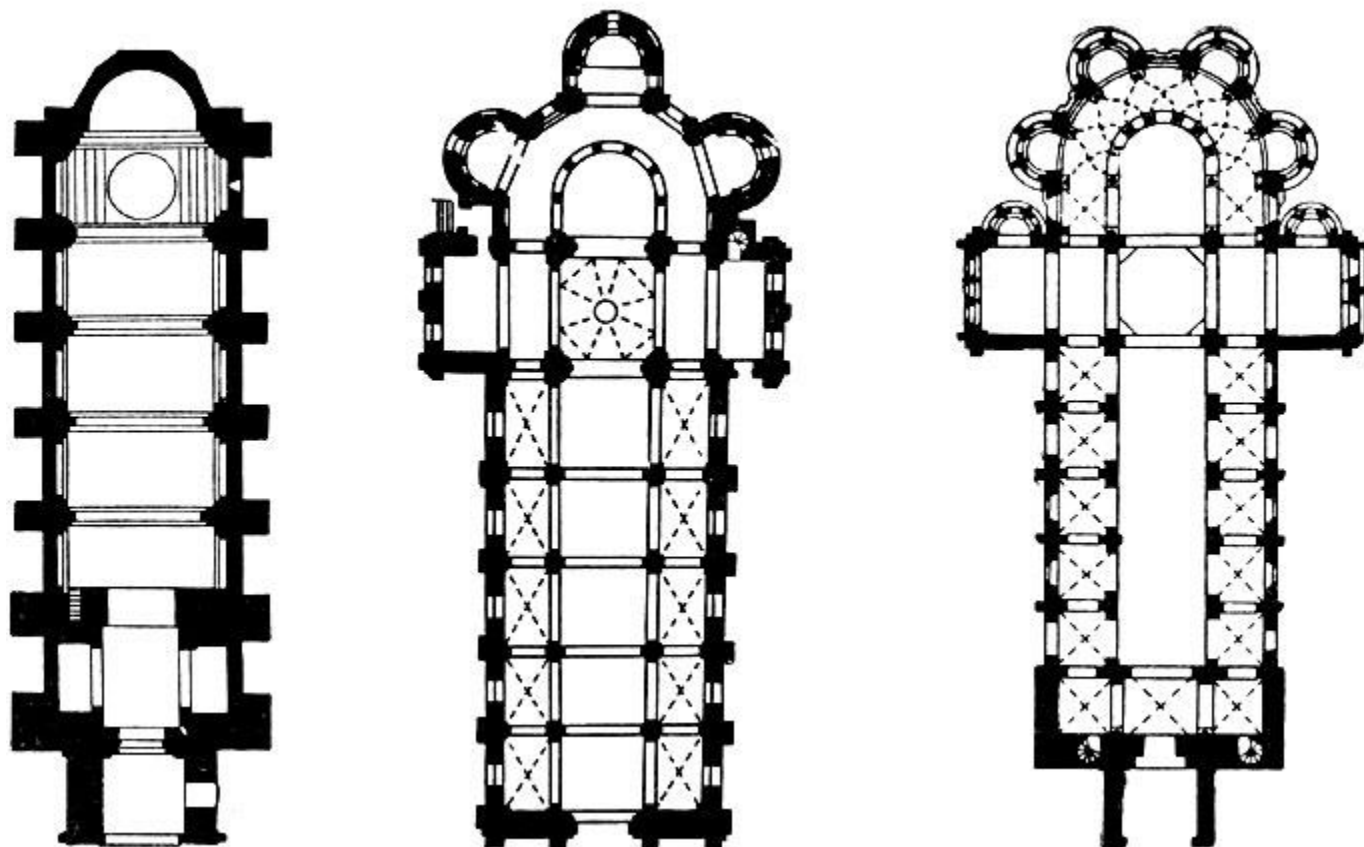
Собор Сен Пьер в Ангулеме. Окончен в 1128 г. План.

Постепенно к середине 11 в. в романском зодчестве определились основные школы или направления. Архитектурные системы условно можно объединить в три большие группы: храмы с купольным перекрытием, зальные (базиликальные в плане) церкви и базиликальные церкви с поднятым над боковыми нефами высоким средним нефом (этот тип с самыми различными вариациями и был самым распространенным). Географические зоны этих типов зданий могут быть намечены лишь приблизительно, поскольку приглашение мастеров из одной области в другую хотя и не часто, но все же имело место. В южной и юго-западной Франции, где сохранилось много остатков древнеримской архитектуры, видимо, никогда не умирало умение возводить своды и купола. Здесь возникли купольные сооружения, в

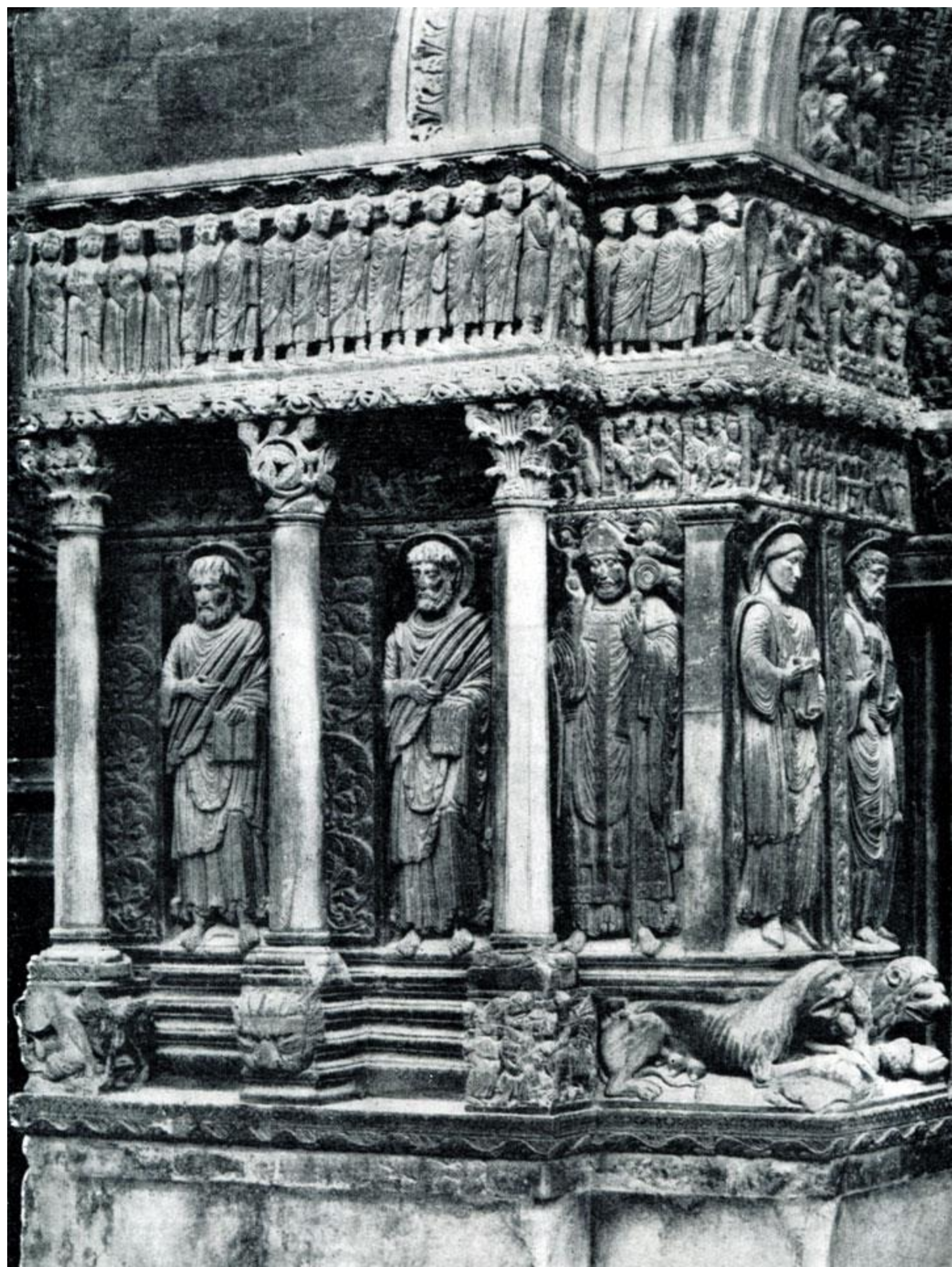
плане имеющие форму равноконечного креста (например, церковь Сен Фрон в Перигё), а также купольно перекрытые церкви с трансептом, имеющие форму латинского креста (собор в Ангулеме, либо без трансепта (собор в Кагоре). В юго-западной и западной Франции был разработан также тип «зальной» церкви, близкой к базилике, но с одинаковой или почти одинаковой высотой всех трех нефов; все они перекрыты сводами, а свет поступает через окна боковых нефов. Такой тип получил наибольшее развитие в Пуату, например Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье, но встречается и в других местах. В Оверни (центральная Франция) план базилики был видоизменен: над боковыми нефами воздвигались эмпоры. По овернской системе сооружались церкви не только во Франции, но и за ее пределами (например, в Испании). Особенное внимание овернская школа обращала на разработку хора. Боковые нефы продолжались за трансепт и огибали полукруглое завершение хора. По внешнему контуру такого хора с обходом размещался так называемый венок капелл (например, в Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране, а вне пределов Оверни - Сен Сернен в Тулузе). Такое решение обычно применялось в церквях, обладавших реликвиями и привлекавших толпы паломников.



190. Аллегорические фигуры со знаками зодиака (львом и овном). Рельеф из церкви Сен Сернен в Тулузе. 1-я половина 12 в. Тулуза, Музей.



Собор в Авиньоне(Прованс), церковь Сен Пьер в Шовиньи (Пуату), церковь Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране (Овернь). Планы.

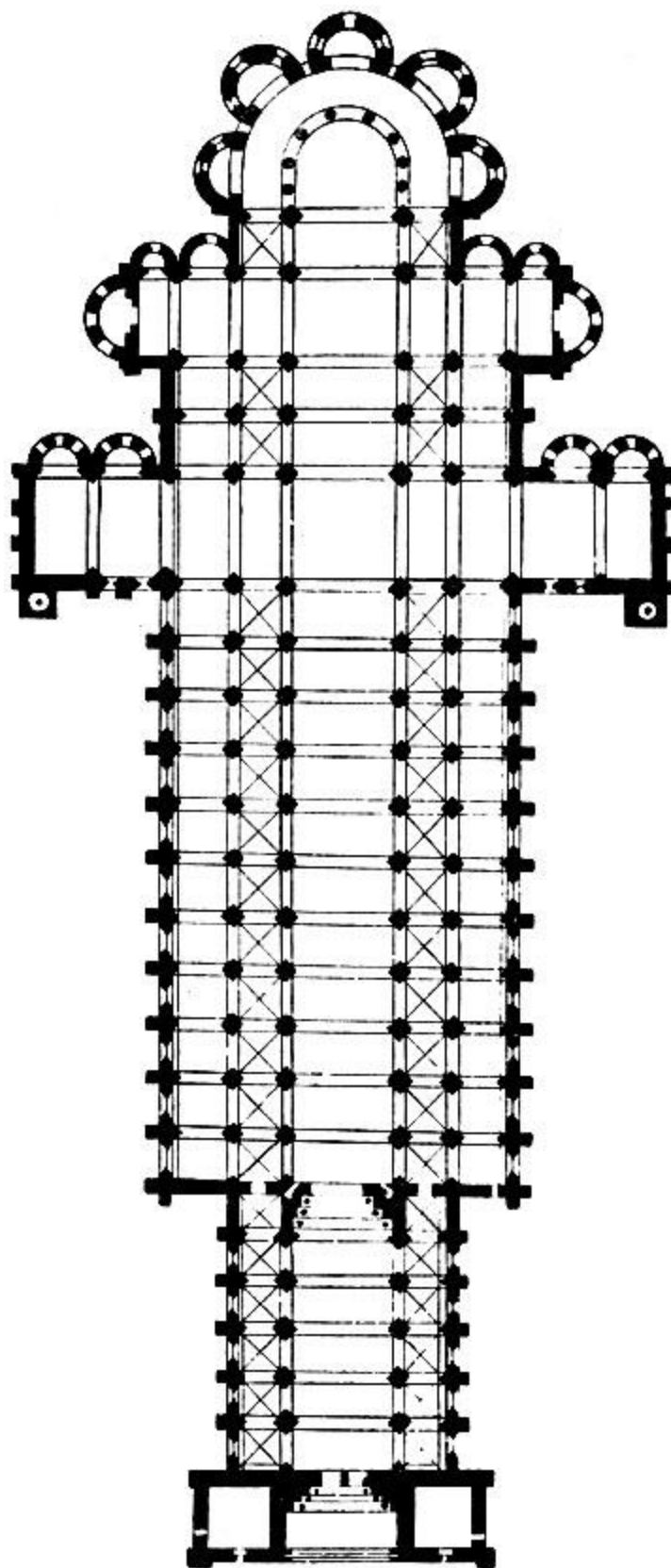


182. Церковь Сен Трофим в Арле. Конец 12 в. Фрагмент портала.

Отличительной особенностью трехнефных церквей Прованса (Сен Трофим в Арле, церковь в монастырском городе Сен Жиль) является главный портал, представляющий собой однопролетную или трехпролетную арку, богато украшенную скульптурой. Такое решение, возможно, было вызвано обращением к традиции римских триумфальных арок, которые сохранялись на территории южной Франции. В Бургундии и на севере строились преимущественно базиликальные церкви с высоким средним нефом.

Но различия между отдельными романскими школами отнюдь не сводятся только к конструктивным приемам - с ними были неразрывно связаны особенности художественно-образного характера. Обзор наиболее значительных сооружений целесообразно начать с памятников центральной и северной Франции, так как именно в Бургундии и Нормандии развивались те формы романского зодчества, которые, может быть, оказали известное влияние на позднейшую разработку типа готического собора.

В Бургундии господствовал орден бенедиктинцев. Старейший и главный их монастырь находился в Ключи; филиалы его были учреждены в разных странах Западной Европы, в которых, таким образом, получили широкое распространение архитектурные приемы, обусловленные потребностями ордена. В противоположность южной и юго-западной Франции, где довольно свободно относились к правилам богослужения, в Ключи разрабатывали тип базилики, наилучшим образом соответствовавшей католической мессе. На месте двух прежних базилик здесь в 1088 г. была начата постройка третьей церкви (так называемой Ключи III), завершенной в 1107 г. Это была пятинефная базилика с двумя трансептами, расширенными с восточной стороны добавочными капеллами. Хор имел обход и был обрамлен венком капелл.



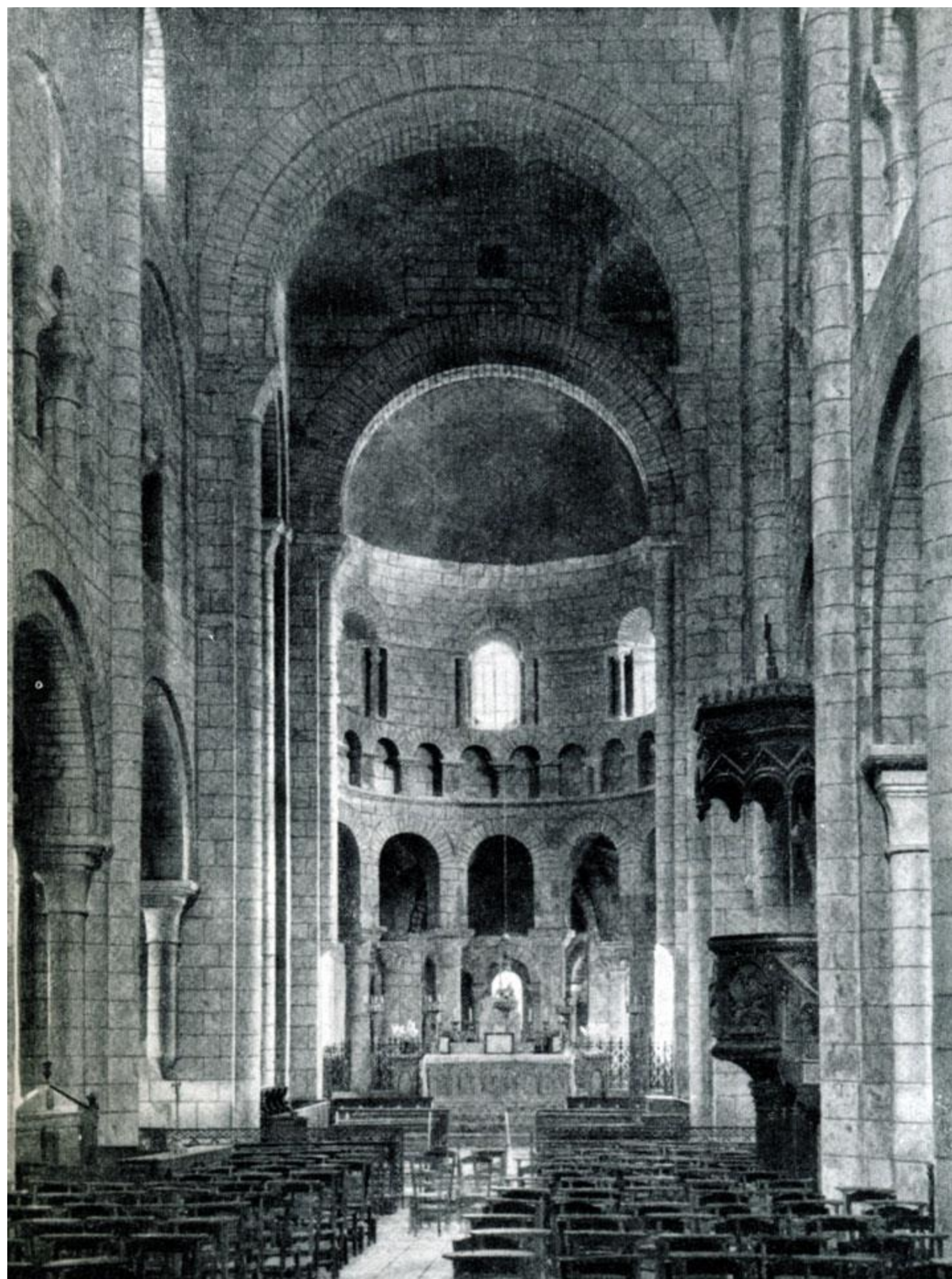
Так называемая Третья церковь в Ключи. 1088 - 1107 гг. План.

После того как в 1220 г. с западной стороны было пристроено низкое трех-нефное здание, церковь в Ключи по своей протяженности стала почти равной базилике св. Петра в Риме. Строители решились увеличить высоту и ширину центрального нефа и прорезали его стены оконными проемами. Это было очень смело, поскольку в романской строительной системе нагрузку перекрытия равномерно несла вся стена. Цилиндрическому своду были приданы легкие стрельчатые очертания, что уменьшило боковой распор и позволило сделать большие оконные проемы, но все же конструкция не была вполне надежной. Так, в 1125 году своды обрушились, и храм был восстановлен лишь в 1130 году. Церковь в Ключи в 1807 г. была разрушена, и от нее сохранилась лишь часть южного рукава трансепта.

Близка по типу к церкви в Ключи хорошо сохранившаяся однострансептная церковь Богоматери и Иоанна Крестителя в Парэ ле Мониаль (начало 12 в.) с характерным чрезвычайно развитым трансептом, могучей шестигранной башней над средокрестием и меньшими четырехгранными башнями главного фасада.



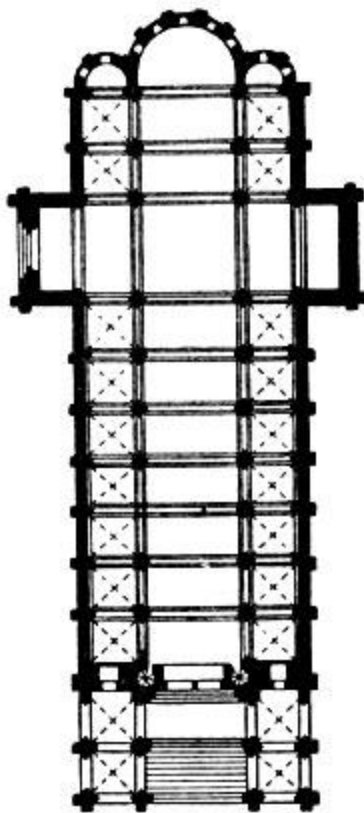
196. Собор Сен Лазар в Отене. 1-я половина 12 в. Внутренний вид.



195. Церковь Сен Этьен в Невере. 1063-1099 гг. Внутренний вид.

Заслуживает упоминания храм в Отене. Свод его центрального нефа приобретает стрельчатое очертание, внешне предвосхищая формы готического свода. Однако, поскольку свод не является крестовым и тяжесть конструкций передается на стены, а не на опорные столбы, все сооружение в целом носит вполне романский характер. Редкой особенностью храма является применение в архитектурном интерьере каннелированных пилястр, увенчанных капителями,- далекий отзвук античной традиции.

Интересным образцом бургундской архитектуры является и церковь св. Магдалины в Везеле (первая треть 12 в.) с непосредственно освещенным, как и в Ключи, центральным нефом, который перекрыт крестовыми сводами на подпружных арках. Церковь в Везеле - прекрасный пример той связи с окружающей природой, которая характерна для ряда романских храмов. Она расположена на гребне высокого холма, господствуя над всей окружающей местностью. Архитектурные объемы и общий силуэт многих романских церквей были рассчитаны на восприятие с самых различных точек Зрения. Отсюда богатая разработка композиции и главного, западного фасада и алтарной, восточной части и важное композиционное значение большой башни над средокрестием, столь характерной для многих романских церквей. Вокруг нее как бы группировались архитектурные объемы; с любой точки зрения она воспринималась в качестве композиционного центра храма, господствующего своими спокойно-могучими формами над небольшими строениями монастырских служб или группой маленьких домов небольшого городка, к тому же часто расположенного у подножия холма, который, подобно пьедесталу, возносил храм над всей округой.



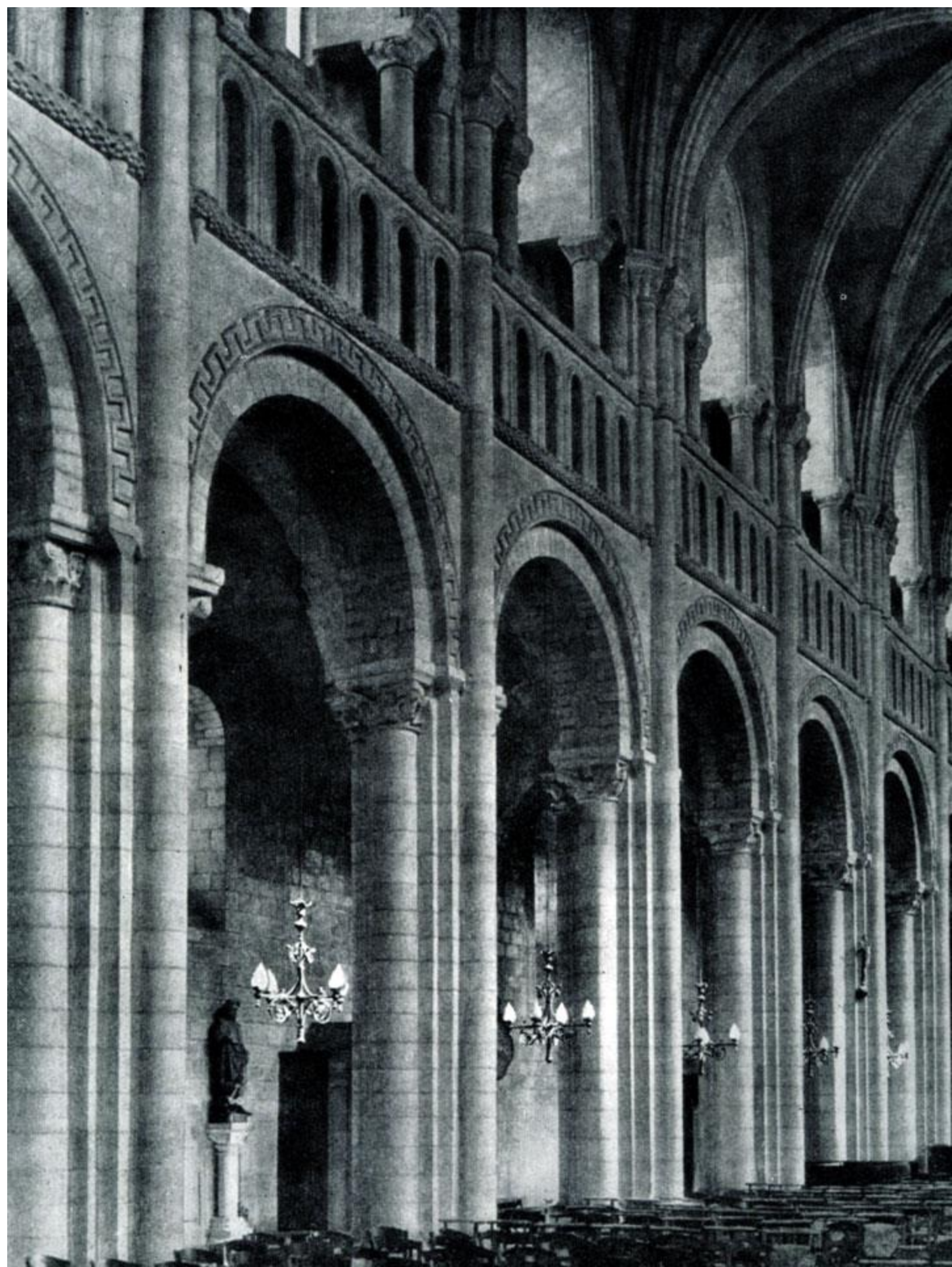
Собор Сен Лазар в Отене (Бургундия). 1-я половина 12 в. План.

Нормандские церкви в 11 в. строились также по типу базилики, причем средний неф имел плоское деревянное перекрытие, а боковые нефы - крестовые своды; высокий средний неф освещался через окна. Транsept был чаще всего однонефным; хор не имел обхода, боковые абсиды алтарной части трехнефного хора обычно отделялись от главной стенками. В 12 в. Деревянные перекрытия главных нефов были заменены массивными крестовыми сводами, сложенными по романской системе - из клинчатых камней. Швы между распалубками сводов подчеркнуты выступающей наружу кладкой. Это нововведение имело не конструктивное, а исключительно художественное значение, но оно оказало известное влияние на выработку готического нервюрного свода.

Начальный этап северофранцузского романского зодчества в его нормандском варианте характеризуют развалины монастырской церкви Нотр-Дам в Жюмьеже (1018-1067),

огромного для того времени трехнефного сооружения. Высокий и широкий центральный неф (первоначально перекрытый плоским потолком, покоившимся на массивных балках) возвышался над боковыми нефами с эмпорами. Нижний этаж боковых нефов был перекрыт крестовым сводом. С запада внутрь храма ведут сравнительно невысокие ворота, как бы зажатые между двумя могучими башнями. Фасад собора производит впечатление почти крепостной суровости. Скульптура была применена лишь для оформления портала (вообще, скупость скульптурного декора - характерная черта романской архитектуры Нормандии), что подчеркивало аскетическую лаконичность ничем не украшенных башен, их массивность и устойчивость. Интерьер отличался торжественностью.

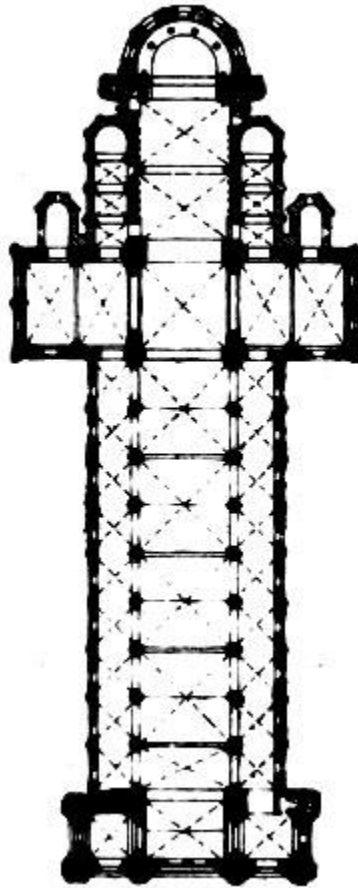
Следующий этап развития этого типа романских храмов представлен церквями мужского и женского монастырей в Кане. Наибольшую художественную ценность представляет церковь Троицы женского монастыря (1059-1066, перестроена в 1120-1140 гг.) - трехнефная базилика, пересеченная трансептом. Относительно узкие боковые нефы, высота которых равна примерно половине высоты центрального нефа, перекрыты низкими крестовыми сводами. Плоский на стропилах потолок широкого центрального нефа был позже заменен нервюрным готическим сводом.



200. Церковь Троицы в Кане. 1059-1066 гг. перестроена в 1120-1140 гг. Внутренний вид. Стена среднего нефа.



201. Церковь Троицы в Кане. Западный фасад.



Церковь Троицы в Кане (Нормандия). 1059-1066 гг, перестроена в 1120-1140 гг. План.

Центральный и боковые нефы связывают полукружия арочных пролётов, покоящихся на массивных крестообразных в плане столбах с полуколоннами. Эмпоры отсутствуют, и второй ярус образован арочками невысокого трифория. Глубокие оконные амбразуры верхнего яруса перекликаются с арочными пролетами нижнего яруса. Интерьер церкви сильно вытянут в глубину и несколько приземист по пропорциям. Тонкие столбики, поднимающиеся от пола к пятам нервюр, не в состоянии уравновесить строгий ритм горизонтальных членений, тем более что вертикально устремленные столбы пересекает движение своеобразной тяги - карниза, протянутого над арочным фризом трифория.

Общее впечатление спокойной, несколько грузной мощи усиливается простой и ясной системой пропорций. Так, трапеи боковых нефов в плане представляют квадраты; трапеи центрального нефа - прямоугольники с отношением сторон 1:2. Центральный неф вдвое выше боковых; арки трифория примерно вдвое ниже, чем пролеты окон. На фасаде также господствуют простые и жесткие соотношения - 1:1, 1:2, 1:3. Контрфорсы разделяют фасад на три почти равные части, в которых размещены центральный и боковые входы. При этом арочный портал центрального входа вдвое шире, чем порталы боковых. Центральный вход состоит из двух разделенных столбом дверей, боковые входы имеют по одной. Второй ярус фасада над центральными воротами прорезан тремя высокими окнами; в глухих стенах боковых крыльев второго яруса пробито по одному невысокому окошечку, подчеркивающему массивность стены. В фасаде и венчающих его башнях обращает на себя внимание равномерность нарастания вертикализма от яруса к ярусу. Но четкие горизонтальные членения не дают еще возможности создать в архитектуре фасада тот непрерывный и все ускоряющийся взлет, который появился позднее, в готических постройках 13 в. Особенно выразительны башни фасада: словно закованные в каменную броню суровые воины, охраняют они вход в храм. И весь его облик проникнут духом спокойной, но полной внутреннего напряжения силы.

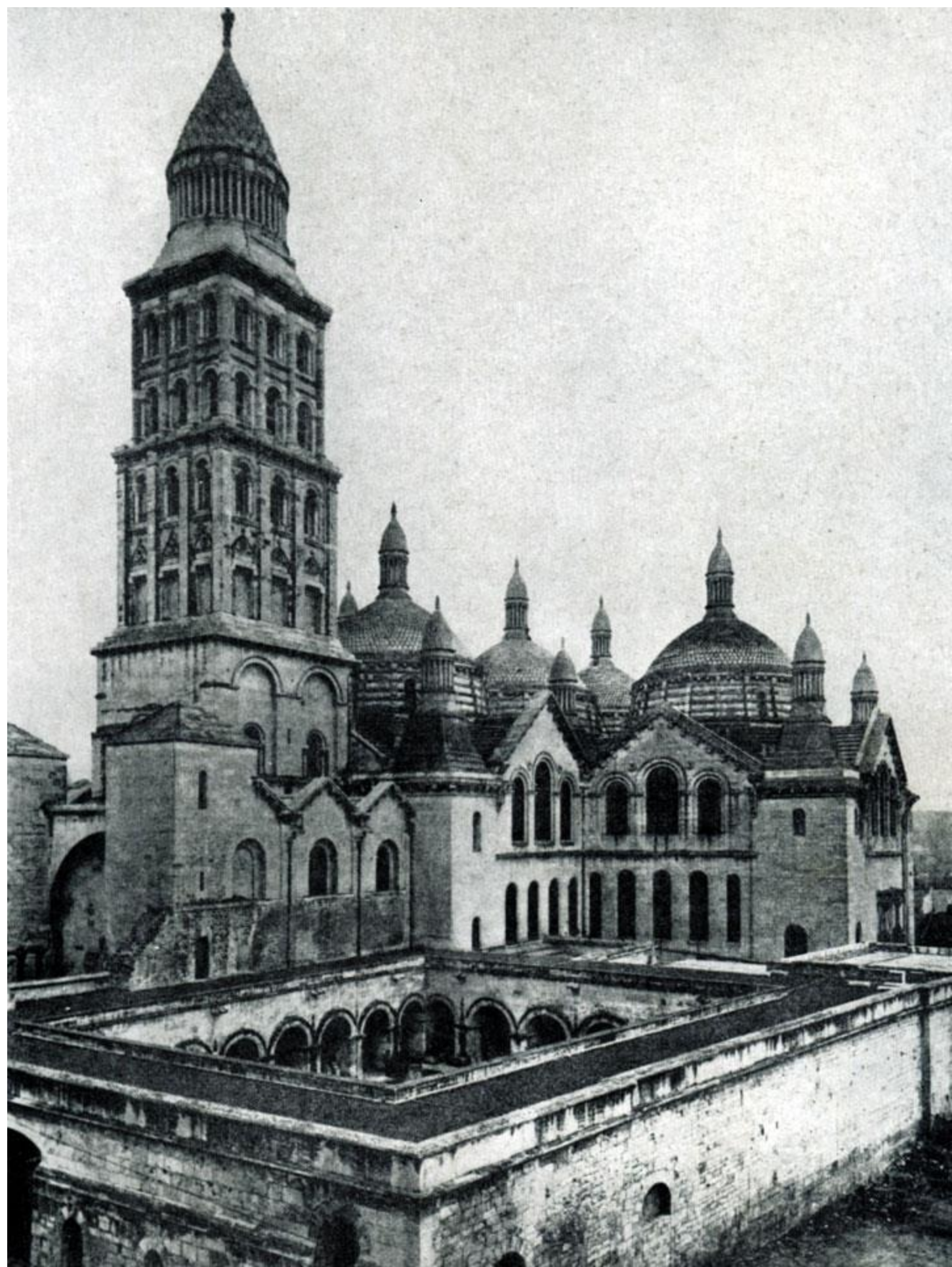
Мастера романского зодчества прекрасно владели выразительными возможностями своей строительной техники, умело распределяли и компоновали внутренние объемы здания, создавая из отдельных элементов сложное и вместе с тем единое законченное художественное целое. Но отдельные части романского храма не сплетаются и не перетекают друг в друга, как в готике, а сохраняют самостоятельность. Объем сопрягается с другим объемом, и постепенно, камень к камню, трапея к трапее, ярус к ярусу, складывается крепкое, устойчивое в своих четких пропорциях здание. Кажется, что человека того времени больше всего эстетически удовлетворяло выявление вещественности, материальности, утверждение победы над неподатливым камнем. Вся

архитектура проникнута пафосом сурового одухотворения тяжелых и прочных объемов. Мастера передавали впечатление вечности, незыблемости этих могучих храмов, созданных упорным трудом, усилием творческой воли людей и воплощающих как их иллюзии и фантастические религиозные представления, так и веру в силу своего труда, их стойкость и мужество.

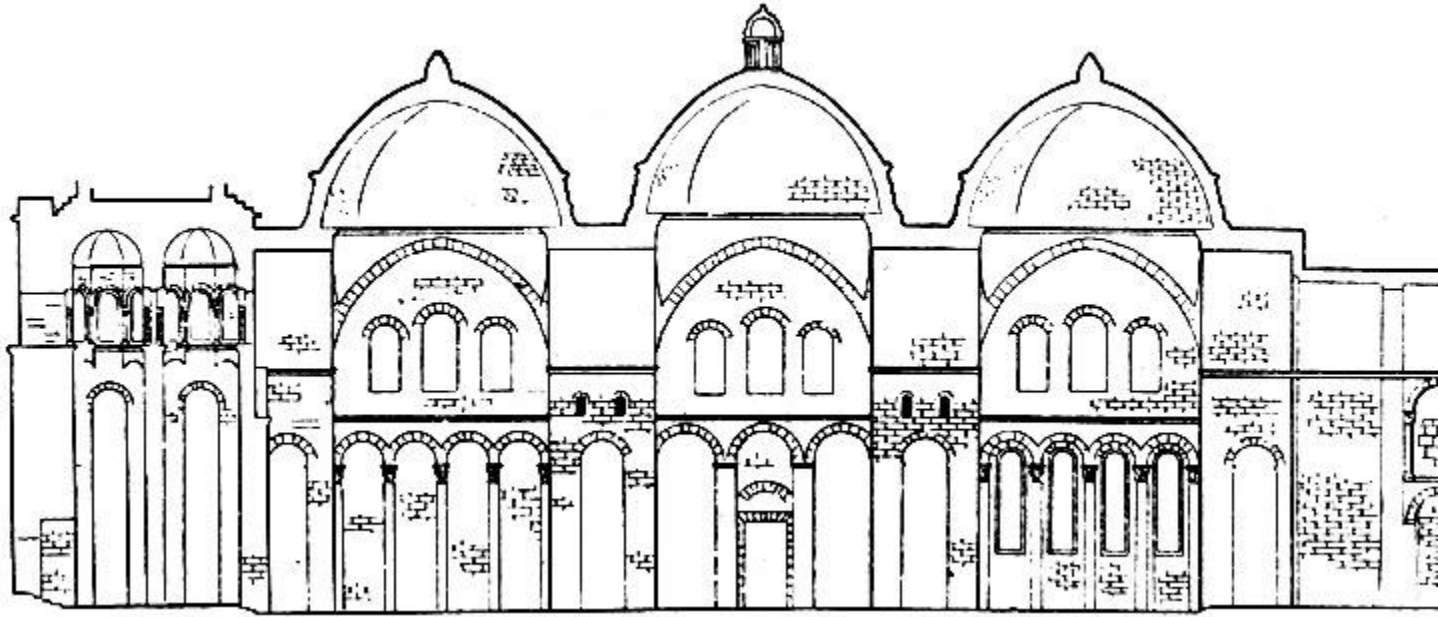
Среди многочисленных школ французского романского зодчества архитектура Бургундии и французского Севера заняла особое место. На ее опыт опирались мастера ранней готики: схема трехъярусного членения стен высоких центральных нефов, принцип фланкирования западных фасадов двумя высокими башнями и некоторые другие специфические черты легли в основу готических храмов.

В архитектуре же юго-западной Франции сильнее всего выразились особенности собственно романского периода французского зодчества.

По своему типу юго-западная и южная французская архитектура романского стиля существенно отличается от северной. В ней ясно ощущается воздействие традиций позднееримского и византийского зодчества. Характерный пример - церковь Сен Фрон в Перигё (1120-1179).



189. Церковь Сен Фрон в Перигё. 1120-1179 гг. Общий вид с юго-запада.



Церковь Сен Фрон в Перигё. Продольный разрез.

Современный внешний вид собора несколько изменен позднейшими пристройками. В особенности многочисленные декоративные вышки нарушают спокойный и ясный силуэт пяти куполов и вносят в него чуждую величавому памятнику дробность. Тем не менее облик здания отличается благородной ясностью пропорций и торжественностью общей композиции. Относительно сохранился западный, главный фасад. Архитектура фасада сопоставлена - по принципу открытого и вместе с тем уравновешенного контраста - с непосредственно за ним расположенной башней. Особенный интерес представляет планировка собора и интерьер, сохранившийся в главных чертах. В основу плана положен равноконечный крест с удлинённым западным концом, несущим высокую многоярусную башню. Главный купол покоится на четырех центральных массивных столбах-пилонах, накрест прорезанных узкими сквозными арками. Эти арки превращают каждую из опор в группу близко сдвинутых квадратных в плане столбов. Однако, поскольку арки не прорезают пилон

во всю его высоту, он воспринимается и как единый массив, что подчеркивается также парными декоративными оконцами в верхней части каждой стороны пилона. Сдержанный, но нарастающий ритм полукруглых окон, арочек в пилонах и могучих подкупольных арок prepares полный спокойной силы взлет больших куполов.

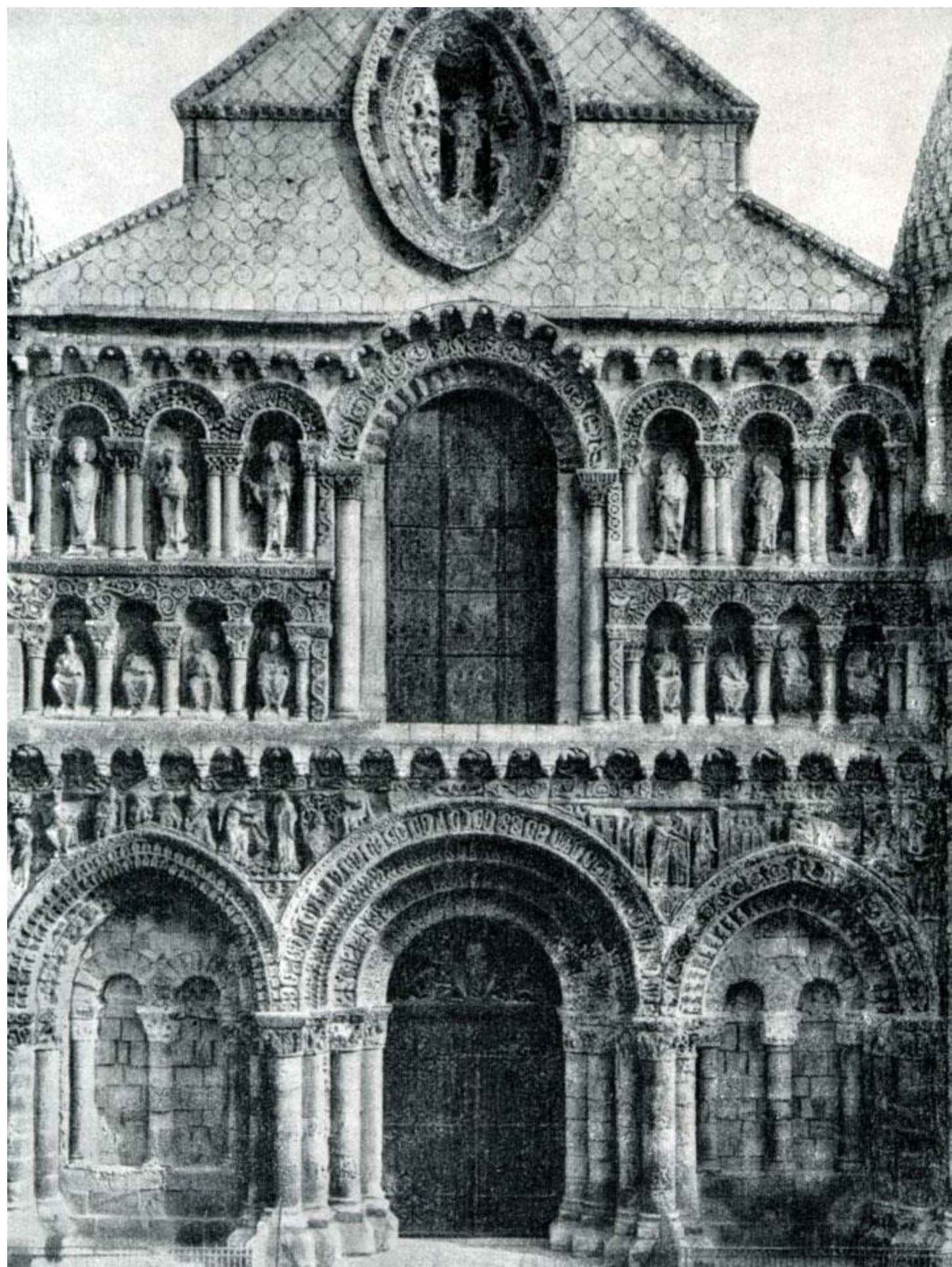


188. Церковь Сен Фрон в Перигё. 1120-1179 гг. Внутренний вид.

План собора и общий характер интерьера почти аналогичны собору св. Марка в Венеции, воздвигнутому в 11 в., возможно, византийскими мастерами по образцу церкви Апостолов в Константинополе. Однако близость планов и общей архитектурной композиции церкви Сен Фрон и собора св. Марка дают возможность уловить и то глубокое своеобразие в понимании архитектурного образа, которое отличает зодчих романского Запада от мастеров Византии и близкой к ним Венеции. Первое сразу заметное различие - высокая башня, вносящая в облик здания Сен Фрон мощный вертикальный акцент, резко и сильно контрастирующий со спокойным аккордом пяти куполов. Звонница же св. Марка построена позже, чем сам собор, несколько в стороне и противостоит его композиции, оттеняя гармоничность пропорций собора в целом. Особенно показательное сравнение внутреннего пространства обоих зданий. Украшенный мозаиками и колоннами из цветного мрамора роскошный интерьер собора св. Марка, как и большинство византийских и близких ему венецианских интерьеров того времени, волновал воображение своим живописно-сказочным очарованием, торжественной праздничностью. Наоборот, внутреннее пространство церкви Сен Фрон проникнуто строгим величием, основанным на выявлении четкой логики самой конструкции. Ровные стены с хорошо пригнанной каменной кладкой и геометрически ясные архитектурные объемы передают сдержанную силу простых, как бы обнаженных, монументальных форм. Иначе говоря, живописно сложной и динамичной компоновке пространства в интерьере венецианских и византийских зданий. Здесь противостоит более статичная, может быть, более примитивная, но более энергичная и суровая концепция внутреннего архитектурного пространства. В соборе св. Марка заметно уменьшена высота пролета под восточным куполом, что усиливает впечатление движения при переходе из центральной зоны собора к алтарной его части, усложняя и обогащая интерьер. В церкви Сен Фрон купола почти одинаковой высоты; грани же

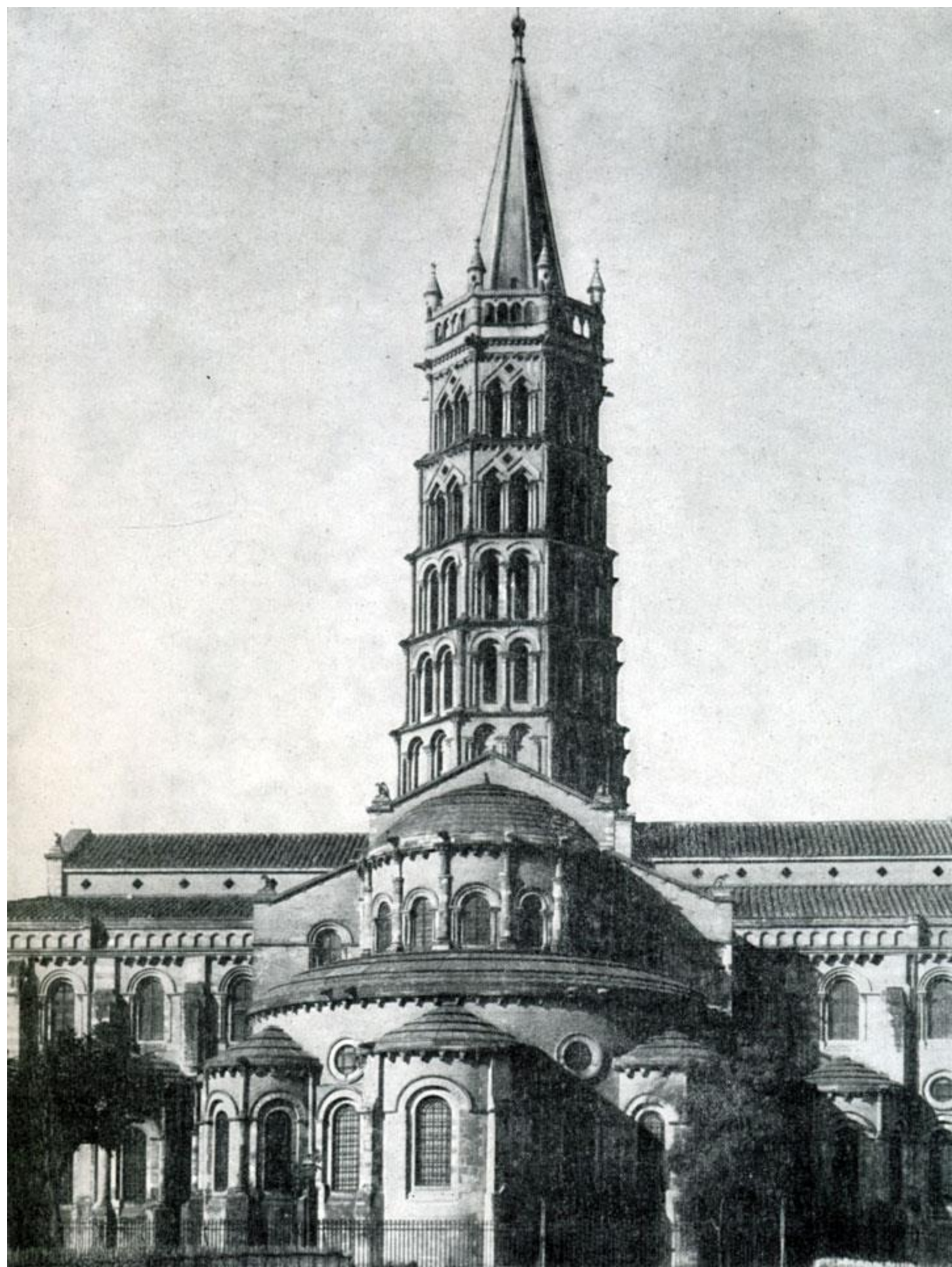
поддерживающих арок подчеркнуты, что четко, почти грубо расчленяет внутреннее пространство на ясные архитектурные объемы. Купола венецианского храма возвышаются над почти сплошным рядом окон и как бы парят над охваченным сиянием подкупольным пространством. Купола Сен Фрона крепко сопряжены со своим основанием; стена не исчезает за светящимся ожерельем окон; наоборот, редкие окна, прорезая толщу купольных оснований, лишь подчеркивают их массивность, их конструктивную функцию.

Выше отмечалось разнообразие базиликальных романских церквей. Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране (середина 12 в.) - трехнефная зальная церковь, типичная для западной части центральной и для западной Франции (Овернь). Ее узкий и полутемный средний неф перекрыт цилиндрическим сводом, боковые нефы - крестовыми, расположенные над ними эмпоры - цилиндрическими сводами. Широкие и высокие арки, соединяющие нефы, контрастируют с гладью глухих стен верхней части центрального нефа, прорезанных небольшими арками Эмпор. Таким образом, боковые стены центрального нефа имеют простое двухъярусное членение. Скучный свет поступает в храм сквозь снабженную редкими окнами галлерею эмпор и через три небольших окна в фасадной стене. Этот же дух суровой простоты и сильных, почти грубых композиционных сопоставлений выражен и во внешнем облике здания. На боковых стенах чередуются редко расположенные небольшие окна и слепые арочки, образуя нечто вроде прерывистого фриза. Вверху, под карнизом, скупно размещены небольшие декоративные рельефы. Лишенные обрамлений, они как будто вырастают из плоскости стены и усиливают впечатление материальности больших и крепких стен.



194. Церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье. Окончена в конце 12 в. Западный фасад. Фрагмент.

Еще проще и архаичнее конструкция Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье (школа Пуату). Все три нефа, почти равные по высоте и перекрытые цилиндрическими сводами, имеют, как и церковь в Клермон-Ферране, одну общую крышу. Интерьер приближается к типу зальной церкви - типичная черта школы Пуату. Эмпоры отсутствуют, и свет поступает из боковых нефов сквозь редко расположенные окна, прорубленные в толстой, почти крепостной стене. Над перекрытием центрального нефа со слабо развитым трансептом подымается приземистая башня. Западный фасад фланкирован невысокими угловыми башенками. Хотя постройка собора была завершена только к концу 12 в., архитектура здания дает ясное представление о типе раннероманских храмов западной части центральной Франции. Важной особенностью храма в Пуатье и вообще всей школы Пуату является обильное скульптурное убранство фасада. Нижний ярус заполнен резным орнаментом и барельефными группами, образующими почти сплошной стелющийся по стене узор. Выше, в нишах второго и третьего ярусов, помещены статуи святых, отличающиеся грубовато-тяжеловесной, крепко выраженной объемностью.



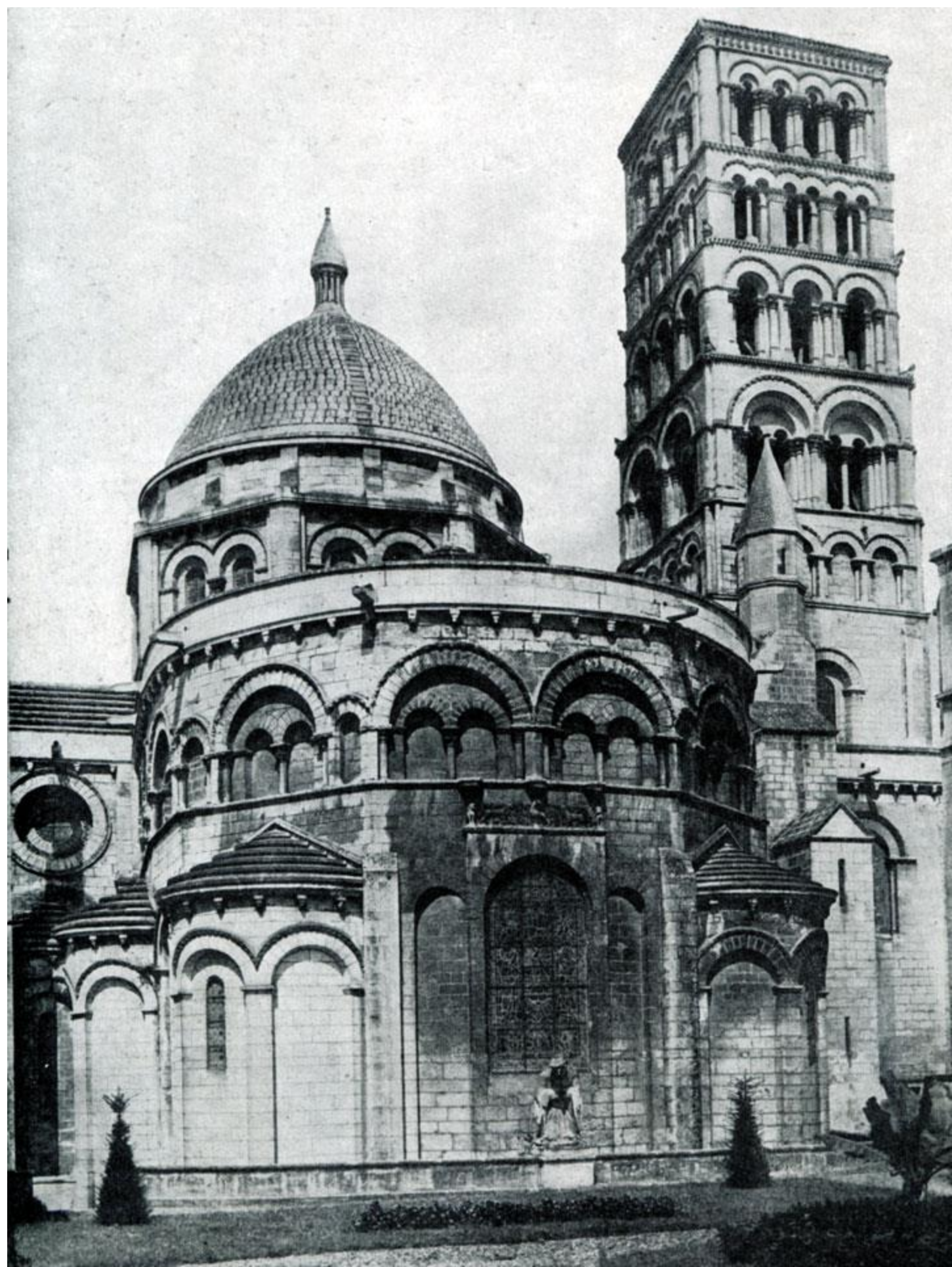
191. Церковь Сен Сернен в Тулузе. Конец 11-12 вв. Вид с востока.

Памятник зрелого романского стиля, прекрасная церковь Сен Сернен в Тулузе (конец 11 -12 в.),- один из самых больших храмов юго-западной Франции (Лангедок). Здание сохранило в целом свой первоначальный облик, хотя подвергалось существенным реставрациям. Несколько растянутый по горизонтали пятинефный корпус пересечен широким трехнефным трансептом. Сравнительно небольшой хор окружен обходом с несколькими капеллами. Вертикальные акценты массивных башен западного фасада и в особенности многоярусной, необычайно высокой башни средокрестия подчеркивают растянутые horizontали здания.

Композиционно оправданы большие размеры башни над средокрестием: она объединяет протяженный главный неф и сильно развитые боковые крылья трансепта (*Строительство башни, сильно реставрированной в 19 в., было завершено в конце 12 в., и ее облик несет в себе известные черты готики, особенно в верхних ярусах. Однако сооружение башни предусматривалось с самого начала.*). Членение на ярусы, поднимающиеся уступами, сообщает башне устойчивость и спокойствие. Господствуя над всей округой, она не устремляется кверху, а слагается из четких и ясных объемов, подобно тому как стена сложена из каменных квадров. Правда, в отличие, например, от церкви в Жюмьеже, ярусы башни тулузского собора имеют более стройные пропорции. Кроме того, ряды высоких окон, прорезывающих ярусы, усиливают впечатление стройности, снимают ощущение чрезмерной массивности башни в целом.

Особенно выразителен облик собора со стороны хора. Отсюда ясно воспринимается впечатляющий контраст высокой башни с мощным массивом трансепта. Очень интересна своеобразная подготовка энергичной вертикали башни полукруглыми выступами небольших капелл, расположенных по стене трансепта. Они группируются вокруг выдвинутого далеко вперед полукружия хора - абсиды.

Сложная система разномасштабных архитектурных объемов, симметрически соподчиненных одному большому центральному,- существенная особенность также и многих храмов Оверни и Пуату. Таков, например, восточный фасад церкви Сен Поль в Иссеаре. В нем, в отличие от церкви Сен Сернен, группа капелл и абсид более тесно сплочена вокруг центрального массива в простой и мощный ансамбль.



192. Собор Сен Пьер в Ангулеме. Окончен в 1128 г. Вид с востока.



193. Собор Сен Пьер в Ангулеме. Внутренний вид.

Своеобразный вариант однефной постройки с купольными покрытиями представляет собор Сен Пьер в Ангулеме (окончен в 1128 г.). Продольный неф увенчан тремя сферическими куполами; над средокрестием вместо обычной башни возвышается четвертый. Крылья трансепта также перекрыты небольшими куполами. Восточный фасад храма исключительно выразителен. Большая полукруглая алтарная абсида сильно выдвинута вперед, ее объем подчеркнут выступающими из стены полукружиями маленьких часовен. Пологие широкие арки вверху усиливают ощущение приземистости всего массива абсиды.

В отличие от других церквей юго-запада главный фасад храма в Ангулеме перекликается с фасадами церквей Оверни и Пуату, однако более строен и гармоничен по пропорциям. Богато и разнообразно его скульптурное убранство. К сожалению, фасад был беспощадно реставрирован, и в настоящее время можно судить лишь о высоком мастерстве расположения рельефов и статуй, а не о самом выполнении скульптур. В отличие от более примитивной орнаментальной композиции фасада Нотр-Дам в Пуатье зодчие и скульпторы ангулемского храма сочетали общую декоративность с относительной композиционной и образной самостоятельностью отдельных групп. В нижних ярусах симметрично расположенные группы образуют законченные, замкнутые композиции, например: Христос Вседержитель - в тимпане центрального портала, всадники - над боковыми порталами, святые, в обрамлении арочек, - в среднем ярусе. В верхней части фасада рельефы (ангелы, Христос в мандорле) (*Священное сияние, изображенное в виде овала, заостренного с узких сторон (от итальянского «mandorla» - миндалина).*) носят более декоративный характер, они вплетаются с богатым и сочным рельефным орнаментом в общую почти ковровую композицию.

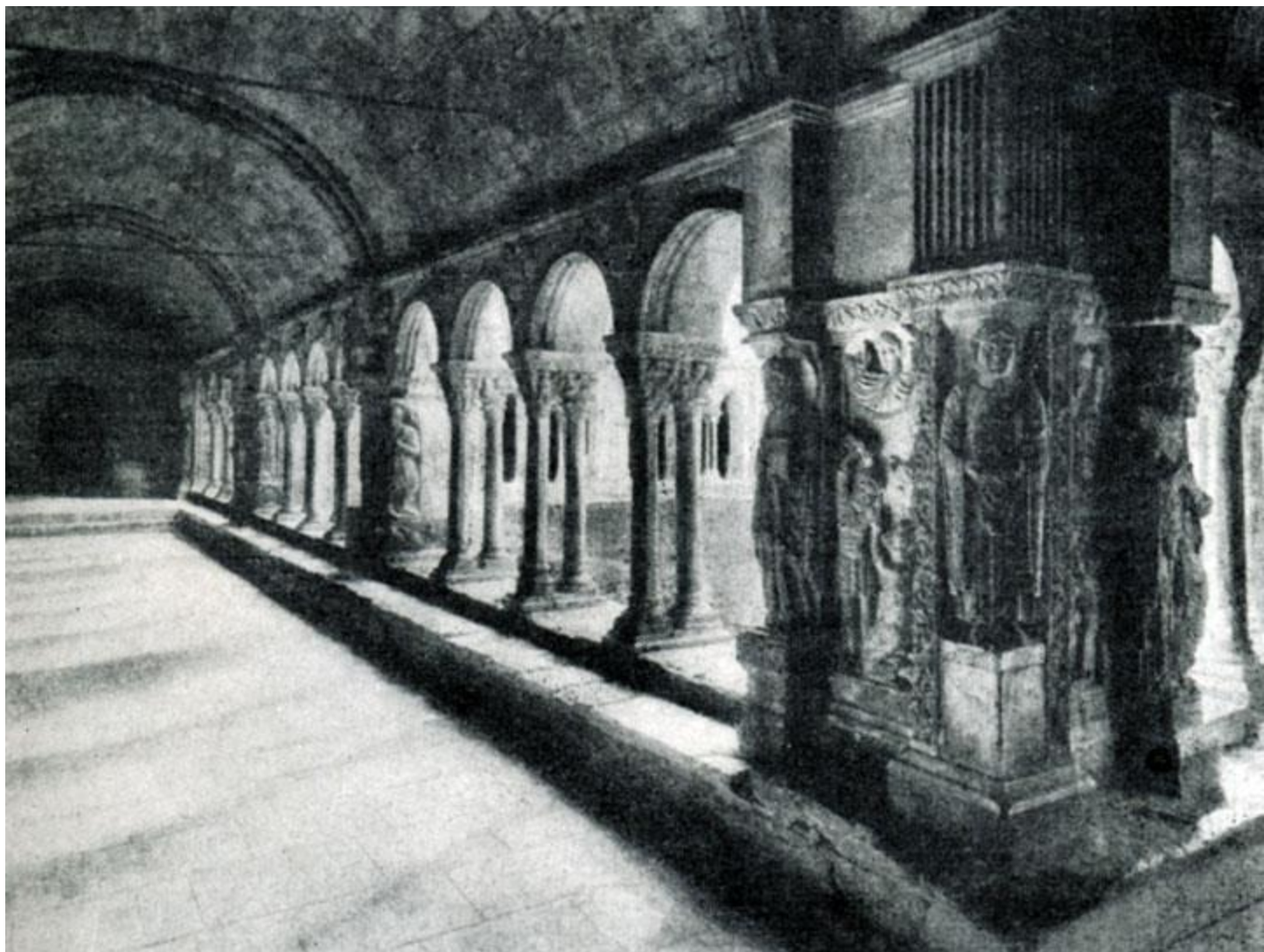


183 а. Церковь аббатства Сен Жиль. 1160- 1170 гг. Западный фасад.

Относительным богатством скульптурного декора отличаются порталы церквей Прованса. Широкие западные фасады чаще всего трехнефных церквей скрывает от зрителя конструкцию самого здания. Порталы, увенчанные спокойными полукруглыми арками, обрамлены стройными колоннами античных пропорций. Некоторые из этих фасадов, в особенности трехпортальный фасад церкви Сен Жиль, вызывают в памяти триумфальные арки позднего Рима. Возможно, что мастера когда-то сильно романизованной

южной Франции опирались на опыт позднеримской архитектуры, но большее значение имело развитие светских, жизнерадостных тенденций, присущих средневековой культуре Прованса. Скульптурное оформление фасада свободно от загроможденности орнаментальным узорочьем, от экзатичности скульптурных образов, он отличается пластической четкостью форм и уравновешенностью движений. В основном скульптура и скульптурный рельеф в церквях Прованса сосредоточиваются на западных фасадах; оформление боковых стен и абсиды было скупой и просто.

Особое следует сказать о высоком художественном совершенстве южнофранцузских клуатров. Клуатры (примыкающие к храму, прямоугольные дворики-сады, обрамленные лоджиями) были обязательной частью монастырского комплекса - предназначались для прогулок монахов, для возделывания фруктовых деревьев, лечебных трав и цветов. Порожденные условиями замкнутой жизни и особенностями южного климата, клуатры посвящались отдыху и радостному созерцанию природы. Они вносили в величавую и несколько аскетическую романскую архитектуру нотку лиризма и наивного изящества. Сопоставление монументального храма, сурово возвышающегося над окрестными строениями, и освещенного солнцем цветущего сада, окруженного глубокими, полными свежей тени лоджиями с полуциркульными арками на легких колонках, создает контраст, полный совершенно особой и неожиданной прелести.



183 б. Церковь Сен Трофим в Арле. Конец 12 в. Галлерей клуатра.

В ансамбль церкви Сен Трофим в Арле (12 в.) входит один из красивейших клуатров романского времени. Парные колонки кажутся особенно грациозными и легкими по сравнению с грузными цилиндрическими сводами широких лоджий. Некоторое однообразие ритма повторяющихся парных колонок преодолевается введением в композицию нескольких тяжелых четырехгранных столбов, украшенных величавыми статуями святых.

В более изящном и утонченном по своим пропорциям клуатре Муассака Этот же эффект достигается чередованием

одиноким и парным стройным колонкам, поддерживающим высокие и легкие арки. В отличие от гармонично уравновешенного клуатра Сен Трофим архитектура лоджий Муассака пронизана беспокойным, оживленным ритмом. Радостную ноту многообразия и свободы вносят и орнаменты капителей, которые имеют одинаковые размеры и форму; орнаментальные же мотивы каждой из капителей неповторимо оригинальны. Благодаря интимным масштабам клуатров и частому расположению колонок воспринимаемые с первого взгляда различия орнаментальных мотивов являются важным моментом архитектурного целого.

Разнообразен орнамент и капителей, венчающих колонны и столбы храмовых интерьеров. Но там богатство орнаментальных и сюжетных мотивов в резьбе капителей раскрывается лишь при специальном рассмотрении отдельных частей храма или деталей декора. Первоначально в убранстве капителей главенствовал орнамент, восходящий или к плетенке, или к поздним галло-римским акантовым капителям. В дальнейшем сюжетные композиции начали играть все большую роль, почти вытесняя орнаментальную основу капители.

В течение 11 и 12 столетий в развитии романского зодчества постепенно все более заметное место занимает светская архитектура. Во Франции, раньше чем в других странах, сложился тип феодального каменного замка-крепости с донжоном. Наиболее древний из сохранившихся донжонов - донжон замка в Лоше (конец 10 в.), простая и грубая по форме прямоугольная четырехъярусная башня с узкими окнами-бойницами, служившая одновременно и жильем и крепостью. Вход и лестница были расположены в небольшой каменной пристройке. Во многих донжонах того времени узкий вход был. устроен в стене башни высоко над землей (на уровне второго или третьего яруса). К нему вела убиравшаяся в случае опасности деревянная лестница.

В донжоне Лоша грубая сила, примитивная военная целесообразность выступает особенно откровенно. Позднее

планировка замков постепенно усложняется, выделяются покои владельцев и особый рыцарский зал, зародыш позднейших парадных дворцовых залов.

В 11 в. укрепленный вал с дубовым частоколом стал заменяться каменной стеной. Донжон приобрел более удобную для обороны круглую форму. Переход к такому типу показывает архитектура замка Гюзор в Нормандии (конец 11 в.). В 12 в. башни стали увенчивать так называемыми машикулями - выступающими над стенами башни галлереями с отверстиями в полу для сбрасывания горячей смолы и камней на осаждающих.

В надежно защищенном каменными стенами замке жилище феодала можно было вынести из стен донжона. Так возникает рядом с донжоном дом-дворец с обязательным (в замке графа или герцога) большим парадным залом, обычно крытым цилиндрическим, а позже крестовым сводом (замок в Фуа). Постепенно создавался тот сложный ансамбль большого замка, который стал типичным для готики.

Строители феодальных замков первоначально не преследовали эстетических целей, но мрачные массивы замковых стен и башен на вершинах холмов производили определенное эстетическое впечатление. Они властно господствовали над окрестностями, над полями и убогими хижинами нищих деревень. Да и сами масштабы и пропорции суровых крепостных сооружений обладали строгой и жестокой выразительностью.

Опыт и приемы строителей замков были использованы в конце романского периода и строителями первых городских укреплений. Однако при этом сложился совершенно новый архитектурный образ. В противоположность сжатый в каменный кулак нескольким башням разбойничьего рыцарского гнезда возник широкий каменный пояс, охватывающий многочисленные дома, которые теснились вокруг городского собора или цитадели. Башни, как надежные стражи, были размещены вдоль городских стен, перекликаясь с колокольнями церквей или монастырей, включенных в

общую оборонительную систему города (Ним, Безансон и в особенности сохранивший свой первоначальный облик город, переходный от романского к готическому, -Каркассон).



204. Каркассон. Общий вид. Аэрофотосъемка. Городские стены и башни 13 и 14 вв.

В течение 11 -12 вв. формировался и тип французского средневекового города. В романскую эпоху среди невысоких деревянных, глинобитных или кирпичных домиков выделялись дома богатых горожан, а также напоминавший небольшой замок дворец епископа или местного феодала. Постепенно сложился и тип большого жилого дома, менее сурового и воинственного по своему облику, чем феодальный замок. С 12 в. начали строить и первые каменные ратуши (Hotel de ville).

Городское здание светского назначения использует мотивы и замкового и церковного зодчества. Большие арки на столбах, полукруглые, иногда парные окна, обрамленные каменным орнаментом, колонки и архитектурный фриз придают праздничность и импозантность выходящему на улицу фасаду такого дома.

В Сен-Антоненской ратуше (построена около 1125 г.) - первоначально дворцовой части городского епископского дворца - в нижнем ярусе устроена глубокая лоджия - галерея. Архитектура ратуши служит также примером начавшегося превращения ярусов в более или менее четкую систему этажей.



203. Жилой дом в Ключи. Фасад. 12 в.

Очень выразителен сложившийся в 12 в. тип двухэтажного каменного дома с прорезывающей толстую стену большой дверью-аркой, ведущей в склады, и маленькой боковой дверцей - входом в жилой второй этаж. Верхний этаж противопоставлен грубоватой простоте нижнего ритмом окон, разделенных невысокими колонками и увенчанных легким аркатурным фризом под карнизом. Дома были обычно стиснуты с боков другими зданиями, поэтому декоративно оформляли только выходящий на улицу фасад. Так определился плоскостно-фасадный тип домовой архитектуры. Правда, дома-дворцы чаще строились по принципу трехмерного решения (например, так называемый Большой зал городского дворца в Бюрела или здание, позже занятое под префектуру, в Оксерре).

Французская светская архитектура, особенно городская, в романскую эпоху еще только формировалась и занимала весьма скромное место по сравнению с культовой архитектурой. Однако достигшая больших успехов готическая светская архитектура во многом опиралась на опыт и первые достижения романского светского зодчества.

Скульптура, живопись и прикладное искусство

Зарождение на рубеже 11 и 12 вв. романской скульптуры и живописи явилось важным шагом вперед в истории средневекового изобразительного искусства Франции. В живописи происходила переработка влияний Византии и создавался своеобразный художественный язык французской романской фрески и ее местных школ. Одновременно была выработана, особенно в скульптуре, сложная иерархия церковных сюжетных циклов. Живопись и скульптура, тесно связанные с высокоразвитым зодчеством, приобрели монументальный характер.

Былая декоративность, восходящая к традициям народного творчества времен переселения народов, не исчезла, но

существенно видоизменилась, подчинившись более сложным сюжетным и композиционным задачам. В основном получили развитие два типа композиции: пространственные циклы, в определенной ритмической и сюжетной последовательности развертывающие рассказ о цепи событий, а также произведения с одной сюжетной ситуацией и четко выделенным композиционным центром; здесь соотношение отдельных групп обычно строилось симметрично, и они образовывали завершенное и уравновешенное монументальное целое. В скульптуре шел процесс превращения каменной резьбы в скульптурный сюжетный рельеф. Возродилась в качестве важного вида искусства и круглая монументальная пластика, правда, еще зависевшая от монументально-декоративного храмового ансамбля и, как правило, высеченная в каменном блоке столба или иной архитектурной детали здания. Художественный язык, несмотря на отдельные яркие и наивные проявления реалистической наблюдательности, оставался условным.

Дороманское орнаментальное искусство, игравшее ведущую роль, в самой общей форме выражало мироощущение и эмоции людей своего времени. Изображения людей и событий подчинялись (особенно в более ранний период) особенностям художественного языка орнамента. Сравнительно же редкие опыты изображений, выделенных из слитного орнаментального целого, носили чрезвычайно примитивный или же несамостоятельный, заимствованный у Византии характер. В романский же период изображения людей и сложных сюжетных мотивов приобрели большое значение, их жесты и движения наделены эмоциональной выразительностью. Именно во Франции в романской живописи и особенно в скульптуре впервые после гибели античного мира сложилась определенная система принципов характеристики душевного состояния человека, правда, еще не индивидуализированного.

Медленный процесс формирования монументальной каменной романской скульптуры на протяжении почти всего 11 в. шел двумя путями. Первый - первоначально робкое,

затем все более смелое введение в геометрический и растительный орнамент капителей изображений отдельных человеческих фигур, а позднее - многофигурных сюжетных композиций. Второй же путь, предоставлявший наибольшие возможности для возрождения монументальных скульптурных ансамблей, был путь украшения наружных стен фасада большими рельефными композициями. Обычно для этого использовали элементы архитектуры, связанные с оформлением главного входа: надвратную балку-архитрав и тимпан. Позднее стали украшать статуями и уступчатые срезы портала. Стены внутри храма, укрытые от дождя и снега, естественно, предназначались для больших циклов фресковых росписей и, как правило, скульптурой не украшались.

Одним из самых ранних памятников скульптуры на фасаде храма является рельеф архитрава церкви Сен Жен де Фонтен в юго-западной Франции (1020). В центре архитрава - Христос в мандорле, поддерживаемый двумя ангелами. Фризообразную композицию справа и слева симметрично завершают обрамленные маленькими арочками изображения шести апостолов. И фигура Христа и маленькие фигурки апостолов с непропорционально большими головами отличаются примитивностью, схематизмом и отсутствием интереса к выразительной передаче движений. Низкий рельеф более напоминает резьбу, чем собственно скульптуру. Во всей композиции дает себя чувствовать отсутствие опыта в создании монументальных, связанных с архитектурой скульптурных композиций.

Со второй половины века наблюдается постепенный переход к технике более высокого, уже собственно скульптурного рельефа. Вместе с тем трактовка фигур приобретает монументальный характер, и они более точно соответствуют ритму и очертаниям архитектурных форм. Понимание новых художественных задач можно усмотреть в капителях храма Сен Бенуа сюр Луар (70-е гг. 11 в.), например в композиции «Бегство в Египет», а особенно в рельефах обходов хора в соборе Сен Сернен в Тулузе (конец 11 в.). Так, апостола, поднявшего руку, отличает угловато переданная

торжественность жеста благословения, легко «читаемого» даже со значительного расстояния.

Очень характерен проявленный мастером тулузских рельефов интерес к относительно точной и ясной передаче пропорций человеческой фигуры. Однако в дальнейшем в тех случаях, когда задача заполнения архитектурной плоскости или ритм архитектурных форм требовали от романских мастеров нарушения и изменения пропорций, они шли на это без всяких колебаний. В 11 в. такие решения, вероятно, казались естественными, потому что и дороманской скульптурной резьбе, отливке или чекану было свойственно подчинять формы человеческого тела и характер его движений ритму и формам орнамента, в который они вплетались. Существенная разница состояла в том, что в романское время подчинение человеческой фигуры декоративному узору было либо дополнено, либо заменено подчинением архитектурным формам и ритмам. Да и само это подчинение носило менее абсолютный характер. Самостоятельная скульптурная выразительная моделировка формы и передача движения получили относительно большое развитие. Романские скульпторы прибегали к деформации пропорций и в тех случаях, когда им нужно было выделить из общей композиции жест или движение наиболее значительные, имевшие сюжетный или символический смысл. Так, например, в рельефе тимпана церкви в Сембра ле Брионез рука Христа, торжественно поднятая для благословения, изображена непомерно большой.

Мастера также начинали интересоваться ясной и наглядной передачей сюжетной ситуации. Правда, на раннем этапе взаимоотношение фигур передавалось еще весьма схематично и наивно. Зритель удовлетворялся тем, что получал возможность «узнать» персонажей и «догадаться» о том, какое именно событие из хорошо знакомой ему «Священной истории» изображено. Однако начиная с 12 в. даже среди наиболее архаичных по исполнению изображений на капителях, происходящих из Ключи (1109 - 1113), например в сцене грехопадения, уже сделана наивная попытка

представить живую группу: Адам и Ева стоят у древа добра и зла и дружно лакомятся запретными яблоками.



202. Адам и Ева. Капитель из монастырской церкви Сен Пьер в Ключи. 1109- 1113 гг. Ключи, Музей.

В начале 12 в. завершилось становление романского стиля в скульптуре и наступил период его яркого расцвета. К тому времени определились и две основные художественные тенденции. Первая связана с более реалистическим восприятием образа человека, со стремлением к относительно ясным и простым монументальным композициям. Мастера, следовавшие этой тенденции, обычно шли по пути овладения объемной пластической формой, пользуясь высоким, почти круглым рельефом. Их произведения отличаются примитивно понятой, но крепкой тектоникой. Вторую тенденцию характеризует орнаментально-беспокойная композиция, выразительная линия, передача духа сумрачной фантастики. Эти две тенденции то противостоят друг другу в разных сооружениях, то переплетаются и мирно уживаются в одном и том же храме и даже в одной композиции,

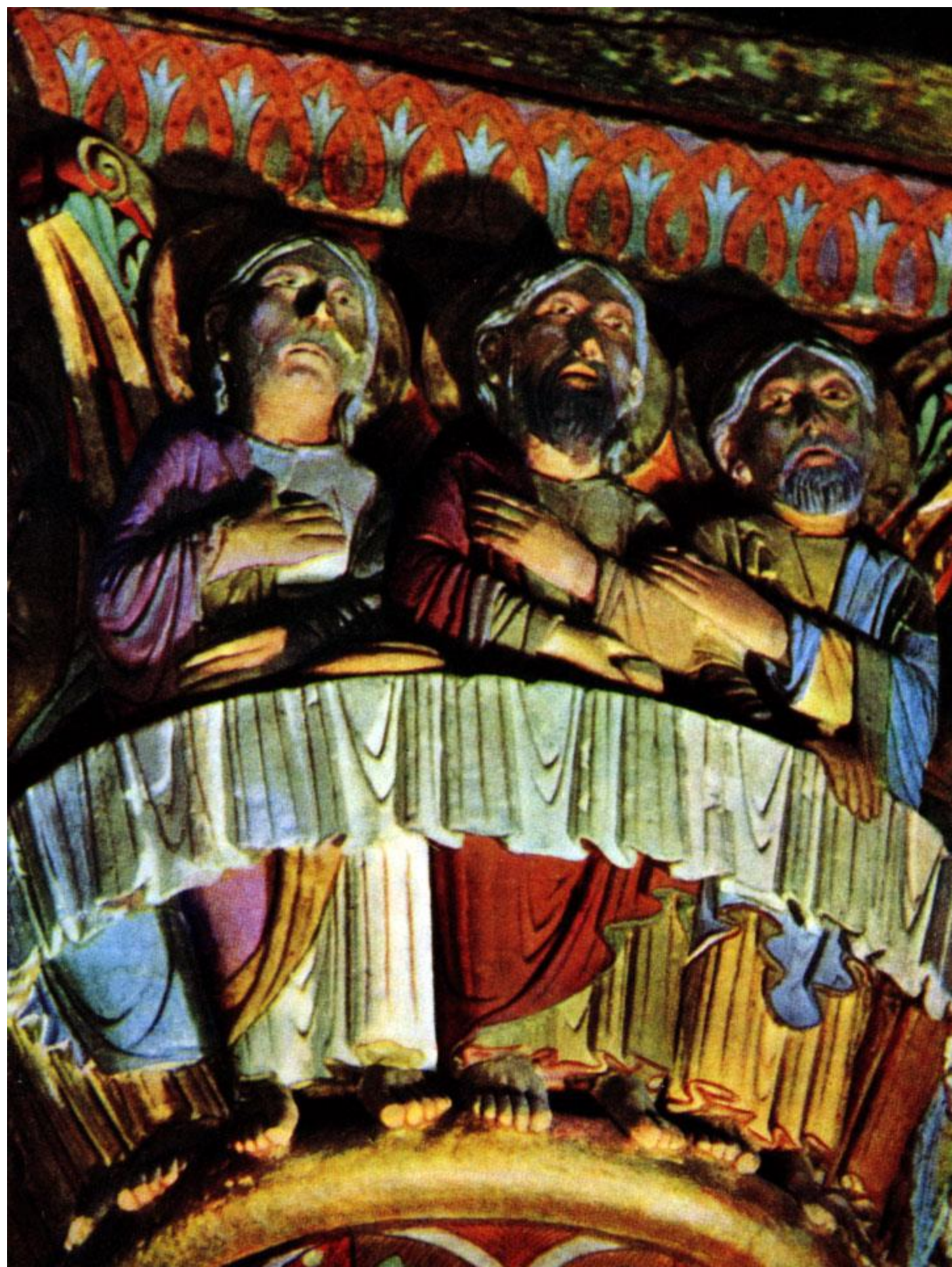
Местные скульптурные школы 12 в. территориально примерно совпадали с географическим расположением архитектурных школ. Церкви северной и северо-восточной Франции (Нормандия и бывшая Неистрия, куда входил и район Парижа) были бедны скульптурными украшениями. Скульптурные школы северо-востока приобрели важное значение лишь в последнюю треть века, т. е. в период перехода к готике. Школа Пуату также не сыграла большой роли в развитии романской скульптуры. Скульптурный декор на фасадах церквей Пуату строился на сочетании относительно крупных по размеру объемных статуй святых и сочной декоративной резьбы, заполняющей плоскость фасада и служащей как бы фоном для, статуй (фасад Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье, и другие).

Более скромное место в области скульптурного оформления фасадов занимала и овернская школа. Большое значение имели в этой школе скульптурные украшения капителей, отличавшиеся архаизмом форм и сюжетов, восходящих к

раннему христианству, как, например, безбородый Христос, несущий агнца. Вместе с тем для этой (в общем, провинциальной по техническому мастерству) школы характерен интерес к почерпнутым из фольклорных представлений сюжетам, тяга к жанровым мотивам, использующим иносказания, притчи и т. д., полным наивной жизненной наблюдательности: осел-музыкант, заарканенный ангелом черт, ловля обезьяны и т. д. Евангельские сцены также часто трактуются с грубоватой жизненностью. Таковы. «Пленение Христа» (капитель церкви св. Нектария, середина 12 в.) или выразительная сцена «Изгнание из рая», в которой явственно видно, что Адам срывает свое раздражение на Еве.

Следует отметить, что капители, выполнявшие в архитектурном ансамбле более скромную и подчиненную роль, чем фасадные скульптурные композиции или циклы настенных росписей, почти во всех школах украшались относительно правдивыми изображениями. Таковы «Бегство в Египет» в церкви Сен Назер в Отене (Бургундия), «Ирод и Саломея» в Муассаксе.

Очень интересно изображение «Тайной вечери» на одной из капителей церкви Сен Поль в Иссеаре (Овернь). Христос и, апостолы размещены вокруг капители, лицом к зрителям. Стол же, за которым они сидят, опоясывает сплошной лентой всю группу. Однако мастер заботился о сохранении жизненного правдоподобия образа: каждая фигура в отдельности выглядит естественно сидящей за столом, и, лишь рассмотрев со всех сторон капитель, можно уловить условность композиции в целом. Важно, однако, что мастер, пользуясь обусловленным архитектурой композиционным приемом, уже избегает полного подчинения образа архитектурным формам или его растворения в общем декоративном узоре.



*Тайная вечеря. Скульптурная капитель церкви Сен Поль в
Иссуаре.Середина 12 в.*

Наибольшее значение в описываемый период имели бургундская, лангедокская и провансальская школы. Бургундия и Лангедок дали наиболее типичные и совершенные образцы многофигурных порталных композиций. Рельефная группа «Христос во славе», хорошо вписанная в тимпан западного портала церкви в Шарльё (11-12 вв.), еще связана схематической простотой с ранней романской скульптурой. И все же фигура Христа не лишена величия. Монументальный характер придает композиции выделение центральной фигуры и симметричное расположение фланкирующих ее ангелов. Христос изображен значительно более крупным по масштабам, чем ангелы; в этом сказывается наивная иерархия размеров - характерная черта романского искусства. Вместе с тем в изящном изгибе крыльев ангелов и в беспокойной игре складок их плащей угадывается интерес к утонченной игре экспрессивных линейных ритмов, которая широко развилась в бургундских порталах зрелого романского стиля.

Сочетание крепко моделированных объемов с полным движения сложным переплетением линий встречается в некоторых капителях из Ключи (начало 12 в.), например символические изображения тонов музыки в виде мужчин, играющих на музыкальных инструментах, и грамматики - в образе закутанной в плащ фигуры. Особенно выразителен бородатый мужчина, склонивший голову над лютней и символизирующий собой «третий тон музыки». Здесь мастер уже достиг некоторой, правда, неперсонифицированной и неопределенной передачи духовного состояния человека, которая составила позднее важное достижение романского искусства.

К лучшим монументальным памятникам бургундской школы относятся тимпаны церкви Сен Мадлен в Везеле (1125-1130) и собора в Отене (1130-1140). Тимпан в Везеле изображает

Христа, наставляющего апостолов на проповедь нового учения (часто эту сцену ошибочно считают «Сошествием святого духа»). Взволнованны и полны драматизма движения смятенных апостолов, резки контрасты света и тени, беспокойна утонченная игра складок одежды. Фигуры выполнены объемно, однако мастер, стремясь к максимальной экспрессивности образа, отдает главное внимание разработке динамичной выразительности линии. Композиция тимпана соответственно сюжету дополнена изображением сцен проповеди христианского учения во всем мире. По плоскости архитрава тема разворачивается в виде повествовательной ленты фриза; центральную композицию обрамляет расположенная вокруг тимпана серия отдельных своеобразных скульптурных клейм. В изображении этих сцен мастер дал полный простор фантазии. Тут и пигмеи, и люди с гигантскими, как у слона, ушами, и чудовища с собачьими головами, и другие сказочные существа, в реальность которых верили люди средневековья.



198. Страшный суд. Тимпан собора в Отене. 1130-1140 гг.

Тимпан в Отене украшен изображением Страшного суда. Мастер Жизлеберт решительно отказался от объемной передачи формы. Вся композиция больше походит на резьбу, чем на скульптуру. Уродливо вытянутые, лишенные весомости фигуры полны стремительного движения и в своей совокупности образуют полное беспокойной динамики целое. Зритель лишь постепенно начинает различать отдельные

сцены. Надо всем господствует угловатый силуэт огромной фигуры Христа. Трактовка отдельных частных мотивов отличается наивной конкретностью. Такова сцена взвешивания душ. Дьявол плутует, со злобным смехом подтягивая книзу чашу весов с грехами. Охваченные страхом души, подобно малым детям, прячутся в складки плаща ангела, взвешивающего их добрые дела и, в свою очередь, придерживающего руками чашу весов. Однако подобные эпизоды растворяются в общем чувстве смятенности, сумрачной фантастичности, которое с такой силой выражено в общем ритме композиции.



197. Ева. Фрагмент рельефа с притолоки портала собора в Отене.



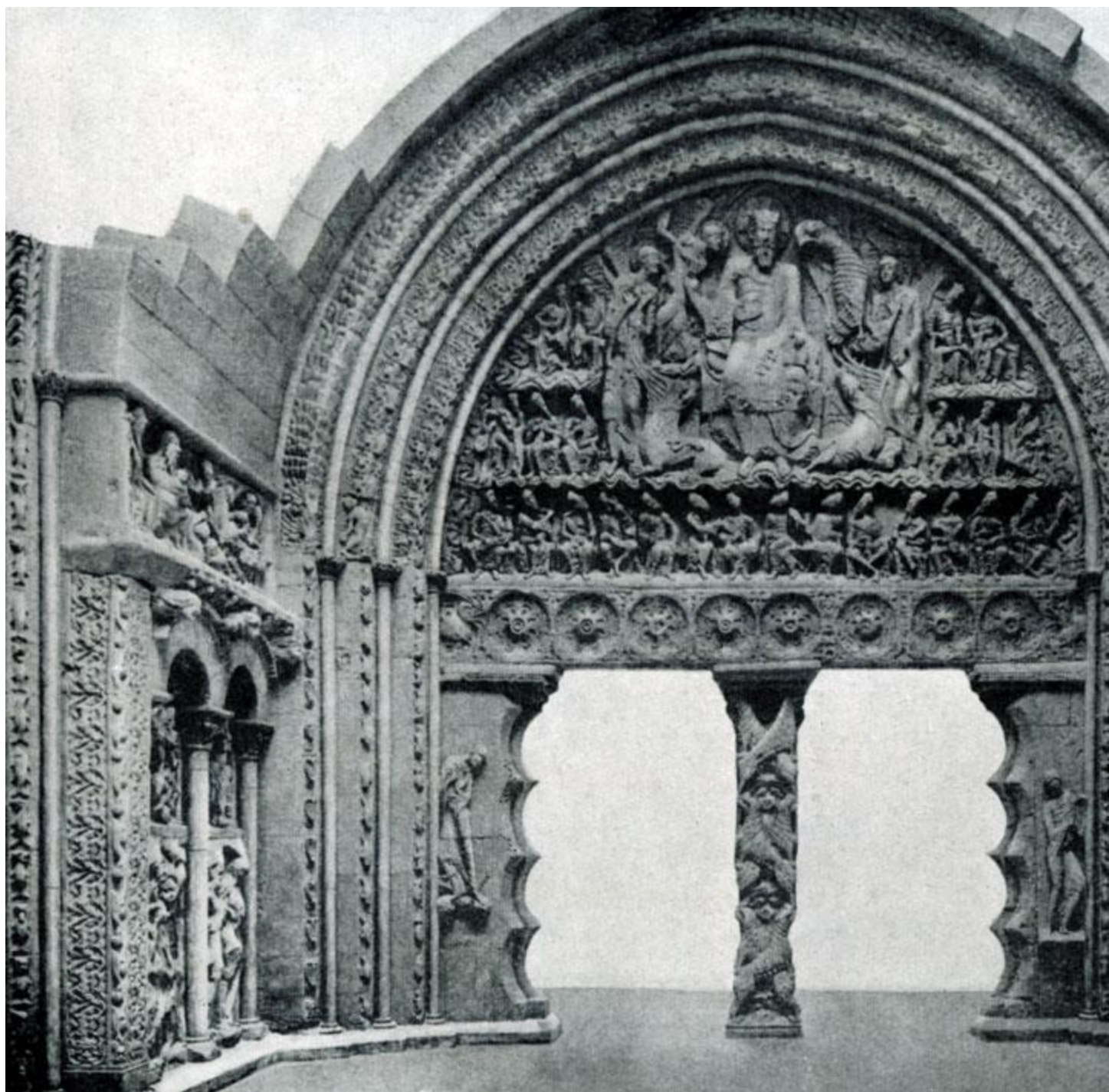
*199. Ева. Рельеф с притолоки портала собора в Отене. 12 в.
Отен, Музей.*

Более гармоничен и естественно человечесен, чем композиция тимпана, образ Евы в одном из рельефов храма в Отене. Гибкие движения ее пластически моделированного тела,

казалось бы, близки к волнистому ритму орнамента. Но своеобразная музыкальность и одухотворенность ритма, женственность, грация глубоко человечны; они воспринимаются как поэтизация красоты человеческого тела. Фигура Евы, композиционно связанная с обрамляющим ее орнаментом, вместе с тем четко выделяется, противопоставляется ему.

Тем же духом проникнуты и наиболее значительные порталные лангедокские композиции. Уже в начале 12 в. мастера Лангедока постепенно отходили от простой трактовки объемов, от наивной уравнированности композиции, которые были характерны для их работ конца 11 в.

К типическим чертам лангедокской школы начиная с 20-30-х гг. 12 в. относится повышенная эмоциональность и драматичность образов при полной их условности. Фигуры резко удлинены; драпировки часто производят впечатление чешуи или представляют собой складки, образованные на гладкой поверхности двойными или тройными бороздами. Наиболее полно особенности уже вполне сложившейся лангедокской школы проявились в порталах церкви Сен Пьер в Муас-саке (первая половина 12 в.) и церкви в Суйяке (середина 12 в.).



184. Церковь Сен Пьер в Муассаке. Главный портал. 1-я половина 12 в.



185. Видение Апокалипсиса. Тимпан главного портала церкви Сен Пьер в Муассаке. 1-я половина 12 в.



*187. Св. Петр. Статуя портала церкви Сен Пьер в Муассаке.
1130-1135 гг.*

Портал в Муассаке поражает взволнованной динамикой орнаментально трактованного целого. Тимпан над входом представляет мистическую сцену из Апокалипсиса: старцы поклоняются Христу во славе. Композиция выполнена, в отличие от многих работ лангедокской школы, в высоком рельефе. Поле тимпана, за исключением центра, заполнено тесно расположенными в несколько ярусов фигурами старцев. Однако глубокий рельеф используется не для раскрытия характеров героев, а для создания напряженной и резкой игры света и тени, созвучной напряженному ритму беспокойно изогнутых фигурок. Они образуют как бы зыбкий узорный фон, на котором выступает центральная группа: «Христос во славе», окруженный ангелами и традиционными символами четырех евангелистов (лев, орел, бык и ангел). Сделав эту группу неизмеримо крупнее, чем старцев, мастер этим архаическим приемом грубо, но убедительно выделил центральную часть композиции. Она выделена и пластически, поскольку (в отличие от фона, где много теневых пятен) здесь господствуют большие выступающие вперед и освещенные плоскости, по поверхности которых скользит, охватывая фигуры, редкая сеть линейно прорисованных складок одежды.

Для мастеров Лангедока художественно целостное отражение мира достигалось путем создания фантастических образов, причудливо сплетенных в орнамент, полный пульсирующего движения. Таков, например, как бы вырезанный из каменного блока искусной рукой резчика столб западного портала церкви в Суйяке, в узор которого вплетены динамичные фигуры зверей и птиц.



*186. Пророк Исайя. Статуя портала церкви в Суйяке. Середина
12 в.*

Художественное сознание лангедокских мастеров еще с трудом выделяло из смутной картины мира отдельные фигуры, отдельные образы. Это доказывают, например, рельефные изображения пророков на стенах портала той же церкви в Суйяке. Причудливо удлинённая, изогнутая фигура Исайи как будто пронизана тем же беспокойным, гибко текущим ритмом, который охватывает весь сложный декоративно-монументальный ансамбль портала. Вместе с тем фигура Исайи хотя и не оторвана от общего орнаментального ритма композиции, но уже выделена из него. И все же мастер не смог выявить самостоятельную пластическую выразительность человеческой фигуры, да вряд ли он и осознавал с достаточной отчетливостью эту задачу. Действительно, неестественно изогнутая, как бы приплясывающая фигура Исайи лишена личного душевного состояния, конкретной психологической и пластической выразительности, она лишь участвует в создании неопределенно беспокойной эмоциональной атмосферы, которую несет композиция портала. Таков же характер и изображения св. Петра в Муассаке.

Уже в горельефном изображении Марии с младенцем из так называемого Старого собора в Марселе (алтарная часть -1122 г.) определились основные черты провансальской школы. Фронтально сидящая фигура отличается монументальной композицией. Ритмы несколько жестко прорезанных в камне складок очень спокойны и уравновешенны. Образ в основном создается не орнаментальной игрой линий, а объемами, придающими всему изображению материальную весомость, реальность.



181. Апостол. Статуя с западного фасада церкви аббатства Сен Жиль. Фрагмент. 1160-1170 гг.

Скульптура Прованса во многих отношениях близка по духу к романской скульптуре североитальянских городских коммун. Своего наивысшего развития она достигла в последней трети 12 в. в фасадных композициях церкви Сен Жиль (1160-1170) и церкви Сен Трофим в Арле (конец 12 в.). Как уже упоминалось, фасад Сен Жиль складывается из трех широких полукруглых арок-порталов, прорезающих плоскость стены. Они связаны общим карнизом, который поддерживают колонны. Между центральной и боковыми арками находится широкий фриз со сценами из Страстей Христовых. Среди колонн с коринфскими капителями в прямоугольных нишах, обрамленных каннелированными пилястрами, помещены статуи апостолов. Две из них имеют подпись мастера (Брунус). В тимпанах изображены высоким рельефом «Поклонение волхвов», «Распятие», «Христос во славе». Композиция замечательна соразмерностью своих членений и общей уравновешенностью. Она совершенно свободна от того духа мрачного экстаза и беспокойной динамики, который мы наблюдаем в порталах Везеле, Отена и Муассака.

Статуи апостолов при некоторой угловатости их сдержанных движений и жесткости, в моделировке объемов отличаются естественностью пропорций. В отличие от статуй Лангедока фигуры не «висят» на плоскости стены, а упираются ногами в землю - провансальские святые крепко стоят на земле.

Чужд мастерам Прованса и дух смутной взволнованности, символичности, который присущ скульптурным образам Лангедока. Например, в изображении безбородого апостола на портале церкви Сен Жиль мы видим, что мастер пытался в его склоненной голове, в мечтательно обращенном вдаль взгляде, как и в ритме его волнистых волос и спокойно ниспадающих складок одежды, передать атмосферу душевной чистоты и несколько грустной задумчивости. Формы, сохраняя свою обобщенную простоту и условную декоративность,

приобретают человеческую содержательность и своеобразную одухотворенную музыкальность.

Скульптура портала церкви Сен Трофим в Арле отличается еще большей композиционной уравновешенностью, чем скульптура церкви Сен Жиль, но и большей жесткостью и холодностью в обработке. Обоим порталам свойственно четкое членение на основные части. Фигуры апостолов, украшающие портал церкви Сен Трофим, поставлены в прямоугольные ниши, разделенные колоннами. Группа Христа во славе, окруженного символами евангелистов, занимает весь тимпан, сосредоточивая на себе внимание зрителя. Для старцев (а также спасенных и осужденных) выделена специальная зона в виде фриза, пересекающего весь портал.

Художественные особенности провансальской школы выступают очень наглядно при сравнении статуй апостола Петра с порталами церкви Сен Трофим в Арле и церкви Муассака,

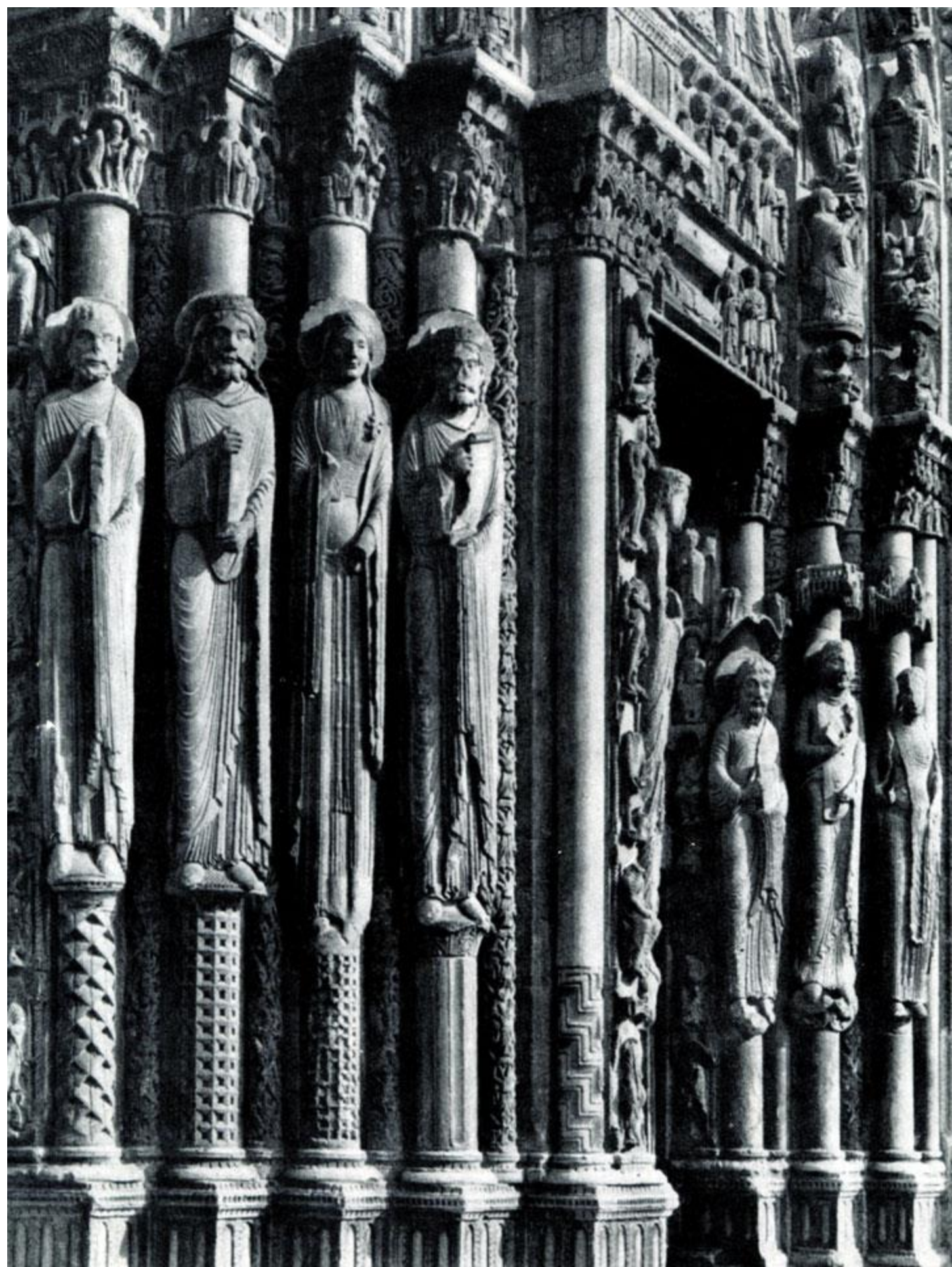
Если для мастеров суйякского и муассакского порталов графический рисунок имел для создания образа не меньшее значение, чем объемная форма, то образ Петра из Арля отличается грубоватым, но сильным чувством пластики. Его устойчивая крепкая фигура спокойно вписана в отведенное ему архитектурой композиционное поле. Конечно, складки плаща, завитки бороды и усов носят орнаментальный характер, но они не линейно-декоративны, а материально объемны.

Хотя трудно видеть здесь попытку передать определенное психологическое состояние Петра, но все же от его фигуры веет внутренней силой. Важно, что это несколько схематично выражено в самой фигуре, имеющей собственную законченную художественную ценность, проникнутую духом уважения к человеку и его достоинству. Эти особенности скульптур Прованса имели прогрессивный характер, хотя следует отметить, что дальнейшее развитие французской скульптуры, в период готики, опиралось не на традиции Прованса, а на принципы северо-восточной пластики конца 12

в. Причины лежат отчасти в том, что альбигойские войны привели к разгрому богатой и самобытной культуры французского юга. Не меньшее значение имело и то, что французское средневековое искусство шло по линии усиления эмоциональной и динамичной выразительности образов, а эти моменты сравнительно мало разрабатывались мастерами Прованса.

К провансальской школе близки и статуи портала церкви в Иври (Виень), например энергично моделированные, живые по движениям фигуры «разумной девы» и ангела. Перекликаются с порталом церкви Сен Жиль и некоторые статуи портала Валькабрерской церкви (юго-запад Лангедока, около 1200 г.), в частности статуя св. Стефана, благородная по пропорциям и не лишенная оттенка утонченной простоты в движении поднятых рук, держащих раскрытую книгу.

Проблема создания круглой статуи в рамках архитектурно-декоративного целого по-своему решалась и мастерами Иль де Франса (северо-восток Франции, район Парижа). В конце 12 в. там сложилась замечательная школа, которая синтезировала лучшие достижения романского ваяния Франции. Эта школа сыграла важную роль при формировании готической скульптуры.



212. Собор в Шартре. Порталы западного фасада (так называемый Королевский портал). Около 1135-1155 гг.

Наиболее полно мастерство ваятелей Иль де Франса раскрылось в Шартрском соборе. Хотя он является памятником зарождающейся готики, скульптуры его более раннего, западного, так называемого королевского портала завершают собой развитие романского стиля. Трое врат близко сдвинуты и почти соприкасаются. В тимпанах боковых арок помещены симметричные композиции: «Мария с младенцем» (справа) и «Вознесение» (слева). Тимпан центральных врат украшен традиционным «Христом во славе». Композиция тимпана - шедевр зрелого романского стиля. Фигуры, символизирующие четыре евангелия, свободно размещены вокруг изображенного в мандорле Христа. Плавный силуэт радует глаз спокойной одухотворенностью, утонченным изяществом игры легких, графически переданных складок одежды. Фигура Христа красиво выделена на фоне декоративно выразительных взмахов крыльев и упруго изогнутых тел грузного быка и льва, а также расположенных над ними более легких фигур ангела и орла. Беспокойная, с глубокими сочными тенями орнаментальная резьба, покрывающая эти фигуры, еще более оттеняет изящество образа Христа. На фризе под центральным тимпаном в строгом и спокойном ритме изображены апостолы, а по сводам арки, обрамляющей тимпан, в три ряда помещены 24 старца, предстоящие перед Христом.

Тимпан сочетает уравновешенность и четкость пластических форм порталов Прованса с тонкой и точной выразительностью графической резьбы, восходящей к бургундской школе, но освобожденной от свойственной ей сложности и запутанности.

Самое важное художественное качество шартрских тимпанов - непередаваемый словами дух просветленной гармонии образа.

Не менее интересны статуи пророков и предков Христа, расположенные по бокам трех входов западного фасада. Они размещены группами из трех и пяти фигур, подчеркивая такой

группировкой нарастание торжественности композиций портала к центру. Статуи, помещенные на консолях, разделены тонкими стволами полуколонн. Удлиненные фигуры святых повторяют ритм столбов, их драпировка воспринимается почти как каннелюры или как продолжение резных узоров, которые заполняют поверхность пилястр между статуями. Однако удлиненность и общая условность форм не делают их фантастически невероятными, гротескными. Мастер в своем стремлении подчинить человеческие фигуры архитектурным формам проявляет необходимый такт и чувство меры. Самые жесты персонажей (естественно, очень скупые, поскольку руки не должны отрываться от туловища и нарушать общую столбообразность статуи) обладают известной жизненной выразительностью. Более того, мастера находят разные оттенки для жеста полуподнятой правой руки своих персонажей. Черты «портретности» не только оживляют лица, но придают известную индивидуальность и самостоятельность каждой статуе. Моменты реализма, носившие раньше повествовательный или примитивный характер, приобретают черты большей гармоничности и поэтической возвышенности.

Было бы неверно рассматривать романскую скульптуру только как подготовку готики. Особый характер романской архитектуры в значительной мере определял своеобразие скульптуры и особенности ее образного строя. Жесткая зависимость скульптурного образа от архитектуры предопределяла исторически неповторимую монументальную декоративность композиций романского времени. Отсюда и склонность романских скульптурных школ либо подчинять скульптурный рельеф плоскости стены, либо прибегать к примитивной, но мощной материальности фигур, слагаемых из крепко сколоченных статических форм, подобных массивной устойчивости объемов самих храмов, украшенных этими скульптурами. Характерная для романского ваяния слабая индивидуализация пластических образов и как бы безлика одухотворенность монументальных скульптурных композиций были созвучны духу суровой торжественности романской

архитектуры и общему складу духовного мира людей того времени.

Монументальные росписи были в романский период широко распространены в церквах Франции. Дошедшие до нас памятники (примерно 95 фресковых циклов) позволяют различать четыре большие группы, иногда обозначаемые как местные школы. Первая, наиболее обширная, характеризуется светлыми фонами, часто состоящими из широких горизонтальных полос, тусклыми тонами красок (среди которых почти отсутствует синяя), резкими контурами и плоскостной трактовкой форм. Фрески такого типа часты в западных и центральных областях Франции - в Турени, Пуату, Берри и др. Для второй группы типичны синие фоны, богатый и яркий колорит; здесь явственно чувствуется шедшее через аббатство Кюни воздействие византийского искусства как в деталях (в костюмах), так и в приемах живописи. Произведения, выполненные в этой манере, господствовали на востоке Франции - в Бургундии, и на юго-востоке. В Оверни также встречаются византизирующие фрески, но иного характера и с темными фонами. Наконец, далеко на юге, у Пиренеев, памятники монументальной живописи показывают свою явную близость к романской живописи Испании.

Территориальные границы школ, впрочем, очень недостаточно определены, и неоднократно произведения той или другой встречаются бок о бок в росписи одного архитектурного сооружения.



205 б. Эпизоды из Апокалипсиса. Фрески церкви Сен Савен сюр Гартан. Начало 12 в.

Основным памятником «школы светлых фонов» являются фрески церкви Сен Савен сюр Гартан в области Пуату (начало 12 в.), исключительно важные как редчайший пример почти полностью сохранившегося живописного убранства обширного романского храма Франции. К числу особенно интересных принадлежат фрески притвора со сценами из Апокалипсиса («Борьба архангела Михаила с драконом» и др.). Давая типичные для романского искусства линейно-плоскостные композиции, они отличаются не менее характерной динамичностью движения (например, стремительно скачущие крылатые всадники в «Борьбе архангела Михаила с драконом»). Бурное воображение господствует здесь над всем, уводя художников от какой-либо упорядоченности пропорций фигур и правдоподобности жестов, хотя неизменной остается наглядная экспрессия рассказа и простодушная вера в реальность изображенных видений. Еще больше фантастики в сценах, расположенных напротив: одна изображает момент, когда при звуках ангельской трубы отвергается «кладезь бездны», оттуда вырывается и жалит людей саранча, подобная коням с крыльями и человеческими головами; на другой фреске можно видеть «жену, облаченную в солнце», и семиглавого дракона, готового поглотить ее новорожденного младенца. В ужасе откидывается при этом видении Иоанн. Из остальных сен-савен-ских росписей следует назвать эпические сцены из Библии на своде главного нефа («Построение Вавилонской башни» и пр.) и дважды повторяющееся изображение сидящего на троне Христа. Подобный тип фигуры Христа, вписанный в ореол, плоской и лишенной всякой материальности, с отвлеченным графическим узором складок, встречается во французской живописи этого периода неоднократно. Наиболее импозантное и торжественное изображение находится в церкви Сен Жиль в Монтуаре (12 в.); образ Христа имеет здесь совершенно абстрактный, символический характер. Распластанная светлая фигура вся расчерчена кривыми и угловатыми полосами

золотой или глухо-зеленой каймы одежд, плоский овал лица обрамлен золотыми волосами. Концентрические круги сияния кажутся более материальными, чем это бесплотное видение.



205 а. Обручение св. Екатерины. Фрагмент фрески церкви в Монморильоне. Конец 12 или начало 13 в.

К той же группе принадлежат недавно открытые в Таване (первая половина 12 в.) исключительные по своей примитивной и резкой выразительности фрески (Мадонна, Давид, пророк и др.) и очень стремительные, схематичные и наивные в своей экспрессии евангельские сцены в Ноан-Вике (первая четверть 12 в., особенно «Поцелуй Иуды», «Вход в Иерусалим» и «Волхвы»), и совсем иная по художественному языку роспись абсиды «Мистическое обручение св. Екатерины» в Монморильоне (конец 12 или начало 13 в.). В последней сцене можно уже отметить несомненный перелом в художественном мироощущении и приближение периода готики. Он выражается в жизненной правдивости, в лиричности и человечности этой фрески, в верных пропорциях фигур и несравненно большей их реальности, не исключающей величавой торжественности всей сцены. Теплота душевного чувства замечательно выражена в жесте Мадонны, с трогательной нежностью прижимающей к щеке руку Христа.

«Школа синих фонов», одним из главных центров которой был монастырь Кюни в Бургундии, особенно хорошо представлена комплексом росписей в приорате Брезе ла Вилль (между 1110 и 1120 гг.), включающим торжественное изображение Христа в мандорле, окруженного апостолами, «мудрых дев» и др.

К третьей группе принадлежит «Архангел Михаил» в соборе в Пюи, «Апокалиптическое видение» в Сен Жюльен де Бриуд и на редкость красивая, строгая, проникнутая византийскими отзвуками фреска на наружной стене часовни аббатства Рокамадур в Оверни, изображающая Благовещение и Встречу Марии и Елизаветы (конец 11-начало 12 в.), с ее удивительной гармонией красновато-коричневых, желтовато-серых и голубых красок на сияющем глубоком темно-синем фоне.

Необычайное разнообразие романской монументальной живописи Франции свидетельствует о напряженных исканиях мастеров фрески того времени, о резком столкновении различных, нередко противоположных течений. Безудержная и беспорядочная экспрессия росписей, которые следуют традициям дороманского искусства, отличается от строгой торжественности и возвышенной идеализации собственно романских фресок, широко перерабатывавших византийские традиции и отмеченных уравновешенностью и гармоничностью.

Французская миниатюра 10-12 вв. прошла сложный путь развития, как и все средневековое искусство Франции. Не отражая так непосредственно общий подъем культуры, как архитектура, скульптура и литература, миниатюра тоже является важным звеном общего прогресса Франции того времени.

В развитии французской миниатюры значительную роль сыграло знакомство с искусством Византии, а также связь с традициями каролингской миниатюры 8-9 вв. Большое влияние имели украшения ирландских и англосаксонских рукописей, с которыми французские миниатюристы познакомились очень рано. В середине 9 в. в аббатстве Сен Дени специально работала школа англосаксонских переписчиков, внедрявших принципы украшения кельтских рукописей.

Своеобразно влияние испанских миниатюристов. Примыкающий к североиспанским прототипам знаменитый экземпляр Апокалипсиса из Сен-Севера (Париж, Национальная библиотека), исполненный на юге Франции между 1028 и 1072 гг. миниатюристом Стефаном Гарсия Плациодом, служит великолепным образцом линейно-плоскостного стиля романской книжной живописи. Торжественность фризообразных миниатюр с многочисленными фигурами святых и апостолов оживляется необычайной красочностью исполнения.



206 б. Четыре всадника Апокалипсиса. Миниатюра Апокалипсиса из Сен Севера. Между 1028 и 1072 гг. Париж, Национальная библиотека.



207. Четвертый трубный глас. Миниатюра Апокалипсиса из Сен Севера.

В конце 11 и начале 12 в. декоративное оформление инициалами и орнаментом ранних рукописей сменилось композицией страницы в целом, созданием сюжетно выразительных миниатюр, приближавшихся к иллюстрациям.

На севере Франции в Сент Омере, Льеже, Сен Лоране возникли крупные центры, где развивалась миниатюра графического стиля. Шедевром последнего является евангелие Амьенской библиотеки (конец 11 в.), которое содержит изображения евангелистов работы неизвестного, но исключительного по своему художественному темпераменту и владению рисунком мастера. Особенно выделяется полный странной и дикой фантастики и экспрессивности образ евангелиста Иоанна, к которому по силе выразительности могут быть приравнены лишь немногие памятники той эпохи.



208. Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия Амьенской библиотеки. Конец 11 в.

К началу 12 в. в Бургундии, в монастыре Сито, сформировалась оригинальная школа миниатюристов, отличавшаяся тонкостью и изяществом рисунка, сдержанностью характеристик. Капитальным произведением ее является четырехтомная Библия Этьена Хардинга, оконченная в 1109 г. (Библиотека Дижона).

Многочисленные памятники этого периода дают представление о поисках изобразительного языка художников: красочность и фантазия в украшении инициалов сочетаются с живописным, свободным исполнением фигур, графическая сухость многих сюжетных композиций сглаживается богатством растительного орнамента.



206 а. Воины на кораблях. Ковер из Байе. Фрагмент. 11 в. Байе, собор.

Крайняя малочисленность романских произведений со светской тематикой, в особенности же отражавших современные исторические события, определяет историко-художественное значение так называемого ковра из Байе (11 в.), замечательного также по художественной технике. Этот «ковер», служивший украшением церкви, представляет собой семидесятиметровую полосу ткани (при 50 см высоты) с вышитыми на ней цветными шерстями сценами завоевания Англии норманнами. Повествование разворачивается подробно и медлительно, сплошной лентой разнообразных сцен, где есть и приготовления к походу, и плавание к берегам Англии, и сражение при Гастингсе. Типичный линейно-плоскостной рисунок изображений изобилует условными, но выразительно и остро схваченными движениями и множеством исторически верных деталей (одежда, вооружение, форма кораблей и т. д.). Раскраска фигур воинов и коней (среди которых есть розовые, зеленые, синие) придает всему ковра из Байе причудливый, наивно-сказочный характер.

В романский период в прикладном искусстве разрабатывались те же сюжеты и господствовали те же образы, что и в монументальной живописи и скульптуре. Очень близки были и мотивы орнамента в прикладном искусстве и архитектуре, почерпнутые из общей сокровищницы народного орнаментального творчества.

Во Франции в 11 -13 вв. наиболее развитыми видами прикладного искусства были эмальерное дело и разнообразная мелкая пластика; к последней близка ж прекрасная резьба на церковной и парадной замковой романской мебели.

Блестящим примером романского прикладного искусства является знаменитая ваза из Сей Дени. Основа этого сложного сооружения - мраморная античная ваза, превращенная фантазией средневекового художника в туловище орла. Ваза обрамлена золотыми прекрасно прочеканенными крыльями и хвостом, поставлена на когтистые лапы и увенчана хищной головой на стройной сильной шее. Украшая строгую мраморную амфору, художник, в воображении которого жили

образы романского орнамента, тесно связанные с народной поэзией, создал произведение, сочетающее конкретную изобразительность с декоративной красотой.

В 12 -13 вв. серебряные и золотые изделия стали сравнительно редкими. Конечно, следует учитывать, что драгоценные вещи в позднейшее время подвергались переделке и зачастую переливались в монеты. Но совершенно очевидно, что растущая потребность в металлических изделиях намного превышала наличие благородных металлов. Поэтому многие вещи, богато орнаментированные и украшенные самоцветными камнями и эмалью, выполняли из бронзы и латуни. Среди них выделяются разнообразием вариантов и вместе с тем традиционностью основных форм сосуда для омовения рук, так называемые акваманилы или водолеи-рукомойники - небольшие полые фигурки львов, леопардов и всадников с ручкой и отверстием для струйки воды. Акваманилы отливались из бронзы с потерей восковой модели (*cire perdue*), так что каждый кувшин является уникальным. Поэтому особенно знаменательна устойчивость основных традиционных форм сосудов.

Недостаток благородных металлов послужил причиной возникновения в 12 в. новой техники декоративной скульптуры, сделанной из тонкого листа золота или позолоченного серебра, набитого на деревянную резную основу. В этой технике выполнялись реликварии в виде рук, голов и целых фигур. Таков, например, выдающийся по художественной ценности реликварии в виде дьякона, держащего в руках икону (Гос. Эрмитаж). «Диакон» - типичная романская скульптура с коротким столбообразным корпусом, орнаментальной трактовкой складок, непропорционально большой головой и ладонями. Вместе с тем необычна индивидуализированная характеристика лица. Образ человека передан средневековым мастером со всей доступной ему конкретностью изображения и все же подчинен условности целого. Декоративные особенности этого реликвария во многом продиктованы художнику свойствами самого материала. Обработка любого материала для

средневекового мастера-ремесленника, создававшего вещь от начала до конца своими руками, была процессом глубоко творческим, и он всегда умело раскрывал все возможности, заложенные в дереве, металле или кости. Этим и определяется различие в манере исполнения изделий из различных материалов при единстве основных стилистических признаков.

В 12 - 13 вв. мирового значения достигло во Франции производство выемчатых многоцветных эмалей. Эмальерное искусство пришло в Европу с Востока, но здесь было несколько упрощено. В романский период самыми распространенными были выемчатые эмали на меди.

Любовь к красочности, к насыщенной, яркой цветовой гамме пронизывала все прикладное искусство средневековья. Лиможские же эмальеры умели добиваться особенно чистых и ярких красок; в их изделиях преобладали ярко- и бледно-голубые тона в изысканном сочетании с тонким белым орнаментом, напоминающим усики виноградной лозы. Как правило, основные краски дополнялись желтым и красным цветом, тоже чистого яркого тона. При преобладающих в лиможских Эмалях холодных тонах теплые - желтые и красные - цвета создавали свежий, праздничный и нарядный колорит.

Особый характер изделиям лиможских эмальеров придавало то, что они, как правило, покрывали эмалью всю плоскость вещи, а не монтировали на ней отдельно выполненные эмалевые пластины, как это было свойственно, в частности, очень распространенным в то же время рейнским выемчатым эмалям. Правда, более ранние памятники свидетельствуют о том, что и в Лиможе сначала делали вещи, украшенные отдельными эмалевыми клеймами.

Мастерство лиможских эмальеров в обработке и украшении эмалью больших досок было так высоко, что им удавались и вещи очень значительного размера. Такова, например, надгробная доска Готфрида Плантагенета, находящаяся в Лиможском соборе. На ней изображен Готфрид Плантагенет в плаще, с мечом и щитом.

Вся плоскость доски орнаментирована, фигура короля помещена на фоне мелкого спокойного узора-чешуйки, заполняющего условно намеченную арку. По изысканности деталей доска напоминает современную ей миниатюру, но широкая статичная орнаментальная рама выполнена в крупных декоративных, красочных пятнах, что придает ей монументальный характер.

Миграция лиможских эмалей в 12-13 вв. была очень велика; они достигали Англии и Северной Африки и всюду пользовались громкой славой. В позднейший период производства выемчатых эмалей в Лиможе распространился новый прием оформления вещей. Эмалью стали покрывать только фон, фигуры же выступали высоким металлическим рельефом; покрытые позолотой, они придавали изделию богатый, роскошный вид. Образцом такого рода изделий является известная луврская ваза, очень сложной формы, нагруженная разного рода украшениями. Усложнение формы связано с постепенным сложением искусства готики.

В конце 13 в. в связи со Столетней войной Лимож был сильно разорен, производство эмалей прекратилось. Новый расцвет производства, на этот раз расписных эмалей, начался в Лиможе лишь в 15 в.

Готическое искусство

Начиная с конца 12 в. культура и искусство средневековой Франции вступили в пору своего расцвета.

Переход искусства Франции к готическому этапу был связан с общим ростом производительных сил, совершенствованием земледелия и в особенности с ростом городов, т. е. с развитием в рамках феодального общества ремесел и торгового обмена. В то же время укреплялся политический авторитет королевской власти, слагалось единое феодальное государство, зарождалась французская нация, формировалась ее культура. Королевская власть в борьбе против произвола крупных сеньоров видела в растущих городах своих

естественных союзников, также заинтересованных в ликвидации феодальной анархии. Королевская власть могла сделать относительно безопасными торговые пути, защитить горожан от притеснений и прямого грабежа со стороны феодальных сеньоров и до известных, правда, очень узких пределов гарантировать городские вольности. Только благодаря помощи со стороны городов удалось присоединить к королевскому домену Нормандию (1202—1204), Анжу (1204), часть Пуату (1224), Лангедок (1258) и Шампань (1284). В тот же период идея феодального порядка, обеспечиваемого централизованной властью, получила мощную идеологическую поддержку со стороны возникшего при поддержке королей сословия легистов — законников, разрабатывавших нормы феодального писаного права и общих для страны принципов управления.

Усиление средневекового государства под властью короля было особенно необходимо господствовавшим классам для подавления многочисленных восстаний народных масс, например так называемой Жакерии — крестьянской антифеодальной войны во Франции (14 в.). Основа феодального строя — эксплуатация лично зависимого от феодалов крестьянства — естественно, оставалась неизменной. Вместе с тем королевская власть противодействовала и чрезмерным, с ее точки зрения, претензиям городов на политическую самостоятельность. Французский город с цеховой организацией труда, с купеческими корпорациями оставался феодальным городом, развивавшимся как составная часть того сложного и противоречивого целого, каким являлось средневековое французское государство. Ремесленники и только еще зарождавшаяся буржуазия городов в те времена не мыслили себе иного общественного устройства, кроме феодального. Но в рамках этого строя горожане старались добиться наибольших свобод и привилегий.

Именно феодальные города могли стать и стали центрами прогрессивного развития культуры и искусства. Прогресс культуры был немыслим без борьбы против авторитета церкви

с ее монополией во всех областях идеологии. Идеологическое наступление на абсолютный авторитет церкви проходило в соответствии с характером всего средневекового сознания в рамках религиозных идей и представлений и не могло привести к последовательному и сознательному утверждению, светского мировоззрения.

С ростом городов обострялись свойственные феодализму противоречия и усиливалась идеологическая борьба, выступавшая в обычной форме ересей и в виде философских и богословских споров номиналистов и реалистов. В воззрениях номиналистов содержались отдельные положения материалистического характера. Одним из первых номиналистов был и Абельяр — яркий представитель ранней городской культуры (1079—1142), у которого, по меткому замечанию Ф. Энгельса, «главное — не сама теория, а сопротивление авторитету церкви». Франция к концу 12 в. стала центром европейской образованности. В Парижском университете — одном из первых университетов средневековья — высказывались антиклерикальные мысли.

Тогда же в городах, большей частью северной Франции, возникли церковные городские школы, ставшие очагами более светского образования. Со своей стороны католическая церковь, карая вольнодумие при помощи инквизиции, была вынуждена обратиться не только к террору, но и к теоретической борьбе, причем перенесла центр своей пропаганды в город. Возникло схоластическое учение Фомы Аквината (13 в.), возведенного церковью в ранг святого; всемерно возрождалось богословие, фальсифицировались в соответствии с требованиями католицизма взгляды Аристотеля, пользовавшегося в средние века огромным авторитетом.

Сложные исторические условия во Франции 13 — 14 вв. обусловили новый важный прогрессивный шаг в развитии феодального искусства — углубление в нем гуманистических тенденций.

Однако представления о богатстве человеческой души и личных переживаниях человека причудливо переплетались со сложной иерархией высших, «небесных», и низших, «земных», сил, с фантастической верой в мир чудес и в святах христианской религии. В этом направлении развивалась и рыцарская любовная лирика, в которой все большая рафинированность и условная утонченность собственно дворянско-феодалной культуры сочетались с попытками раскрытия личного чувства, личного переживания. Поэты передавали не только достоинства прекрасной «дамы сердца», но и описывали мир своих переживаний, анализируя свое внутреннее состояние. В таких поэмах-романах, как «Мул без узды», цепь фантастических приключений прерывается жизненными сценами, а в искусственный мир идеализированной рыцарской чести вторгаются живые человеческие чувства.

В городах сосуществовали и соперничали религиозная театральная мистерия и полные грубоватой, наивной естественности светские фарсы. Везде шла борьба и взаимное переплетение мистического и рационального, фантастического и реального. Но почти всегда в художественном творчестве жизнь, даже в образах, посвященных христианским сказаниям, воспринималась в ее сложной противоречивости, в вечно изменчивом равновесии. Былая устойчивая неподвижность и наивная целостность романского искусства остались далеко позади. Не случайно именно в 13 в. во французской музыке на смену унисону приходит сложное, дифференцированное многоголосие. Мощные хоровые церковные гимны, подобно созданиям готического зодчества, приобретали внутреннее духовное богатство и драматическую силу.

Огромные синтетические композиции французских готических соборов, символические по своим сюжетам и идеям, олицетворяли мир земной и небесный, излагали «священную историю» рода людского. Вместе с тем в их пределах создавались и отдельные жизненно выразительные композиции.

Мистические наития и глубокая психологическая жизненность, чудовищный гротеск и любовная передача обычных сцен действительности причудливо переплетались в монументальных произведениях готики.

Архитектура

Важнейшую роль в формировании готического искусства сыграли экономически более развитые области северо-восточной Франции: Иль де Франс и Шампань. После подчинения Нормандии власти короля особенно возросло значение главного города Иль де Франса, затем столицы Франции — Парижа, так как устье Сены оказалось в пределах королевского домена, что дало выход к морю. Расширились не только междугородняя, но и международная торговля Парижа, которая целиком находилась в руках горожан. Дифференцировались и совершенствовались городские ремесла, причем ремесленники объединялись в цехи. Весьма показательно, что в середине 13 в. Этьен Буало уже собрал в «Книге ремесел» около 100 цеховых уставов Парижа (всего тогда было около 300 цехов). В Париже, как и в других городах, был цех каменщиков и скульпторов. Именно им, то есть светским строителям, принадлежит разработка конструкции и средств художественной выразительности стиля готики. Каменщики были не только исполнителями смелых проектов выдающихся зодчих своего времени, но и сотрудниками, вносящими в общее дело свое умение, творческий опыт и художественное чувство.

В 19 и 20 вв. некоторые буржуазные ученые делали попытки доказать нефранцузское происхождение готики. Первые нервюрные своды они находили в Англии, в Ломбардии, прообраз их искали в Армении и в Древнем Риме. Но в 13 в. никто не сомневался в том, что готическая система разработана во Франции, и называли ее «строительством на французский манер».

Главными заказчиками стали города и отчасти король, основным типом сооружений — городской собор вместо

господствовавшей ранее монастырской церкви. В 12 и 13 вв. во Франции развернулось такое оживленное церковное и светское строительство, какого страна никогда не переживала. Первоначально, однако, строительные нововведения применялись в монастырских постройках.

Самым ранним нервюрным сводом обычно считается перекрытие абсиды аббатской церкви в Морианвале (1125 — 1130). Но здесь нервюры встроены в массивный романского типа свод, который не может считаться лежащим на них. Нервюры как основа каркасной системы впервые были применены в церкви аббатства Сен Дени под Парижем. Для обновления и перестройки старой церкви аббат Сугерий пригласил мастеров-каменщиков, вероятно, из Южной Франции. Своим авторитетом Сугерий поддерживал новшества приглашенных им архитекторов, несмотря на предостережения консервативно настроенных монастырских зодчих. Большой интерес для истории архитектуры представляет книга Сугерия с подробным изложением истории строительства Сен Дени с 1137 по 1150 г. Сначала был перестроен фасад и вся западная часть здания. Сохранилась разработанная романскими зодчими двухбашенность (сами башни возведены были позже, в 1151 г.), но фасад получил три портала с широкими дверями против каждого нефа. Это было сделано, как красочно рассказывает Сугерий, чтобы избежать давки. Фасад был разделен четырьмя контрфорсами на три поля. В травее притвора был притенен стрельчатый свод на нервюрах. Затем, в 1140 г., было приступлено к сооружению хора над криптой. Обособленные в романскую эпоху капеллы, располагавшиеся венком вокруг абсиды, были превращены в слегка выступающие полукруги, снаружи разделенные мощными контрфорсами, а внутри соединенные двойным обходом вокруг хора. И обход и капеллы имели нервюрное перекрытие. Здесь впервые сказались преимущества каркасной конструкции, так как надлежало перекрыть пространство неправильной формы, что при старой строительной системе было затруднительно. В устройстве хора церкви Сен Дени выражено новое понимание пространства, стремление к его объединению. К 40-м гг. 12 в. относится и опыт применения свода на нервюрах при

строительстве хора собора в Сене. Все же новые строительные и художественно выразительные возможности, заложенные в каркасной системе, последовательно раскрывались в конце 12 в. в соборах Парижа и Лана.

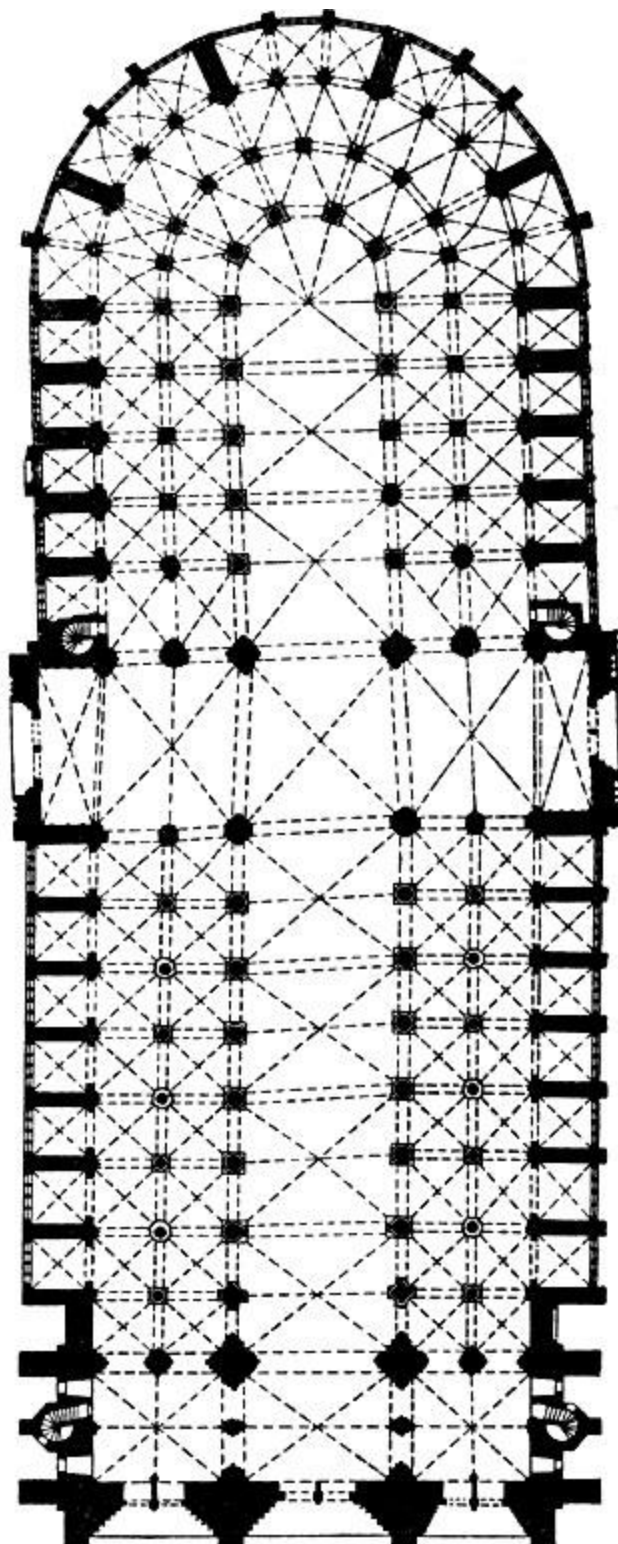
Французское зодчество, как и архитектура других стран Западной Европы, прошло через этапы ранней, зрелой (или высокой) и поздней готики. Во Франции ранняя готика охватывает последнюю, треть 12 и первую четверть 13 в. Здания этого периода четкостью архитектурной композиции и монументальной простотой своих форм несколько напоминают романское зодчество. Наиболее характерные особенности ранней готики заметны в архитектуре соборов в Нуайоне, Лане и в соборе Парижской Богоматери. Памятники зрелой готики создавались с 20-х гг. и до конца 13 в. Самые I значительные из них — соборы в Шартре, Реймсе и Амьене. Зрелой, или высокой, готике присуще не только совершенное владение каркасной конструкцией, но и высокое мастерство при создании богатых архитектурных композиций, с обилием скульптуры и витражей.

Поздняя готика охватывает 14 и 15 вв. Однако некоторые ее черты — изощренность и утонченность архитектурного декора — давали о себе знать уже в памятниках конца 13 в. Иногда позднеготическое искусство 15 века выделяют в особый период так называемой «пламенеющей» готики.

В отличие от Германии и Англии поздняя готика во Франции, разоренной Столетней войной, не получила широкого развития и не создала большого числа значительных произведений. К наиболее интересным памятникам этого периода относятся главные фасады соборов в Руане и Страсбурге. Следует отметить, что готические соборы часто строились и перестраивались в течение нескольких десятилетий, а иногда и много дольше. Поэтому в архитектуре одного здания обычно переплетаются черты раннего и зрелого, а иногда и позднего этапов. В силу этого отнесение того или другого собора к определенному периоду готического

стиля основывается в первую очередь на типе главного фасада и на общем решении плана.

Одним из самых величественных сооружений ранней французской готики является собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам де Пари). Он был заложен в 1163 г. Постройку начали с хора, который был закончен в 1182 г., главный корпус был завершен в 1196 г., западный фасад с его порталами — в основном к 1208 г. В отдельных частях собор достраивался до середины 13 в., когда крылья трансепта получили по дополнительной травее. Тогда же в целях увеличения вместимости собора между сильно выступавшими наружу контрфорсами были встроены капеллы. Вместе с воздвигнутым несколько позже, в 14 в., венком капелл, окружающих хор, они охватили собой все здание. Вероятно, автором строительных дополнений середины 13 в. был зодчий Жан де Шель, которому принадлежала сохранившаяся до наших дней система легких и весьма изящных аркбутанов.



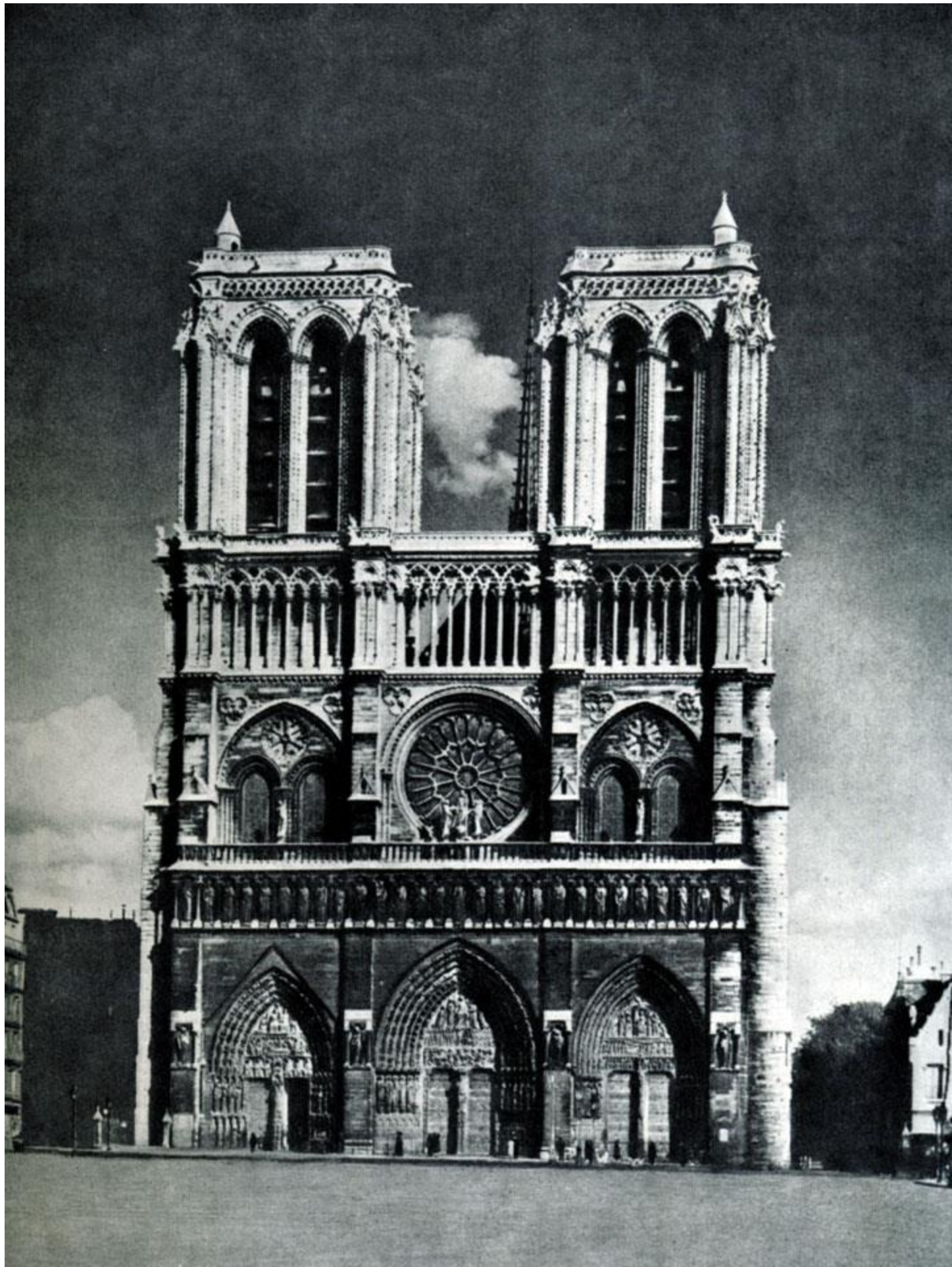
Собор Парижской Богоматери. План.

План собора представляет собой решительный шаг вперед по сравнению с базиликальной схемой собора Сен Дени. Это

громадное пятинефное сооружение, почти без выступающих крыльев трансепта (который, таким образом, имеет лишь подчиненное значение), с двойным обходом хора (соответственно двум боковым нефам продольной части), со сводами из шести распалубок в главном нефе и простыми крестовыми сводами в боковых нефх. Несмотря на то, что собор строился свыше века, он поражает органичной целостностью своего архитектурного образа. Ведущее значение во всей композиции принадлежит главному западному фасаду. Горделивая высота его поднимающихся над лесом городских крыш мощных башен оттенена небольшим и хрупким шпилем над средокрестием, заменившим типичную для романского зодчества мощную башню.



*216. Св. Теодор в образе рыцаря. Статуя собора в Шартре.
Портал южного фасада трансепта. Фрагмент. 1235-1240 гг.*



217. Собор Парижской Богоматери. Заложен в 1163 г., завершен в основном в 14 в. Западный фасад.

Главный фасад отличается соразмерностью величавых масштабных соотношений, простотой целого. Если в зрелой готике массив фасадной стены, по существу, исчезает и конструкция выявляется мощными пилонами — контрфорсами и проемами широких порталов и громадных окон, то в соборе Парижской Богоматери стена в известной мере сохраняет свое значение, однако она уже не играет былой определяющей роли (ср. с мужским аббатством в Кане).

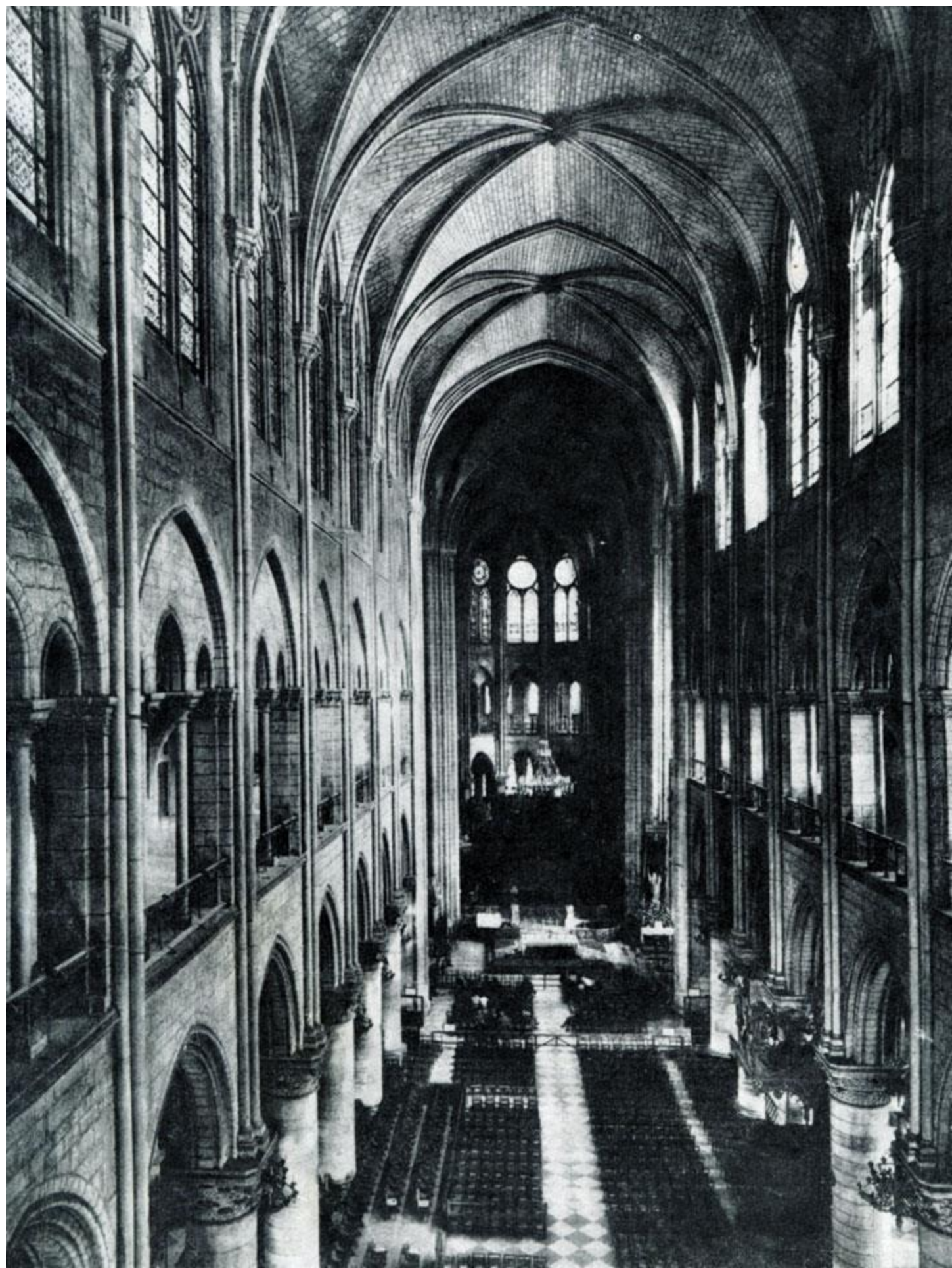
Западный фасад собора Парижской Богоматери, увенчанный двумя устремленными ввысь могучими башнями, расчленен на три яруса. Нижний, порталый ярус представляет собой как бы цоколь, несущий на себе груз верхних двух ярусов. Его стена, не закрытая архитектурным декором, придает впечатление устойчивости и крепости всему сооружению. Три больших глубоких портала выявляют толщу мощной стены, сообщая ей пластичность и всему ярусу — глубокое внутреннее напряжение. Вместе с тем стрельчатые, перспективно углубленные арки порталов способствуют еще очень медленному, но определенному устремлению ввысь. Нижний ярус завершается фризообразной «галлереей королей» (*«Галлереей королей» называется ряд довольно многочисленных изображений иудейских царей и предков Христа, которые уже очень рано стали отождествляться с французскими королями.*), ритм которой, в уменьшенном масштабе, повторяет балюстрада второго яруса. Галлереей и балюстрадой подчеркиваются горизонтальные членения, но одновременно они перекликаются своими колонками и вытянутыми статуями королей с вертикальными ритмами, которые все более и более усиливаются в верхних ярусах.

Центр второго яруса заполнен большим круглым окном, так называемой розой. Над боковыми порталами — большие окна, попарно охваченные широкими и неглубокими стрельчатыми арками — архивольтами, как бы повторяющими рисунок расположенных внизу порталов; в тимпанах арок вписаны розы меньшего размера. Во втором ярусе стена акцентирована

меньше, чем в нижнем: ее грузная массивность совсем не выражена. Третий ярус образован высокой сквозной и легкой галлереей, которая состоит из изящно сплетенных стрельчатых арок, вырастающих из тонких и стройных колонн. В этой галлее вертикали фасада воплощены наиболее полно и свободно. Поднимаясь еще дальше, взгляд зрителя задерживается на карнизе, но вслед за тем переключается на величавый взлет огромных стройных стрельчатых окон башен, основания которых скрыты аркадой галлерей.

Фасад и башни образуют гармоничный ансамбль, вписанный в высокий прямоугольник, что в сочетании с нарастанием вертикалей от яруса к ярусу и создает впечатление устремленности ввысь. Вместе с тем каждый из ярусов, взятый в отдельности, растянут по горизонтали, и это сохраняет в архитектуре фасада спокойную силу и устойчивость. Благородные, с первого взгляда простые пропорции фасада при внимательном рассмотрении оказываются исключительно богатыми и сложными. Каждый мотив фасада при всей своей кристаллической четкости и определенности вступает в многообразные взаимодействия — конструктивные, масштабные, ритмические — со всеми остальными. Отсюда то необыкновенное сочетание ясной простоты и сложного богатства, которое, несмотря на реставрации 19 в. (*Так, фигуры «галереи королей», сильно поврежденные во время буржуазной революции 1789—1794 гг., были в 20-х гг. 19 в. заменены новыми по рисункам Виоле ле Дюка.*), отличает этот первый шедевр французской готики.

Фасады трансептов, как уже упоминалось, являются творением развитой готики (1250—1270). Их более стройные и изящные формы, почти полное отсутствие плоскости стены, свободная динамика вертикально развивающихся архитектурных форм и огромная ажурная роза дополняют и обогащают выразительность главного фасада. Фасады трансептов органично сочетаются с ажурно легкими аркбутанами, которые обрамляют как бы парящий над окрестными домами главный корабль собора с его 12-метровыми стрельчатыми окнами (*В 19 в. окружавшие собор старинные домики были снесены и вокруг собора посажены деревья.*).



218. Собор Парижской Богоматери. Внутренний вид.



219. Собор Парижской Богоматери. Вид с юго-востока.

Громадное внутреннее пространство центрального нефа (высота под сводами -35 м) решительно господствует над низкими и менее освещенными боковыми нефами. Интерьер, как и фасад, пронизан торжественно строгим величием, но его архитектурные ритмы еще больше устремлены ввысь, и материальная весомость ощущается в меньшей мере. Внутренние стены центрального нефа также разделены на три зоны. Нижняя состоит из массивных и приземистых колонн-столбов, подпирающих аркады, которые отделяют центральный неф от боковых. Среднюю зону образуют арки эмпор, выходящие в центральный неф широкими проемами, близкими по форме к парным окнам второго яруса западного фасада. Стрельчатый архивольт каждого пролета охватывает три арочки. Выше арок эмпор, образуя третью зону членения, расположены высокие стрельчатые окна с цветными витражами(*Первоначальные витражи 13 в. утрачены.*). Чем выше ярус, тем пропорции арок и окон становятся более стройными и вытянутыми вверх. Это подчеркивается тонкими двойными полуколоннами, стремительно взлетающими от капителей нижнего яруса, между арками Эмпор и окнами, до капителей под пятами нервюрного свода. В глубине центрального нефа, пронизанного мерцающим светом витражей, находится алтарь, озаренный колеблющимися огнями бесчисленных свечей и сказочным сиянием огромных витражей алтарной части храма.

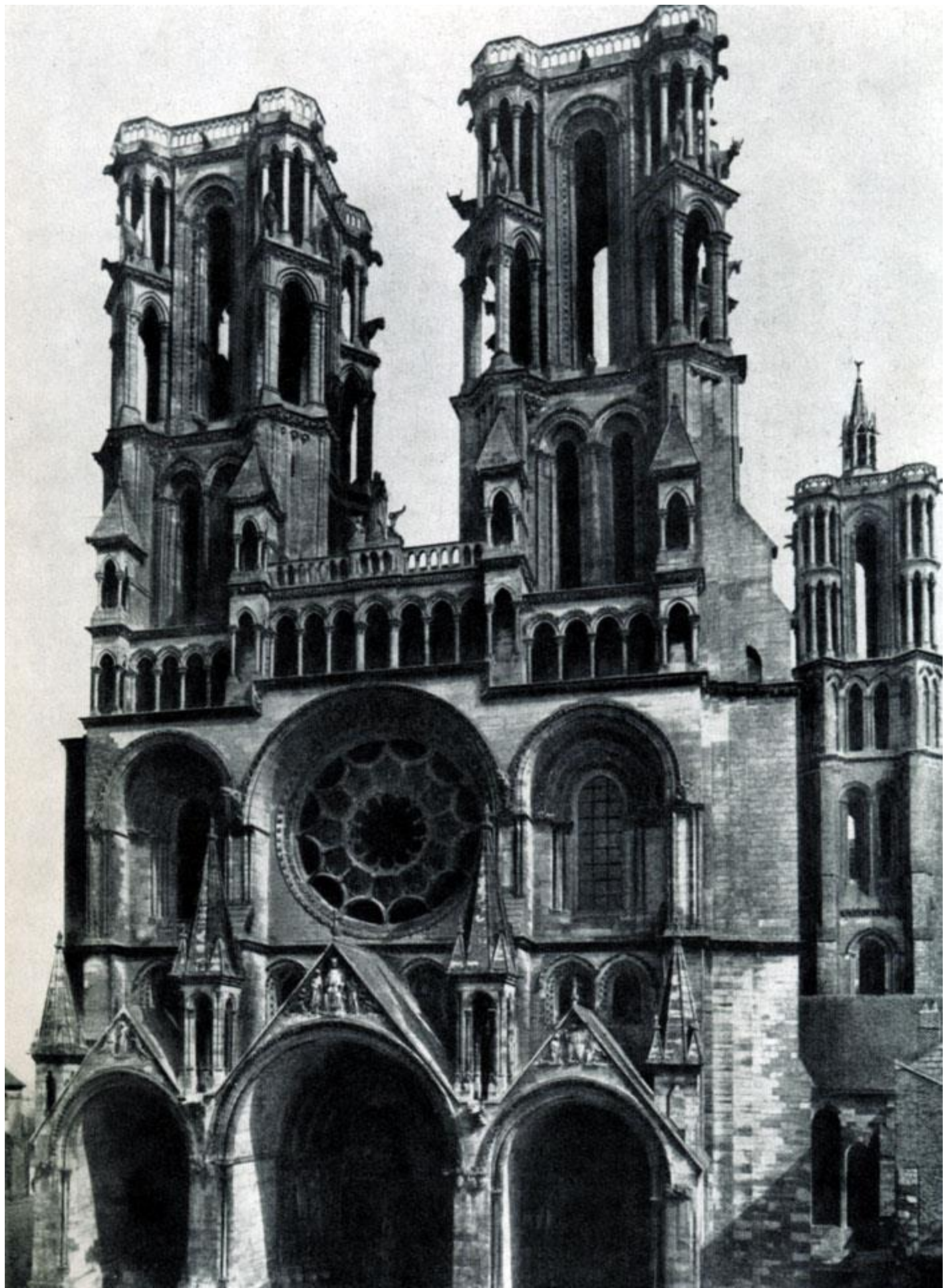
В оформлении фасадов, особенно порталов, большую роль играет скульптура (статуи и рельефы в тимпанах над дверьми порталов). Исключительно широко применена и декоративная резьба в обрамлении порталов, оконных проемов, карнизов, аркбутанов и т. д. Украшения эти то состоят из растительного и геометрического узора, то принимают характер фантастических изображений (водостоки в виде открывших пасти драконов, фантастические чудища-химеры на балюстрадах верхних ярусов), но всем им свойственно сочетание пластически объемной формы с ажурной узорчатостью силуэта.

В оформлении интерьера главного нефа роль скульптурного убранства гораздо более скромная и подчиненная. Статуи и большие рельефные композиции в главном нефе и трансепте отсутствуют, декор в основном сводится к сочной резьбе капителей, оттеняющей прорезанные высокими окнами плоскости стен. Лишь в хоровом обходе появляется ряд рельефов 14 в. Зато необыкновенной художественной силой были наделены сверкающие, подобно самоцветам, витражные изображения. Переход от пластичности скульптурных форм к бестелесности словно мерцающих изображений на витражах обусловлен не только архитектурно-строительными соображениями, но в известной мере и тем, что в интерьере собора, предназначенном для богослужения, соответствие обстановки экстатическим и мистическим порывам молящихся имело большее значение, чем в наружном облике собора, где утверждение мощи и силы людей, способных воздвигнуть здание, величественно возвышающееся над всем городом, превалировало над религиозными идеями и переживаниями. Строители собора достигли удивительного богатства и многообразия в трактовке внутреннего пространства. Когда верующий вступал в центральный неф и терялся среди огромной толпы молящихся, грандиозный взлет вверх могучих сводов захватывал его воображение. Так же поражало внезапное расширение пространства при вступлении в трансепт. Необычайно острым было восприятие внутреннего пространства собора и при движении по галлерее второго яруса и вдоль боковых нефов — смещение ракурсов столбов и арок создавало полную динамики смену впечатлений. Но над всем этим многообразием все же решительно господствовало устремленное ввысь и вглубь, к святилищу алтаря, необъятное пространство центрального нефа.

Восприятие интерьера готического храма современным человеком, конечно, свободно от того опьянения мистическим экстазом, с которым были связаны Эстетические переживания людей средневековья. Нами ясно ощущаются художественная сила, красота и богатство пространственных форм и ритмов, разворачивающихся, подобно многоголосой песне, то грозно торжественной, то лирически задумчивой, то сумрачной, то

ликующей. Величие человеческого духа и его вдохновенного воображения составляет основу эстетического обаяния собора Парижской Богоматери и вообще всех шедевров готики. Характерно, что собор в ту эпоху являлся долгое время центром не только религиозной, но и светской жизни города. В нем читались лекции, проводились собрания представителей цехов и в тот период когда не была воздвигнута ратуша, заседания городской магистратуры.

Другим замечательным памятником ранней готики является собор в Лане, несколько более архаичный, чем собор Парижской Богоматери. Его проект был составлен около 1160 г., к 1174 г. были закончены хор и восточные части трансепта; главный корпус и западный фасад — в первые годы 13 в. Тогда же был значительно расширен хор, получивший взамен полукруглой абсиды прямоугольное завершение, во Франции нигде больше не встречающееся. В плане Ланский собор связан с романской традицией: это трехнефное продольное помещение, пересеченное трехнефным же трансептом с широко раздвинутыми рукавами. Особенностью внутреннего пространства является изящный трифорий, расположенный между пролетами Эмпор и ярусом верхних окон. Такое четырехчастное построение необычайно ясно и логично. Опорами служат массивные колонны, а служебные полуколонки над их капителями поднимаются мощными пучками так, что каждая из них составляет опору для одной нервюры — мотив, получивший в дальнейшем широкое распространение в архитектуре зрелой, или высокой, готики.



209. Собор Нотр-Дам в Лане. Проект 1160 г., строительство в основном завершено в 13 в. Западный фасад.

Западный фасад имеет необычайный для ранней французской готики вид. Общая композиция тяжелых архитектурных масс фасада, создающих сильные контрасты света и тени, частичное сохранение плоскости стены во втором ярусе связаны еще с романским зодчеством. В нижнем ярусе выступают крыльца, пристроенные к трем порталам и первоначально сообщавшиеся между собой. Отсутствующая «галлерея королей» заменена образующей третий ярус глубокой аркадой. Над ней — две башни, имеющие по несколько ярусов и украшенные ажурными угловыми лоджиями, все более стройными и легкими по мере приближения к верху. Над средокрестием поставлена низкая башня, через которую обильно поступает свет (также романский мотив.). У южного рукава трансепта высится еще одна башня, напоминающая итальянские кампанилы; уже у современников она славилась своей красотой. Архитектор Виллар д'Оннекур (13 в.) говорил о ней: «Во многих землях я бывал, но нигде не видел такой башни, как в Лане».

Архитектурное решение интерьера Ланского собора, стройного и очень красивого, носит последовательно готический характер и этим отличается от переходного по стилю фасада.

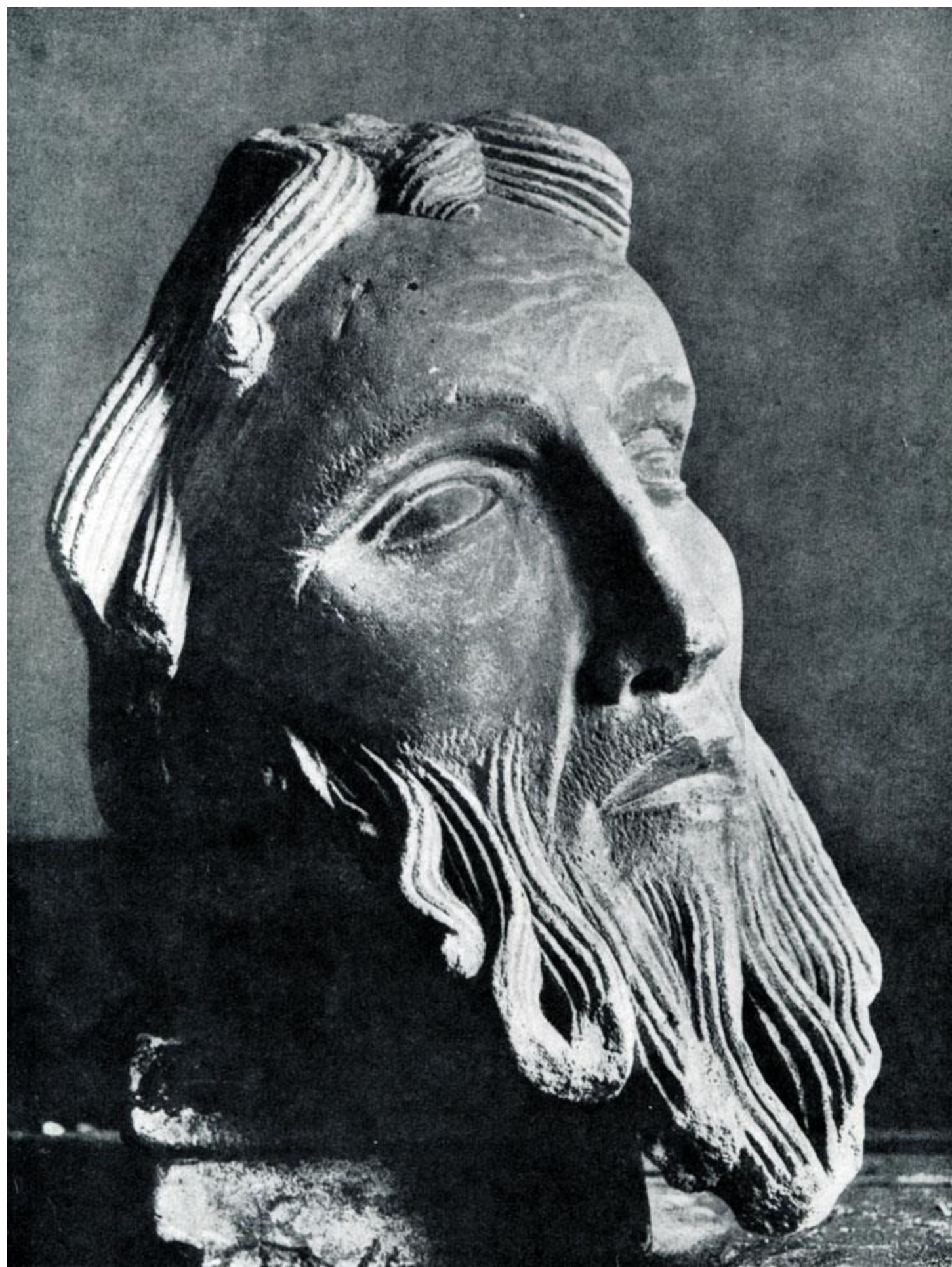
Среди раннеготических соборов заслуживают упоминания собор в Нуайоне (1157—1228) и собор в Суассоне (1177—1212).

Важную роль в утверждении архитектурных принципов ранней готики и в постепенном переходе к зрелой готической архитектуре сыграл Шартрский собор, который, как и большинство средневековых соборов, был перестроен из романской церкви. Новое строительство собора началось в 1194 и завершилось в основном к 1260 г.; позже доделывались порталы боковых фасадов. В результате от старой романской постройки ничего не осталось, кроме башен

на западном фасаде, получивших позднее свое готическое завершение.



*211. Собор Нотр-Дам в Шартре. Строительство начато в 1194 г.,
завершено в основном к 1260 г. Западный фасад.*



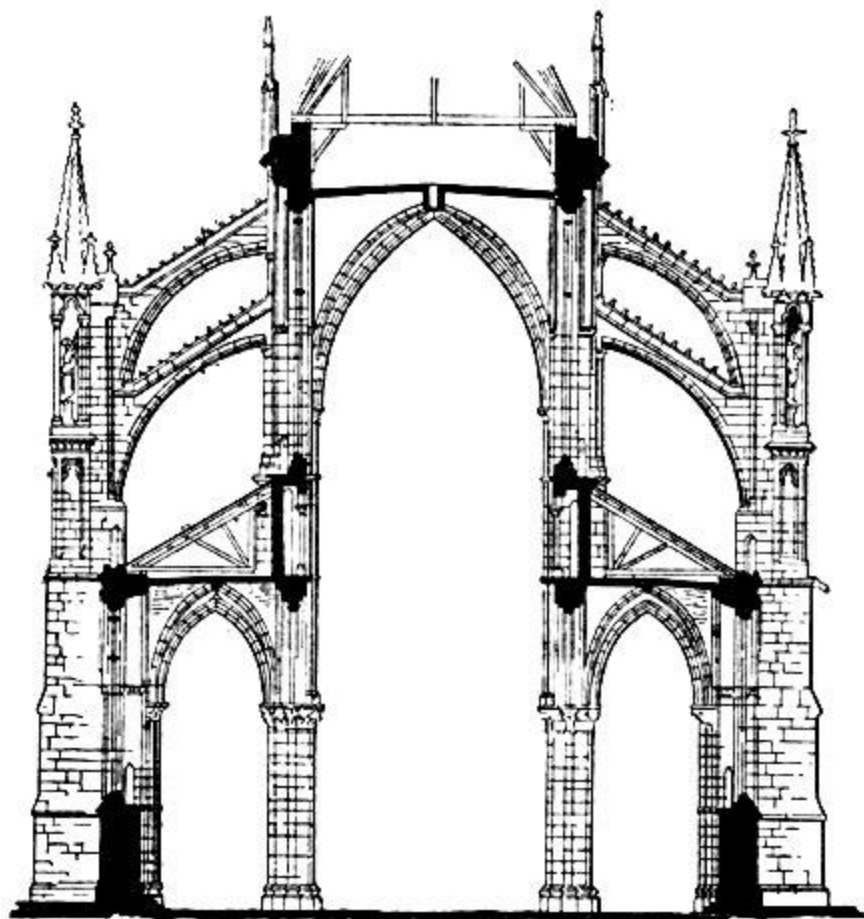
210. Голова пророка из Санлиса. Возможно, фрагмент статуи собора в Санлисе. 1180-1190 гг. Санлис, Археологический музей.

Западный фасад Шартрского собора сохраняет большие плоскости стены при сравнительно небольших размерах трех порталов. Высокие окна второго яруса имеют полукруглые, а не стрельчатые завершения. Третий ярус — квадрат стены, в который врезана огромная роза, резко контрастирующая с массивными башнями. Весь фасад как бы сжат между этими двумя сохранившимися от старой церкви романскими по своему типу башнями, покрытыми высокими готическими стрельчатыми шатрами. Не только фасад, украшенный прекрасными скульптурами, переходными от романского к раннеготическому стилю, но и весь наружный вид здания производит более архаичное впечатление, чем собор Парижской Богоматери. Исключение составляют более поздние стены хора. Ступенчатые контрфорсы (за исключением контрфорсов хора), приставленные вплотную к стенам, обладают чрезмерным запасом прочности и очень массивны. Однако за полуроманской оболочкой скрыто внутреннее пространство, представляющее собой переход от ранней готики к готике развитой, зрелой. Посетитель, войдя в сравнительно низкие ворота портала и миновав притвор, вступает в обширный центральный неф. Большая высота арок, которые отделяют центральный неф от боковых, дает возможность воспринять последние как единое целое с пространством центрального нефа. Стена над арками не прорезана аркадой эмпор, и легкие арочки трифория не разрушают, а лишь оживляют ее плоскости. Поэтому продольный корпус трехнефного собора обладает особенной целостностью. Перспективный ряд очень высоких окон, сквозь которые льется преображенный витражами свет, и стремительно взлетающие вверх, к сводам, пучки стройных полуколонок своим ритмом властно влекут вошедшего к алтарю. Внезапное расширение пространства при пересечении продольных кораблей с трансептом прерывает это целеустремленное движение, причем благодаря размерам

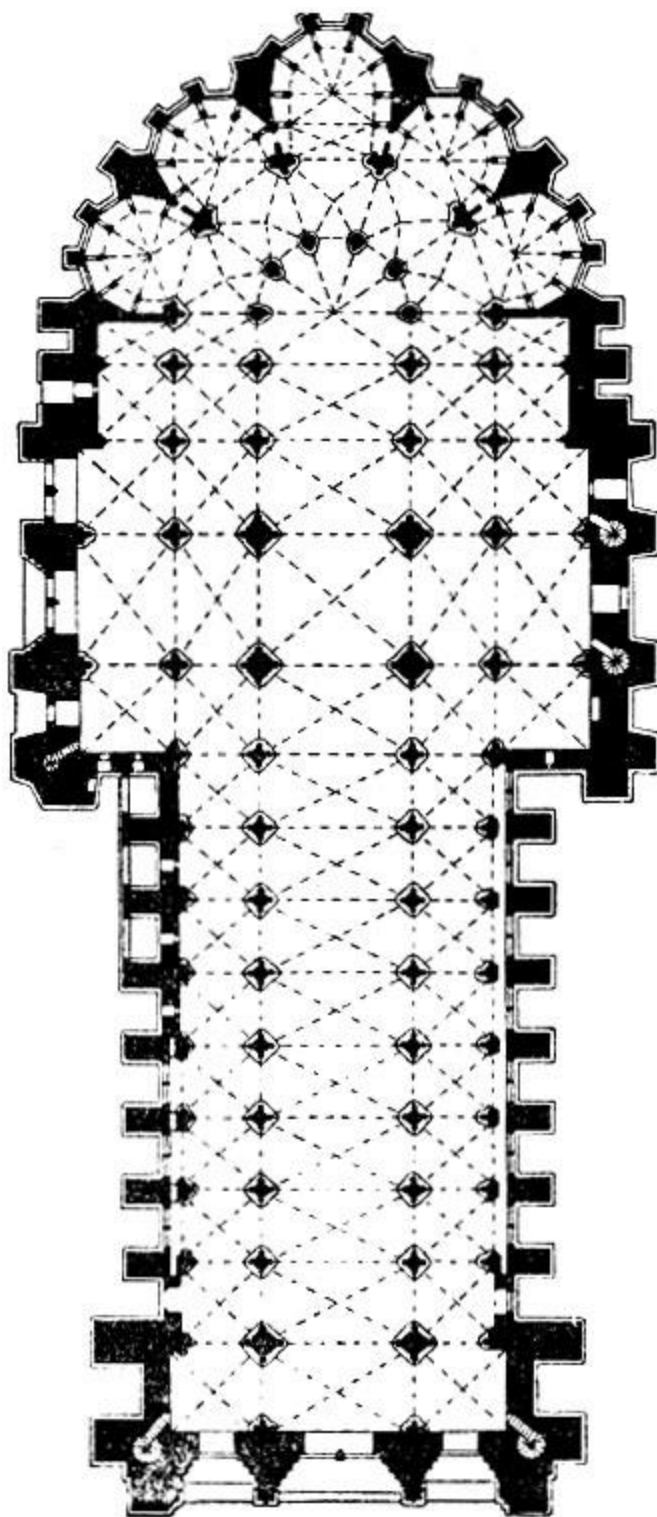
трансепта это ощущение гораздо острее, чем в Парижском соборе. Взгляд теряется в сложных и неожиданных переходах между колоннами. Однако расширенное пространство восточной части храма (имеющей пять нефов вместо трех)*(Переход после трансепта от трехнефного к пятинефному членению продольной части здания является особенностью большинства соборов зрелой готики. Обычно при этом исчезают эмпоры и стена главного нефа делится на три яруса: аркады, трифорий, окна.)* вновь направляет внимание к окруженному лесом столбов святилищу — алтарю.

Шартрский собор замечателен не только своим классическим решением внутреннего пространства, но и богатством скульптурного убранства порталов. От скульптур Шартра берет начало типичное для французской высокой готики заполнение, или, если можно так выразиться, заселение, соборов целым миром статуй и рельефов.

Особенно богато скульптурное убранство в Реймском соборе — одном из замечательных созданий высокой готики, классическом образце синтеза архитектуры и скульптуры той эпохи. План собора в Реймсе с некоторыми изменениями следует плану Шартрского собора.



*Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1210 г.- начало 14 в. Поперечный
разрез.*



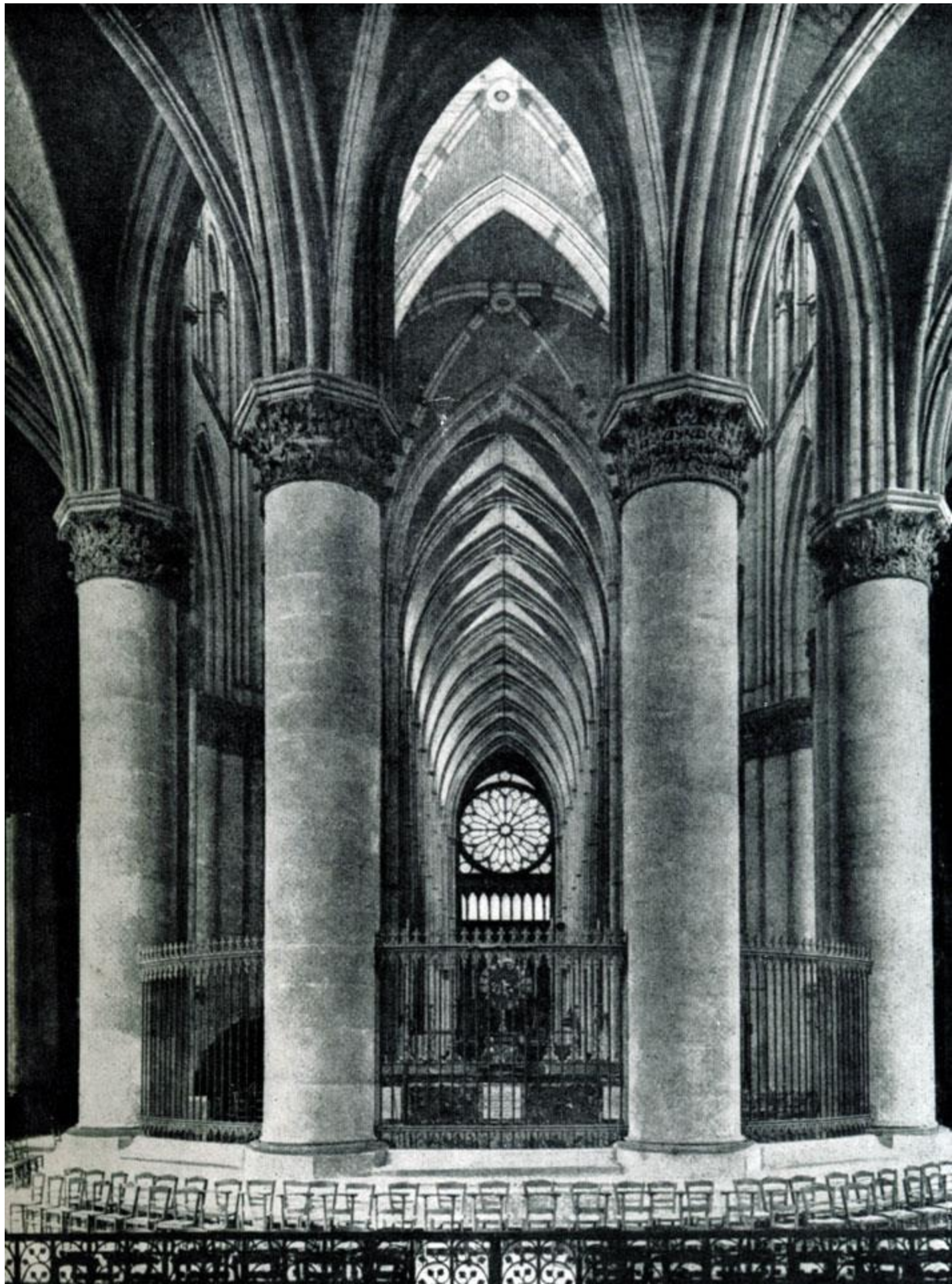
Собор Нотр-Дам в Реймсе. План.

Внутреннее пространство Реймского собора характерно для французских храмов высокой готики. Величавый, благородный

по своим пропорциям, могучий центральный неф господствует над боковыми. Эстетическая выразительность смелой конструкции готического собора глубоко прочувствована и выявлена с предельной наглядностью. Реймский собор строился на протяжении всего 13 в. сначала Жаном из Орбе, приступившим к сооружению собора в 1210 г., успевшим построить стены хора и начать возведение свода. Строительство продолжали Жан ле Лу (1236—1252), затем Гоше из Реймса и, наконец, в последнее десятилетие 13 и в начале 14 в.— Робер из Куси, в основном завершивший его. В Реймском соборе долго короновались французские короли.

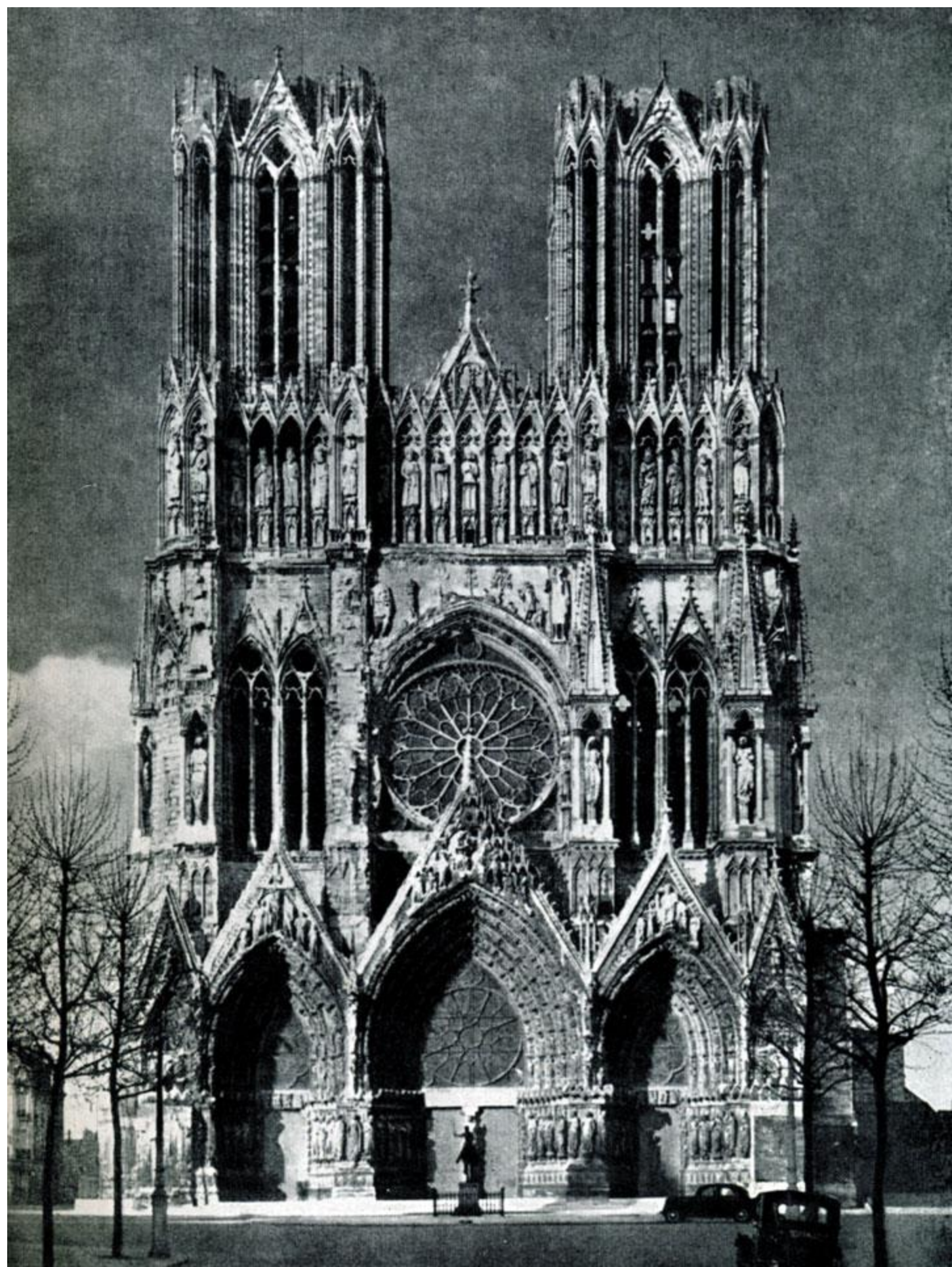


226. Собор в Реймсе. Внутренний вид (с запада на восток).

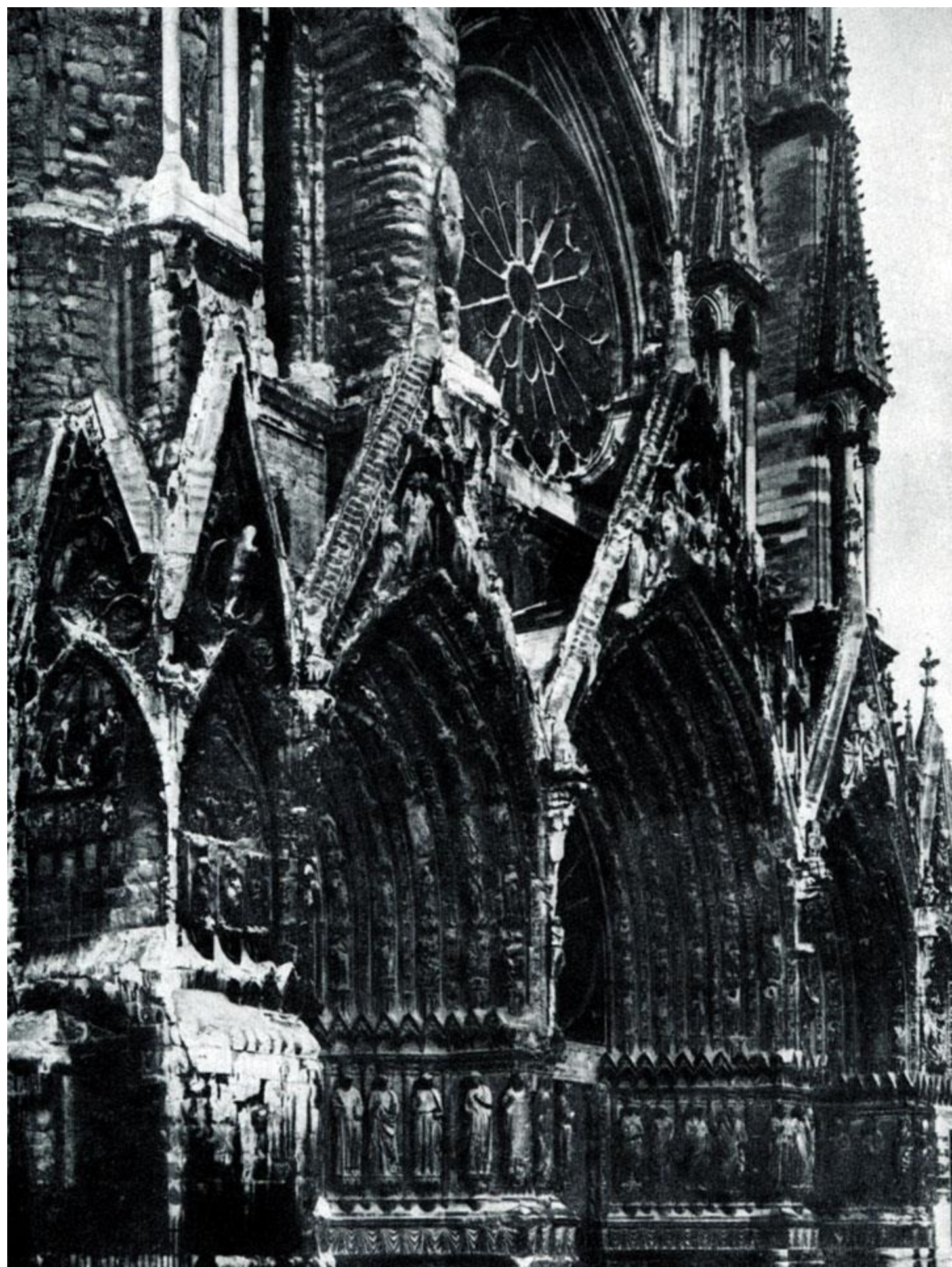


227. Собор в Реймсе. Внутренний вид (с востока на запад).

Во время первой мировой войны собор сильно пострадал от обстрела и пожара предохранительной обшивки. Вторая мировая война причинила ему еще более серьезные повреждения.



223. Собор Нотр-Дам в Реймсе. 1210 г.- начало 14 в. Западный фасад.



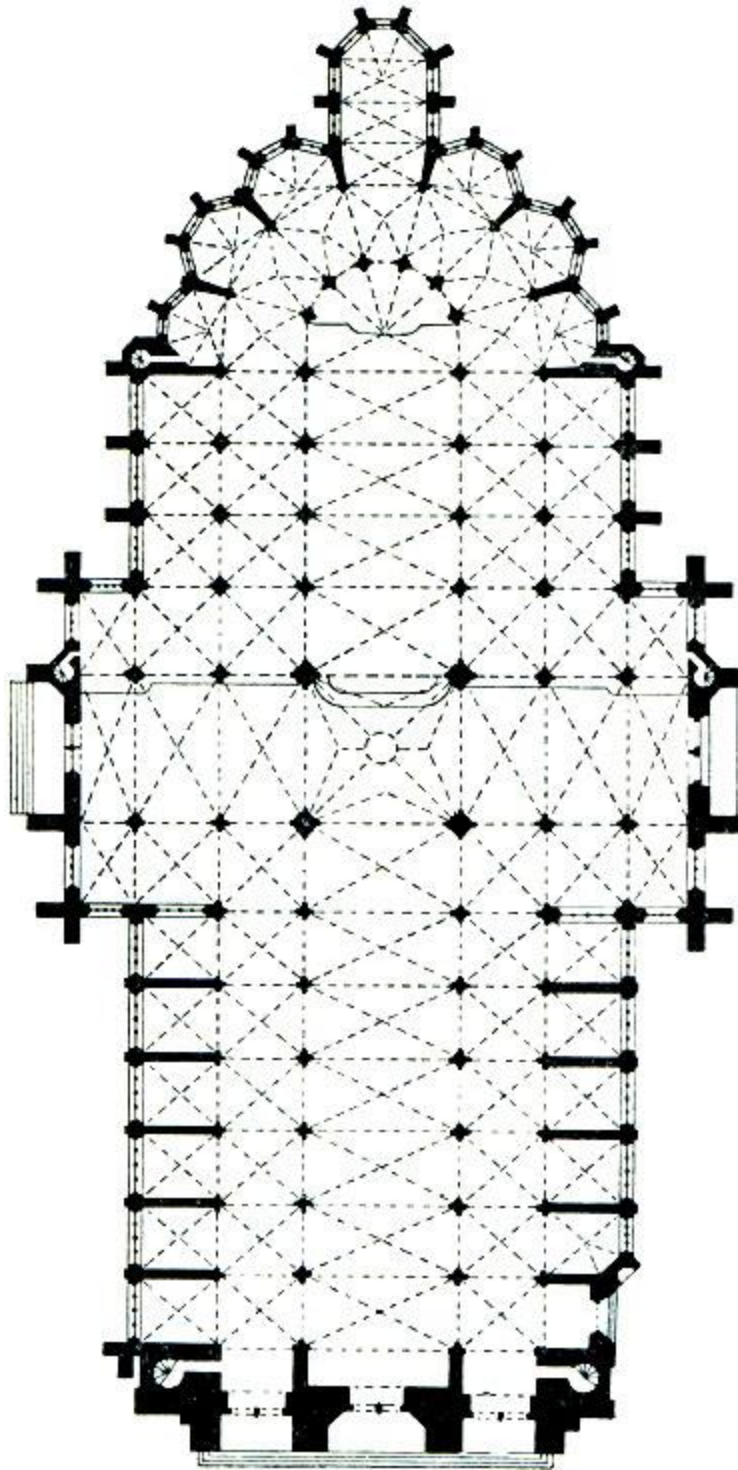
224. Собор в Реймсе. Западный фасад. Фрагмент.

Подобно тому как западный фасад собора Парижской Богоматери является наиболее совершенным среди произведений ранней готики, фасад Реймского собора представляет классический пример готики зрелой. Реймский собор поражает своей грандиозностью. Башни, в отличие от Парижского собора, образуют одно целое с массивом фасада. От яруса порталов и до вершин прямоугольных башен вертикальные линии пронизывают здание и стремительным нарастанием и убыстрением своего ритма, решительно преобладая над горизонталями. Не случайно строители применили вимперги (каменные ажурные надпортальные и надоконные шатры-фронтоны): их стрельчатые завершения проникают во второй ярус, ломая линию карниза и уничтожая грани между ярусами. Во втором ярусе высокие стрельчатые окна и лес стройных колонн и пинаклей наращивают и как бы заостряют вертикальную устремленность фасада, огромная роза, заполняющая охваченный широкой аркой центр второго яруса, свободно и торжественно заканчивает тему меньших роз, украшающих порталы. Помещенная над вторым ярусом «галерея королей» как бы подготавливает своими колоссальными статуями взлет башен с их удлинненными окнами.

Своеобразной чертой боковых фасадов Реймского собора являются широкие и высокие окна, почти соприкасающиеся друг с другом. Каждая пара окон объединена розой, помещенной под стрельчатой аркой их общего проема. Центральный и боковые фасады поражают смелым сопоставлением монументальной силы и энергии архитектурных масс и проемов с трепетным движением леса аркбутанов, тинаклей, арок и арок, столбов и колонок, которые вырастают из массива здания, из основных элементов его конструкции, подобно тому как бесчисленные листья и цветы покрывают могучие ветви дерева, образуя его пышную, полную живого движения крону.

Однако богатое архитектурное убранство не превращается в самодовлеющую декорацию, в каменное кружево, скрывающее конструкцию готического собора. Конечно, не все эти бесчисленные детали конструктивно необходимы, но они, все в новых и новых вариациях, повторяют и раскрывают основное устремление здания ввысь. Зритель то выделяет из сложного ансамбля детали, сопоставляя и сталкивая их друг с другом, то покоряется грандиозной силе архитектурного целого. В этом сплетении разнообразия и единства — отличие Реймского собора от соборов поздней готики, подменившей пафос больших форм изощренностью самодовлеющих деталей.

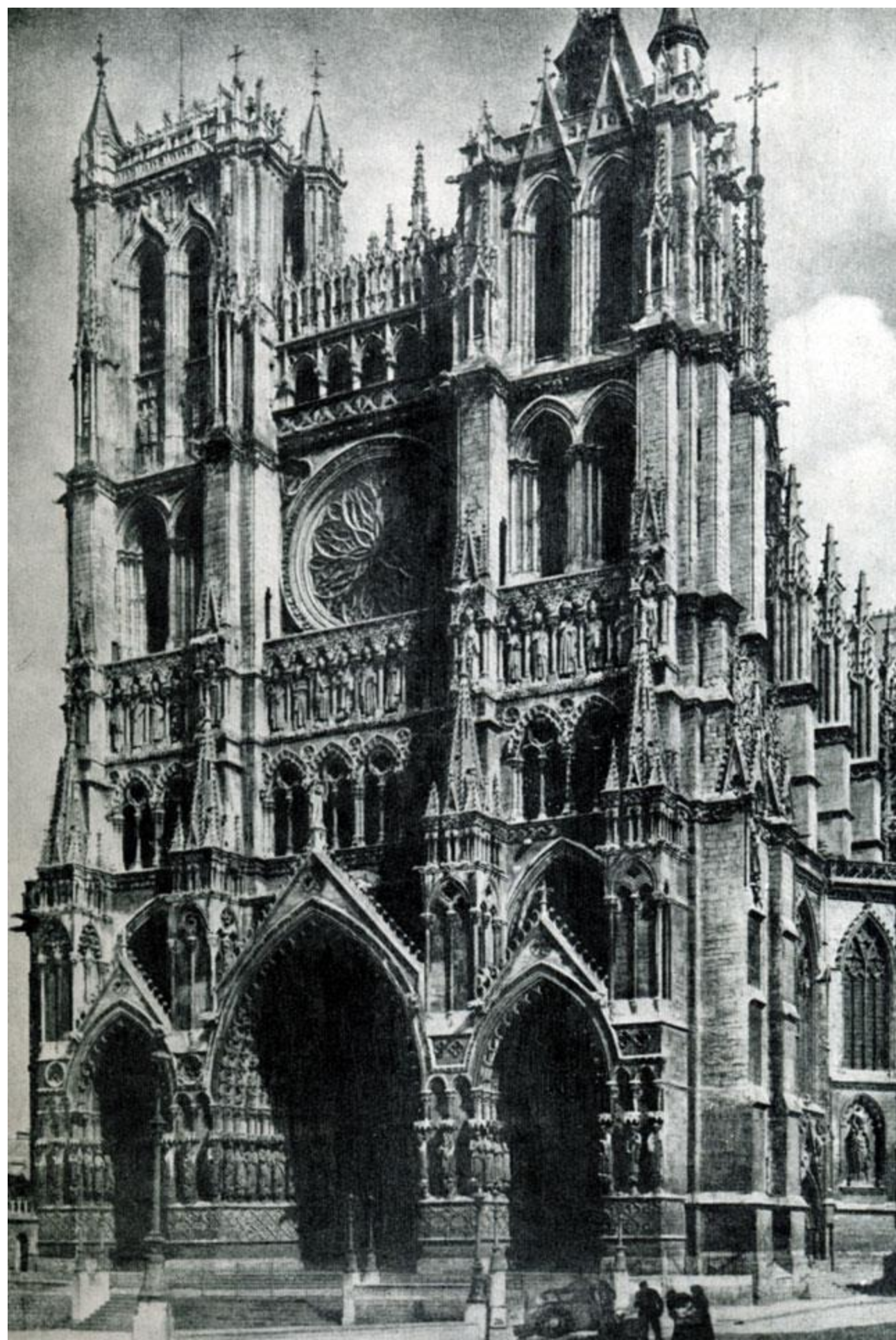
Последним великим творением зрелой готики был Амьенский собор, знаменитый в те времена своим необычайно большим центральным нефом — вышиной более 40 и протяженностью 145 м. Среди зодчих поздней французской готики существовала поговорка, ярко характеризующая своеобразие лучших творений этой эпохи, а попутно и эклектизм самих мастеров: «Кто хочет построить совершеннейший собор, тот должен взять от Шартра башни, от Парижа фасад, от Амьена продольный корабль, от Реймса скульптуру». Собор, созданный по проекту Робера де Люзарша в течение 13 в. (за исключением башен, законченных в 14 и 15 вв.), в плане близок к Шартрскому собору. Однако нефы, трансепт и хор стали здесь относительно менее самостоятельными частями, подчиненными общему единству.



Собор Нотр-Дам в Амьене. 13-15 вв. План.

Впечатление от интерьера определяется большей, чем в Шартре, вышиной сводов при относительно меньшей ширине главного нефа и его большей протяженности. Боковые нефы

настолько высоки, что все пространство продольного корпуса представляется гораздо более единым, чем в Шартрском соборе. Этому впечатлению способствуют устои, занимающие относительно мало места в силу доведенной до предела экономии материала. Между ярусом нижних аркад и ярусом окон расположена галлерея трифория, ставшая самостоятельным этажом. Интерьер Амьенского собора, несомненно, грандиозен и ясен, но несколько монотонен. В его пропорциях чувствуется надуманность, стремление к точным математическим соотношениям. Ширина и высота бокового нефа составляет половину ширины и высоты главного нефа; высота колонн и арок в главном нефе равна высоте трифория и окон, вместе взятых, высота среднего нефа в три с половиной раза превышает его ширину. В Амьенском соборе скорее поражает последовательное и мастерское применение уже найденных формул, чем творческие искания, которые сообщают такую художественную силу и непосредственное очарование соборам в Лапе, Париже, Шартре и Реймсе.



231. Собор Нотр-Дам в Амьене. Западный фасад. 13 в.; башни закончены в 14 и 15 вв.

Таков же и западный фасад Амьенского собора, по своей структуре представляющий вариант развитого готического фасада. Однако его пропорции не вполне безупречны. Четыре контрфорса обрамляют три поля, занятые в нижнем ярусе порталами. Второй ярус имеет две части: полосу арок с окнами и «галлерею королей». Верх фасада в середине занят розой и несколько сдавлен по сторонам двумя башнями, окончательно законченными лишь в середине 15 в. Амьенский собор был последним словом классической французской готики.

Город богатых ткачей Бове хотел превзойти Амьен, но потерпел неудачу. Высота под сводами собора, начатого в 1225 и почти законченного в 1272 г., была 48 м. Однако в 1290 г. постройка частично обрушилась. Зодчий превратил стены в кружево из стекла и камня, а снаружи закрыл здание густым лесом высоких контрфорсов и аркбутанов.



222. Сент Шапель в Париже. 1243-1248 гг. Внутренний вид.

Из построек зрелой готики не соборного типа заслуживают внимания придворные и дворцовые капеллы, наиболее замечательной из которых является Сен Шапель в Париже, построенная в 1243—1248 гг.. Это сооружение изящно, полно воздуха и света и вместе с тем, несмотря на малые размеры, монументально. Помещение капеллы имеет в нижней своей части высокий цоколь, с обилием аркад и ниш. Высокая верхняя часть представляет собой каркас из столбов, поддерживающих легкие нервюрные своды. Высокие и узкие простенки между столбами заняты ажурным переплетом окон с прекрасными витражами. Строитель этой капеллы (возможно, Пьер де Монтеро) создал прекрасный интерьер, вызвавший многочисленные подражания как во Франции, так и в Англии.

В пятинефном соборе в Бурже (середина 13 в.) со сложной системой аркбутанов отсутствует трансепт, а фасад сообразно пяти нефам разделен на пять частей с пятью порталами. В 14 в. новых больших соборов почти не воздвигали, велись в основном работы по окончанию соборов 13 в. (башни Амьенского и Реймского соборов, «венки капелл» собора Парижской Богоматери и др.). Из сооружений 14 в. следует упомянуть церковь Сен Овен в Руане. Особенно интересен ее хор с широкими и высокими окнами, уничтожившими стену и заполнившими промежутки между столбами-колоннами. Западный фасад собора в Руане — типичный пример «пламенеющей» готики 15 в. Он словно распадается на изящные, но мало связанные друг с другом фрагменты. Особенностью Руанского собора (как, впрочем, и многих других церквей Нормандии) является необычайно высокая (около 130 м) ажурная башня над перекрестием трансепта (интересный пример частого в нормандской архитектуре сохранения романской традиции). Ее сквозной каменный шатер очень типичен для изощренной виртуозности «пламенеющей» готики.

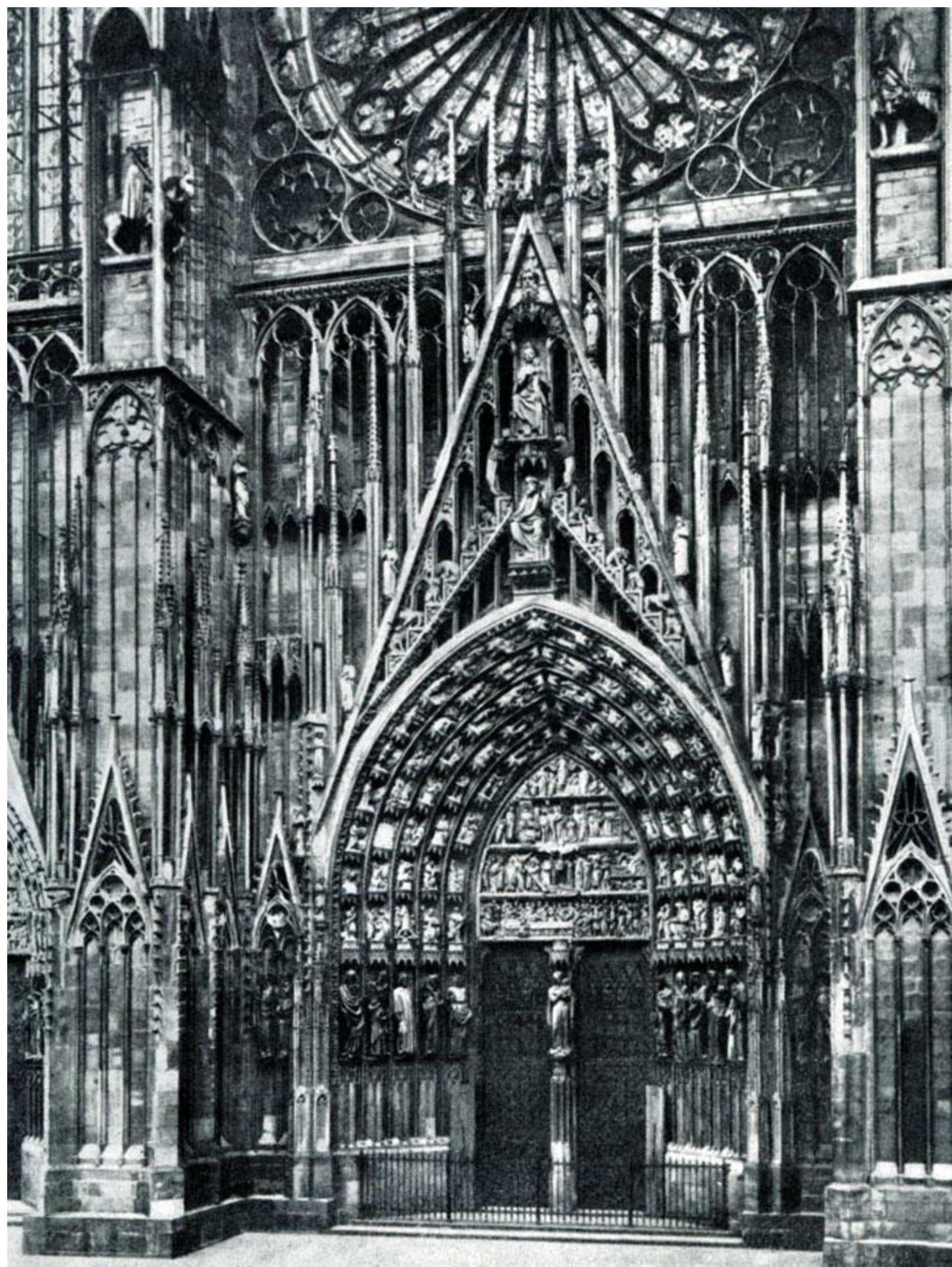


239 а. Собор Нотр-Дам в Руане. 13-15 вв. Западный фасад.

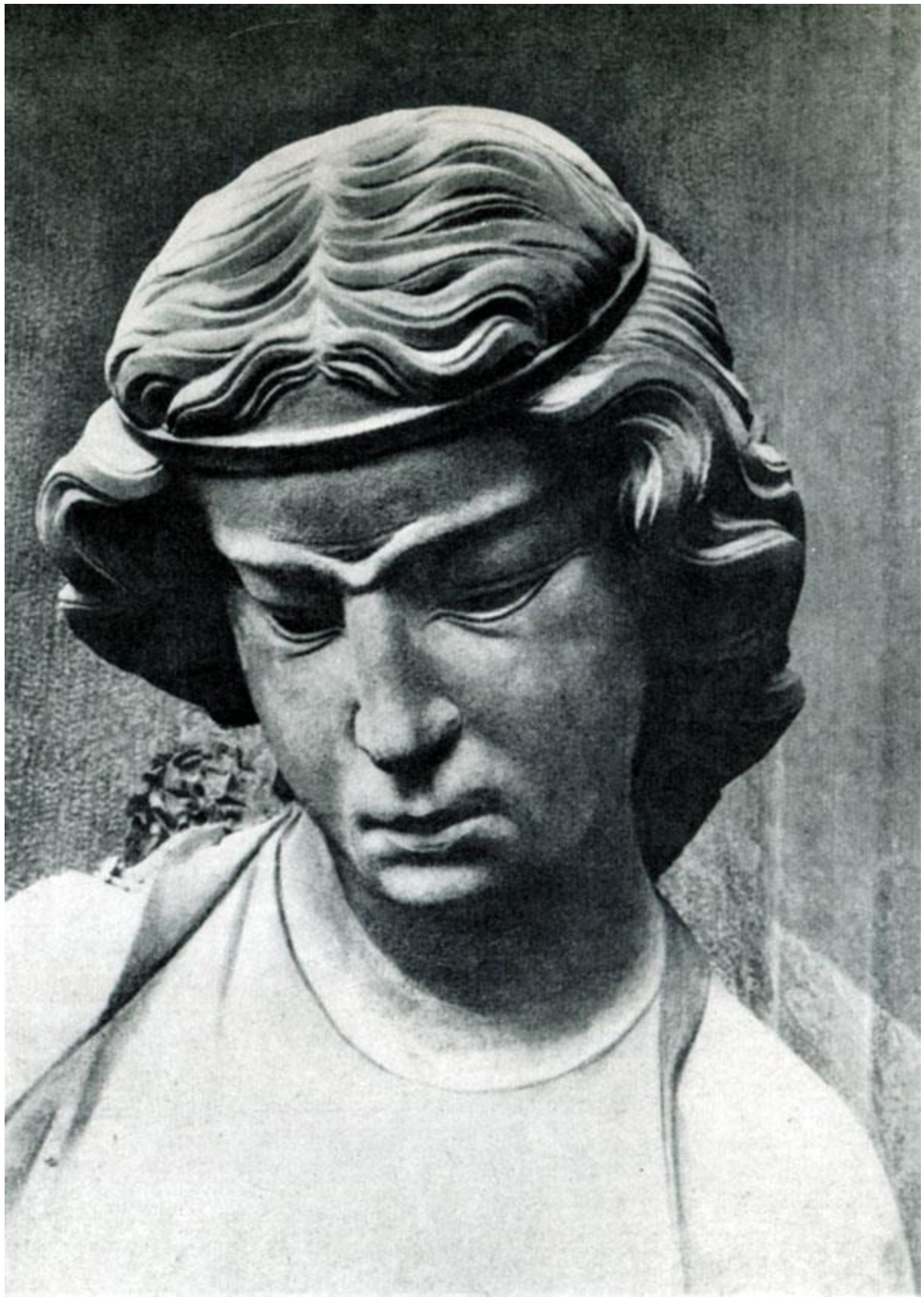
Особое место в развитии готического искусства занимают архитектура и скульптура Эльзаса — пограничной с Германией французской области.

В условиях характерной для средневековья ранней стадии формирования наций в искусстве Эльзаса особенно тесно переплетались традиции французской и немецкой культуры. Поэтому закономерно, что лучшие произведения искусства этой области являются общим художественным наследием как французского, так и немецкого народа.

При этом замечательное создание поздней готической архитектуры — Страсбургский собор, воздвигнутый по плану немецких мастеров, во многом развивает своеобразные традиции немецкой школы готической архитектуры. В скульптурах, особенно в статуях западного фасада, весьма сильно выражены также принципы и традиции собственно французского искусства.



232. Собор в Страсбурге. Центральный портал западного фасада. Начат в 1276 г.



*235 б. Неразумная дева. Статуя собора в Страсбурге. Фрагмент.
Южный портал западного фасада. Конец 13 в.*

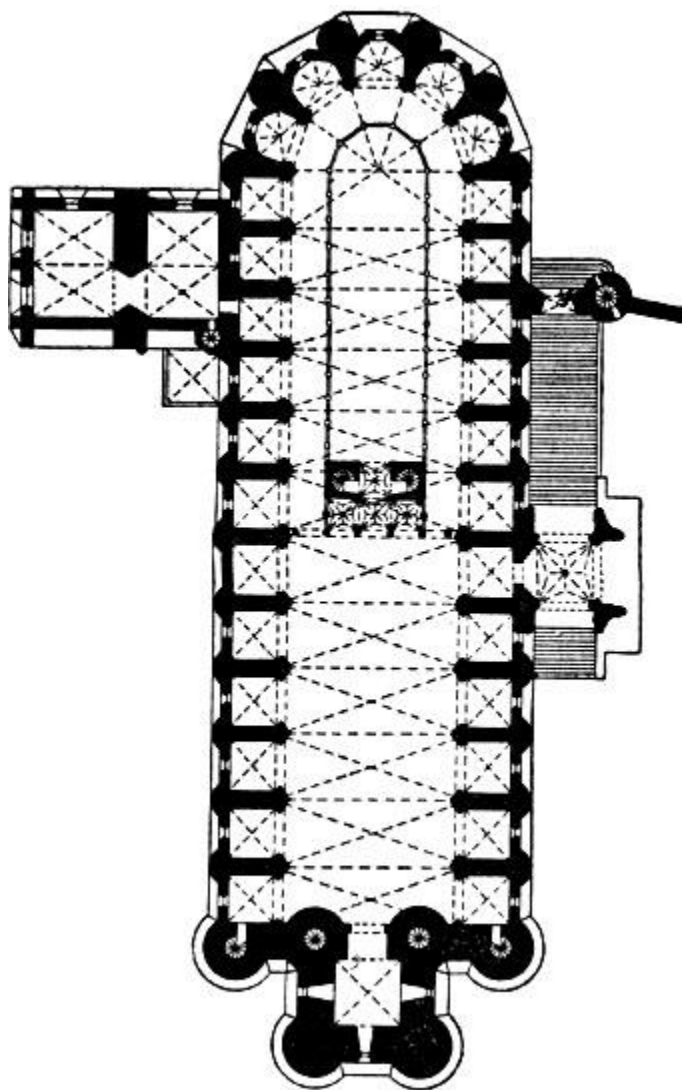


*236. Аллегория добродетели. Статуя собора в Страсбурге.
Фрагмент. Северный портал западного фасада. 1277-1298 гг.*

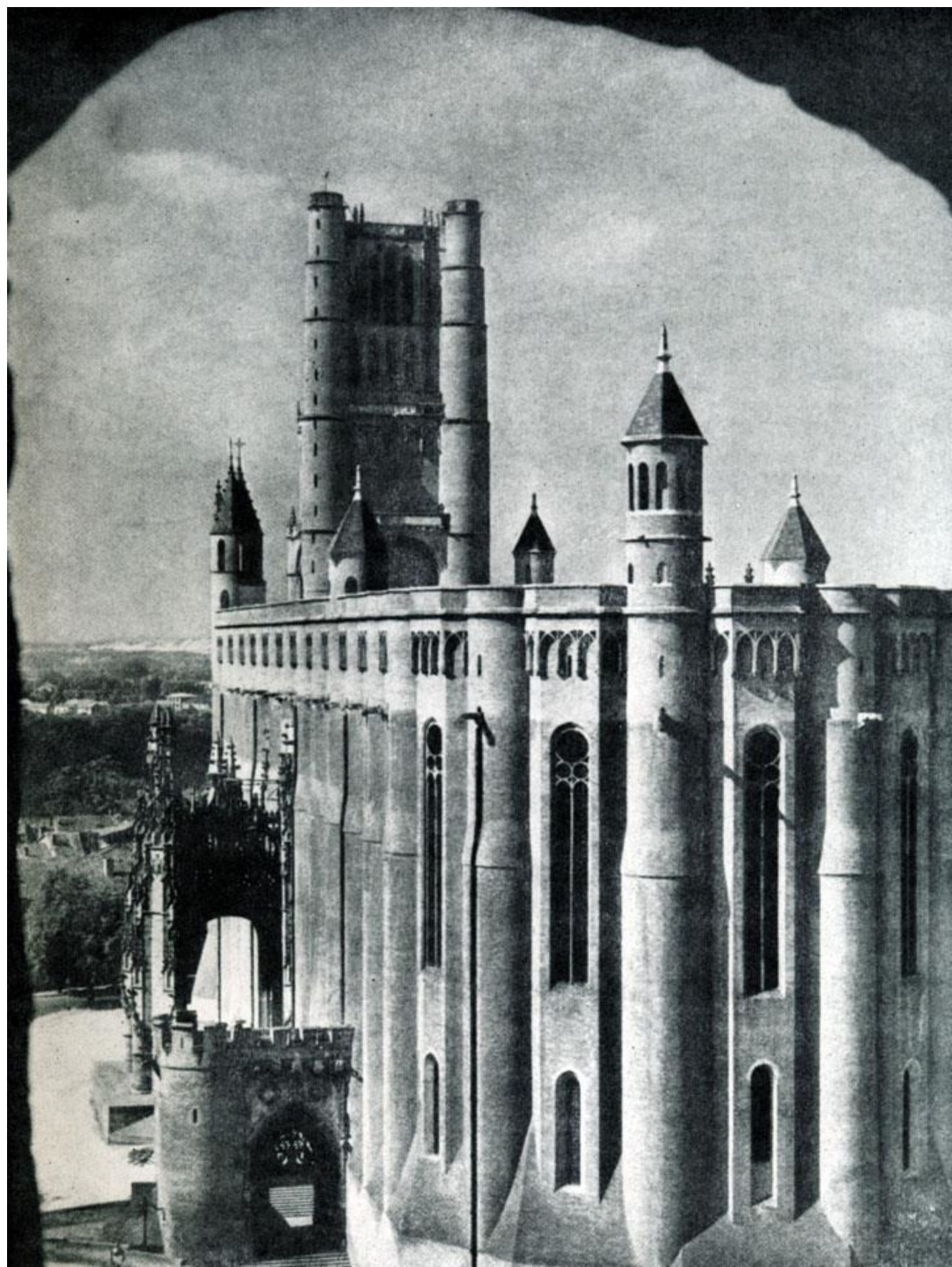
Собор сооружался очень долго: от романского периода у него сохранились хор и трансепт; в духе развитой готики строилась продольная часть (до 1276 г.), а часть западной башни (до 1362 г.) и северная башня (до 1479 г.) несут в себе черты поздней готики. Западный фасад был выполнен в 14—15 вв. в духе поздней готики: порталы обильно украшены скульптурой, над средним порталом воздвигнут двойной вимперг, еще выше — громадная роза. Своеобразие фасада определяется тонкими вертикальными членениями, как бы вибрирующими, подобно струнам, и придающими ему «арфообразный» вид. Характерно отсутствие эмпор во внутреннем пространстве; новым является использование зоны трифория для дополнительного яруса окон. Главной чертой поздней готики было не дальнейшее совершенствование готической конструкции, а рафинированное усложнение архитектурного декора, в частности применение вырезанных из камня декоративных деталей, напоминающих колеблющееся пламя свечи, что и дало повод назвать такое направление в поздней готике «пламенеющим» стилем.

Особый характер приобрела готическая архитектура в области Пуату и в некоторых районах южной Франции. В Пуату еще в 11 в. был разработан тип зальных церквей романского стиля. С появлением готической конструкции возникла мысль применить ее при сохранении старых принципов планировки. Так возник собор Сен Пьер в Пуатье, начатый еще в 1160-х гг., но законченный лишь в 13 в. Так как он был заложен английским королем Генрихом II, а требования католической мессы в Англии были не столь обязательны, план постройки значительно отличается от кафедральных соборов северной Франции: хор имеет прямоугольное завершение, отсутствует венчик капелл, трансепт едва намечен. В соответствии с местными традициями продольная часть собора, состоящая из трех

нефов одинаковой высоты, имеет зальный характер. Она перекрыта нервюрными сводами на массивных арках. Стены сохранили романскую массивность: в нижней части они снабжены слепыми арками, а в верхней помещены окна, весьма простые по форме. Такое решение интерьера позднее получило большое распространение главным образом в Германии.



Собор в Альби. Заложен в 1282 г.; строительство завершено в основном в 14 в. План.

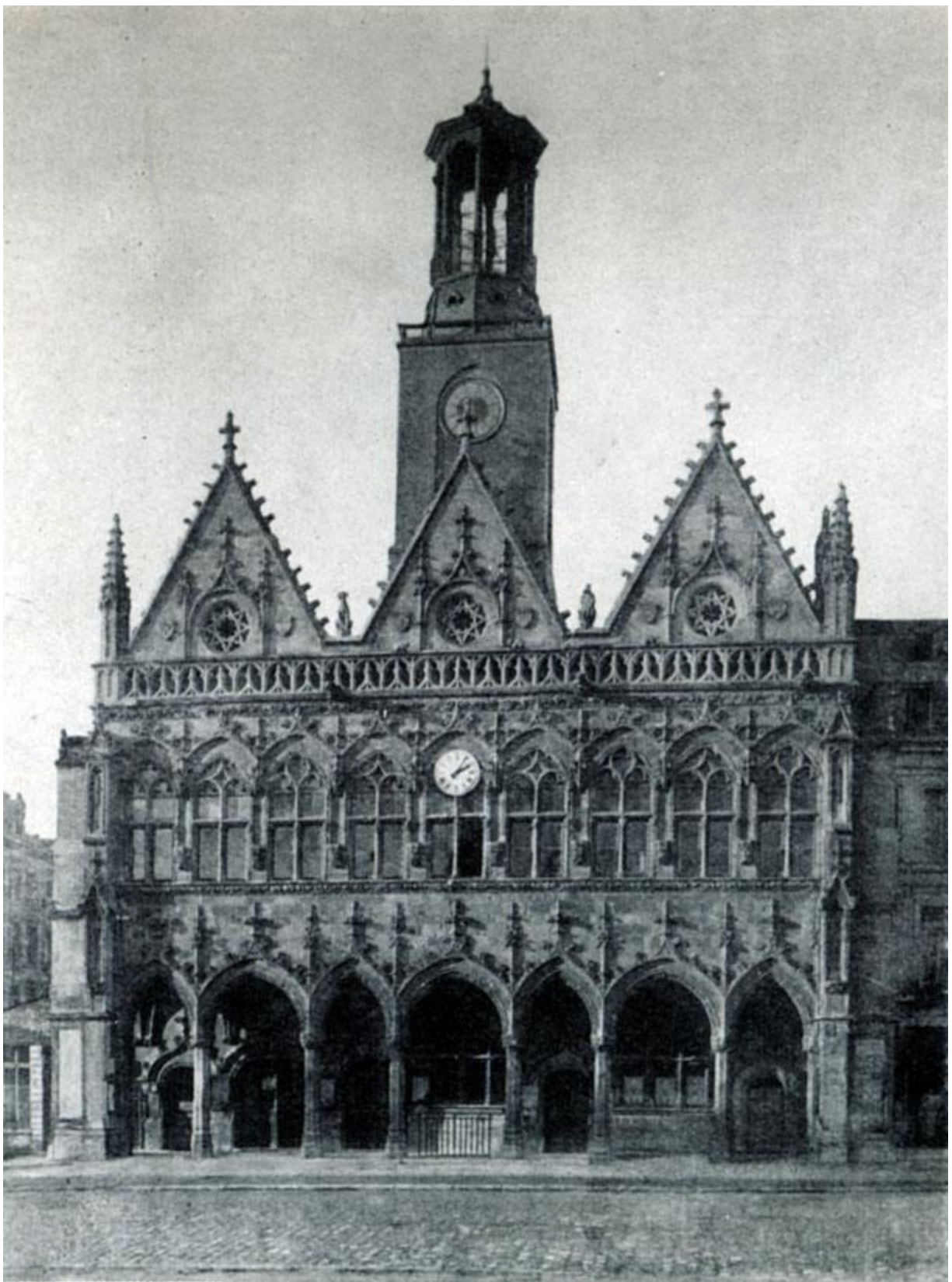


237. Собор в Альби. Заложен в 1282 г.; строительство завершено в основном в 14 в. Вид с юго-востока.

В южной Франции наиболее своеобразен собор в Альби. Заложенный в 1282 г., он был закончен лишь через столетие. Это редкий для Франции пример готического храма, выстроенного из кирпича. С внешней стороны здание похоже на крепость: на западном фасаде возвышается подобная донжону башня, боковые стены укреплены частыми круглыми контрфорсами, между которыми расположены очень высокие и узкие оконные проемы. Во внутренней планировке отсутствует трансепт, а размещенные частично внутри Здания контрфорсы превращают боковые нефы в ряд изолированных капелл. Грандиозное, по существу, однозальное пространство перекрыто нервюрными сводами.

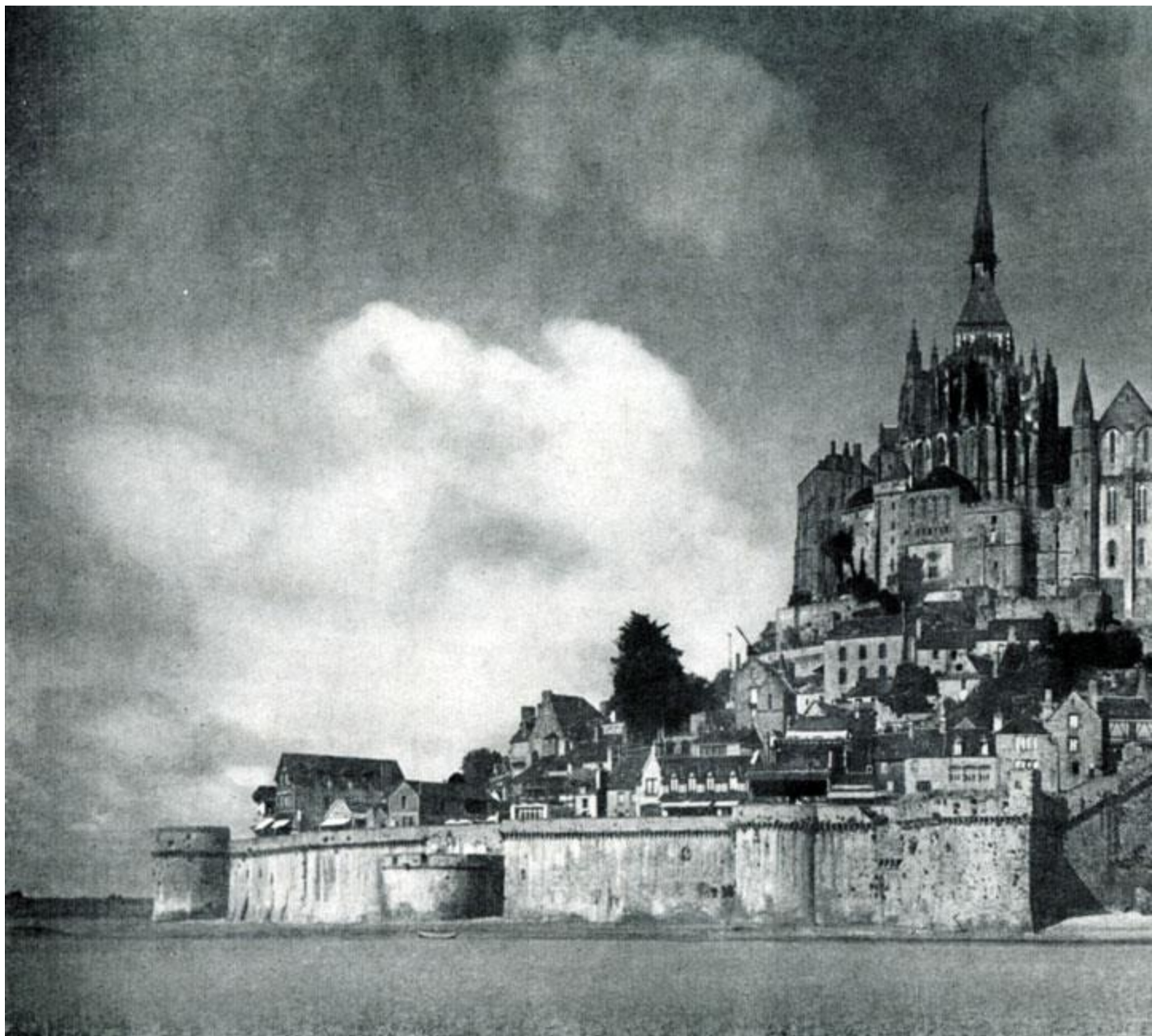
Общий подъем экономики феодальной Франции в 12 и 13 вв. и рост городов способствовали расцвету светского строительства. Высокого совершенства достигла оборонительная архитектура. Прекрасным образцом ее являются сохранившиеся до наших дней крепостные стены города Эгморта (13 в.). Окончательно слагалась и совершенствовалась архитектура феодального замка с системой следовавших друг за другом укрепленных внутренних дворов с башнями, надвратными сооружениями, подъемными мостами, перекинутыми через водяной ров, и грандиозной цитаделью — донжоном (замок Ле бо Мюрель и др.). В тесных средневековых городах, замкнутых в кольцо своих стен, сложился тип многоэтажного жилого дома, сжатого с боков другими домами и выходящего главным фасадом непосредственно на узкую улицу. Этот тип дома, с разными усовершенствованиями во внутренней планировке и упорядоченной композицией наружного фасада, продержался вплоть до 19 в. В период поздней готики созданы были монументальные ратуши и здания богатых цехов, где выработанные при строительстве жилых домов навыки дополнялись приемами, заимствованными из церковной и замковой архитектуры. Отставание в формировании типа

монументальной ратуши объясняется недостаточно развитой политической жизнью французских городов по сравнению с фактически независимыми городами-государствами Италии и Нидерландов. В 13 и даже в 14 в. функции ратуши и цеховых центров часто выполняли соборы. Наибольшее развитие в 14 и 15 столетиях строительство ратуш получило в городах северо-восточной и северной Франции, населенных богатым и многочисленным купечеством. В духе поздней готики выполнена великолепная ратуша в Сен Кантене (1351 —1509) с большой лоджией в нижнем этаже и сравнительно небольшими окнами выходящего на площадь фасада, завершенного тройным стрельчатым фронтоном. Ратуша благодаря изящным пропорциям и обилию легкого декора производит праздничное впечатление. Ратуша в Компьене, увенчанная могучей башней, вырастающей из центра роскошно украшенного фасада, очень пышна и монументальна. Характерно, что в ратушах, жилых домах и иных сооружениях светского назначения, в отличие от сложнострельчатых завершений церковных окон, обычно применялись прямоугольные и простые стрельчатые окна.



239 б. Ратуша в Сен Кантене. 1351-1509 гг. Фасад.

Особенно богатой была светская архитектура средневекового Парижа. В последующие столетия почти непрерывный рост столицы Франции вызвал потребность в расширении и перестройке зданий общественного назначения. Были переделаны или снесены здания парижской ратуши, старый королевский замок Лувр, резиденция архиепископа и многие другие постройки; отдельные уцелевшие старые здания уже не составляют ансамбля. В городах, развитие которых с 15 в. было не столь бурным или вовсе приостановилось, светская готическая архитектура сохранилась в большей степени. Так, миниатюрный городок Сен Мишель, расположенный на скалистом островке у берегов Нормандии, стал своеобразным «готическим» заповедником. Его общий вид — группа старинных зданий, теснящихся вокруг расположенного на вершине холма готического собора, башни и ворота городских стен образуют незабываемый по выразительности ансамбль. Достопримечательностью цитадели является и большой рыцарский зал, стрельчатые своды которого покоятся на двух рядах мощных круглых столбов.



238. Аббатство Мон Сен Мишель. Общий вид.

В Корде сохранилась целая улица домов 13—14 вв., в старых кварталах Лана — много построек 14—15 столетий.

Среди дошедших до нас значительных городских сооружений выделяется папский замок-дворец в Авиньоне, сочетающий элементы жилого дома с замковой и церковной архитектурой. Расцвет Авиньона, одного из крупных городских

средневековых центров южной Франции, связан не столько с естественным ростом торговли и ремесел, сколько с тем, что он был в течение 14 в. резиденцией папского двора (*Борьба между французскими королями и папством, начавшаяся в 13 в., закончилась победой королевской власти. Резиденция папы была перенесена из Рима в Авиньон. «Авиньонское пленение» пап продолжалось 70 лет (1308—1378).*). Поэтому главным светским зданием города была не ратуша, а папский дворец, начатый в 1316 г. Растянутое по горизонтали здание представляет собой на первый взгляд случайный конгломерат отдельных несимметрично расположенных объемов. В зависимости от назначения внутренних помещений стены выступают вперед, отступают, становятся выше или растягиваются. Отсутствует и единая система этажных членений: в одной части замка маленькие оконца крепостного типа расположены на фасаде в несколько этажей, а в другой - на фасад выходят высокие стрельчатые окна. Тем не менее папский замок-дворец бесспорно обладает художественным единством, и группировка архитектурных объемов здания оставляет впечатление свободного равновесия. Высокие стрельчатые окна правого крыла фасада перекликаются с неглубокими, но высокими слепыми нишами-архивольтами, охватывающими всю стену левой части здания. Более массивное и грузное правое крыло уравнивается приземистой четырехугольной башней, завершающей левую часть здания. Весь ансамбль проникнут суровой силой и своеобразным величием. Дворец в Авиньоне представляет собой переходный тип от замка-крепости к замку-дворцу; он отличается более средневековым характером, чем ратуши Компьена или Сен Кантона с их светским и жизнерадостным обликом.

Созданные в 14 и в первой половине 15 в. замок в Куси и замок герцога Беррийского в Пуатье уже носят в значительной мере дворцовый характер. Особенно это заметно в главном зале замка герцога Беррийского с высокими стрельчатыми окнами, с большим, во всю стену, тройным камином и пышным, но изящным архитектурным декором. Дворцы-замки и ратуши 14—15 вв. с их светским, монументально праздничным характером представляют собой наиболее прогрессивное явление в архитектуре поздней готики.

В целом, однако, вторая половина 14 в. не была благоприятна для широкой строительной деятельности. Франция изнурялась в продолжавшейся до середины 15 в. Столетней войне с Англией. Победа в тяжелой войне, обнаружившей эгоизм и политическую близорукость крупных феодалов, была одержана благодаря национальному подъему народных масс Франции. Ярким воплощением патриотического порыва стала героиня освободительной борьбы — юная крестьянка Жанна д'Арк. Вместе с тем победа помогла королевской власти укрепить свой авторитет и поставила перед восстанавливавшей свои силы Францией ряд сложных и новых задач. Возобновившийся после окончания войны, с середины 15 в., рост городов и широкое строительство протекало в иных исторических условиях и было связано, по существу, с новыми строительными и художественными задачами, в процессе решения которых началось постепенное изживание принципов и традиций готической архитектуры, к началу 16 в. исчерпавшей свои художественные возможности.

Скульптура, живопись и прикладное искусство

В скульптуре завершался начатый в романском ваянии процесс обособления человеческого образа от общего орнаментального убранства стены. При этом возрастает удельный вес статуарной пластики как на фасаде, так и в интерьере собора; в рельефе же, как правило, господствует высокая, почти круглая лепка. Позы статуй, их пропорции, ритмы их движений еще более тонко и продуманно связаны с общими архитектурными ритмами, но перестают рабски им следовать.

В готической скульптуре зародился интерес к человеческому характеру, к внутреннему миру человека, пусть еще спиритуалистически понятому. Поэтому при изображении событий из «священной истории» мастера скульптуры и живописи в рамках, продиктованных религиозными традициями и сложившимися канонами композиционной схемы, располагали фигуры в соответствии с возможной

жизненной ситуацией и в общей форме передавали переживания людей.

Обогащение эстетической культуры выразилось и в создании необычайно сложных скульптурных и живописных циклов-ансамблей. Если настенная живопись исчезла вместе с большими плоскостями стен романских храмов, то яркого расцвета достигли витражи, заполнявшие стрельчатые окна, и ажурные розы.

Общая их композиция сохраняла в значительной мере условный характер. Фактическое сияние полупрозрачных цветных стекол и мерцание красочных силуэтов предопределили торжественно декоративный характер витражной живописи. Но это не была холодная, безжизненная декоративность. Живопись витражей — живопись глубоко одухотворенная, пронизанная высоким и торжественным волнением. Однако, в отличие от готической скульптуры, витражи своими могучими красочными аккордами и певучими ритмами рождали не столько телесно-пластические, сколько поэтически-музыкальные образы. Свет, льющийся сквозь расположенные высоко над людскими толпами оконные витражи, связывал молящихся с окружающей собор внешней средой, и вместе с тем, пройдя сквозь цветные стекла, свет этот сказочно преображался.

Пластическое же начало, жизненная конкретность образов и характеров получили свое широкое развитие в скульптуре. Следует напомнить, что во французской готике, в отличие от немецкой, статуи сравнительно редко ставились внутри храма; чаще всего они, за исключением выполнявшей более декоративные функции «галлерей королей», сосредоточены вокруг порталов, вокруг пилонов входа, т. е. в нижней, более близкой человеку зоне фасада.

В готической статуе жест, иногда угловато и наивно, а иногда с необычайной силой, раскрывает перед зрителем душевное состояние героя. Важную роль играют драпировки, которые, в отличие от романской скульптуры, отнюдь не растворяются в общем узоре архитектурного орнамента. Их

движения, то плавно-величавые, то смятенные, то мягкие и нежные, часто воспринимаются не столько как отражение телесных движений, сколько как зримый отзвук порывов человеческой души. Правда, сами статуи, помещенные на выдвинутых из столбов консолях, крепко, как вполне материальные тела, стоят на своих опорах. Однако момент динамичной одушевленности, а иногда характерной выразительности жеста в готической скульптуре обычно превалирует над пластикой гармонически уравновешенных объемов человеческого тела.

И все же скульптура готики, и именно французской школы, отличается своей материальностью; это действительно объемные изображения, т. е. статуи в полном смысле слова. В отличие от витражей они раскрывают очень точно, а часто и детально общий характер героя, его душевное состояние и особенности его внешнего физического облика. Одновременно мастерам французской готики было свойственно стремление к типизации образа. В лучших вещах 13 в. оно проявлялось с необычайной силой. Однако система монументально обобщенных форм не базировалась на идее всесторонне развитого тела, не стремилась сохранить ту полноту жизненности изображения, которая была так характерна для греческой классики. Вместе с тем напряжение духовного мира героя обобщенно раскрывается в готических скульптурах с необычайной для античности силой. Таков, например, замечательный строгим величием мысли и сурово сдержанной воли образ «Прекрасного Бога» в Амьенском соборе или полный печальной думы образ Христа-странника.



229. Христос-странник. Статуя собора в Реймсе. Фрагмент.

Орнаментальный резной декор также отличался своим совершенством, хотя и играл в оформлении интерьера подчиненную по сравнению со скульптурой роль (за исключением периода поздней готики).

Тонкая каменная плетенка узора круглой розы или переплета стрельчатых окон, выступая на фоне льющегося в храм света, воспринимается как графический черный узор, контрастно оттеняющий мягкую звучность витражей. В капителях столбов и опор легкий шелест каменной виноградной листвы или ветвей плюща как бы приостанавливает на мгновение ритмы устремленных ввысь пучков колонн и по контрасту оттеняет их неодолимую стремительность. В хоровых обходах, в венке капелл каменный узор становился более прихотливым и разнообразным, в частности декоративно обрамляя клейма многочисленных рельефов.

Снаружи, как уже упоминалось, «и орнамент, и статуи, и рельефы обычно концентрируются на фасадах. При переходе от порталов, галлерей, консолей к менее ответственным частям архитектурного целого сюжеты скульптурных композиций приобретают все большую свободу от религиозных канонов и в то же время все большую фантастичность и беспокойную декоративность, сближаясь по трактовке со скульптурным убранством. Таковы химеры на башнях некоторых соборов. Смешные, иногда не совсем пристойные фигуры людей, обезьян, а также фантастических животных и птиц, помещаемых в мало заметных частях храма, удивляют сочетанием жизненности и декоративной условности. Помещенные же на карнизах каменные драконы и львы, раскрытая пасть которых служила для стока дождевой воды, отличаются своей фантастичностью и острой выразительностью. Они близки к грозным зверям Иссуара и Муассака, но там эти звери занимали важное место в центральной композиции, имея определенное символическое

значение. В готических соборах более реальные и живые скульптурные образы оттеснили их на задний план, где они и превратились в украшение водосточных желобов.

Готическая скульптура зародилась в первые годы 13 в., т. е. несколько позже, чем сложилась архитектура готики. Но развитие шло очень быстро, и уже к 20-м гг. процесс становления стиля можно считать завершенным.

Наглядное представление о первых шагах готического направления дает статуя св. Стефана в Санском соборе, созданная в конце 12 в. Очень сдержанные движения фигуры еще вписаны в контур прямоугольного блока столба, поддерживающего притолоку портала. Но обобщенно, почти схематично моделированная голова святого обладает известной жизненностью и одухотворенностью.

Прекрасный пример скульптурного убранства ранней готики можно видеть в тимпане ворот западного фасада собора в Сендисе. Особенно характерно то скульптурное клеймо тимпана, которое изображает вознесение Марии. Пропорции фигуры Марии и особенно крупноголовых ангелов еще весьма условны, анатомическая структура передана довольно схематично. Но движение женщины, медленно поднимающейся с ложа и как бы еще полуохваченной сном, необычайно выразительно. Если складки одежды и оперение ангельских крыльев еще очень орнаментальны, то общий ритм взволнованного порыва группы ангелов с пробуждающейся от смертного сна Марии сочетает декоративную цельность с психологической выразительностью. Правдиво подмеченный жест ангела, поддерживающего Марию, не носит того характера натуральной детали, противоречащей орнаментальной и отвлеченной эмоциональности композиционного целого, который так характерен для мотивов подобного рода, появлявшихся время от времени в больших произведениях романского периода.

Следующий шаг, связанный с завершением раннеготического этапа скульптуры, был сделан в статуях и рельефах западного фасада собора Парижской Богоматери

(1210—1225) и порталов боковых фасадов Шартрского собора. Богатое, хотя частично утраченное убранство собора Парижской Богоматери позволяет проследить все основные этапы развития готической скульптуры.

Наиболее архаичные скульптуры правого портала главного западного фасада, видимо, посвященные детству Христа, сохранились весьма плохо. Центральный портал был посвящен Страстям Христовым и Страшному суду, правые — истории Марии. Тимпан, изображающий смерть Марии и последовавшее за вознесением коронование ее Христом в небесные владычицы, отличается строгой торжественностью симметричной композиции, сдержанной экспрессией скупых движений и жестов.



220 а. Избиение младенцев. Рельеф собора Парижской Богоматери. Северный портал западного фасада. 2-я половина 13 в.



220 б. Аллегорические изображения месяцев. Рельефы собора Парижской Богоматери. 1210-1225 гг.

Аллегии месяцев на западном фасаде довольно условны и схематичны. Так, горельефное изображение крестьянина, несущего сноп (Июнь), еще весьма приблизительно по пропорции. Вместе с тем сама фигура уже крепко опирается на землю.



*221. Иов и его друзья. Рельеф собора Парижской Богоматери.
20-30-е гг. 13 в.*

Гораздо значительнее в художественном отношении скульптуры Страшного суда на том же западном фасаде (1220—1230-е гг.). Многие рельефы, особенно история многострадального Иова, отличаются суровой простотой, наивной серьезностью и глубоким драматизмом образов. Фигуры очень материальны; лапидарная моделировка энергично обобщает и упрощает формы тела. Композиция, отвлекаясь от всего несущественного, художественно выявляет естественные связи между персонажами. Готический мастер сумел выявить внутренний ритм и глубокую одухотворенность, казалось бы, обычных жестов и движений. Трое людей приближаются к сидящему на гноище покрытому язвами Иову, которого утешает и поддерживает стоящий рядом с ним друг. Сдержанные движения бородатого мужчины и закутанной в плащ женщины передают с почти музыкальной выразительностью их горестное волнение. Поворот слегка наклоненных вперед фигур, сопоставление протянутой руки мужчины и взволнованно прижатой к груди руки женщины, разлетающихся складок ее одежды и тяжело спадающей драпировки плаща ее спутника — создают эпические в своей простоте и глубокой одухотворенности ритмы. Печальная дума и сосредоточенность выражены в облике мужчины. Образ женщины — олицетворение горького сочувствия страданиям своего ближнего. За Этими двумя людьми виден третий. Его лицо полно нежной печали и глубокой грусти. По волнистым волосам задумчиво склоненной головы пробегает трепет как бы от дуновения ветра. Его полный лиризма образ, мягко выступающий из фона рельефа, сопутствует пластически выпуклым образам пришедшей к Иову пары. Композиционно и образно ему противостоит стоящий возле Иова старец. Крепко, весомо вылепленная фигура последнего возвышается над страдальцем как образ трагической, ушедшей в себя мужественной скорби. Правая рука устало и нежно опущена на плечо Иова. Величавый старец разделяет с другом тяжесть горя, ставшего и его горем.

Композиция с изображением Иова показывает, что сознание людей того времени было уже способно отражать нравственные чувства человека, трагедии и скорби самой жизни. Именно это сделало возможным появление художественных образов, далеко выходящих за рамки собственно церковных догм, религиозных символов и олицетворений. Однако такие творения готической скульптуры нельзя считать лишь наивной, ранней формой реализма. Различие между ними не столько в количественных признаках, сколько в качественно разных ступенях исторического развития искусства.

Тот же рельеф Иова смотрится в первую очередь как одна из частей некоей сложной композиции, главный смысл которой — главенствующий образ Страшного суда. Человеческая же трагедия, выраженная в истории Иова, получила право на существование лишь как один из эпизодов, призванных пояснять главную идею композиции — идею разрешения противоречий жизни через искупление грехов на путях страданий и покаяния и получение людьми награды за добродетели и кары за грехи в день Страшного суда.

Психологическая характеристика в анализируемом рельефе дана не только в очень простых, лишенных нюансов образах, но и в отвлечении от реальной обстановки. Окружающая среда как конкретное место действия и как активная сила, воздействующая на человека и несущая на себе отпечаток его деятельности, не была еще эстетически осознана художниками средневековья ни в скульптуре (где это было особенно трудно), ни в монументальной живописи (*Лишь в период поздней готики изображение реальной среды и обстановки, окружающей человека, начало приобретать важное значение (готическая миниатюра 14 в.), предвещая переход к новой эпохе в развитии искусства.*). И все же Завоевание духовного мира человека, интерес к простым, но важным нравственным взаимосвязям людей были великим шагом вперед. Античность при всем мастерстве создания образа прекрасного человека и при ряде других ее поистине великих достижений не дала в скульптуре и живописи образов, столь глубоко раскрывающих красоту сострадания, сочувствия людской скорби.

Прелесть светлой материнской нежности в образе Мадонны и глубоких раздумий мятущегося человеческого духа в образе святых и пророков, нравственная красота взаимной любви также впервые глубоко раскрыты в искусстве средневековья, в особенности во французской готической скульптуре.

В 20—30-х гг. 13 в. были созданы скульптуры порталов трансепта Шартрского собора. Особенный интерес представляют статуи, украшающие боковые срезы портала южного фасада.

По сравнению со скульптурами Королевского портала того же собора, завершающего собой романский период истории французской средневековой скульптуры, статуи южного фасада (например, изображение св. Стефана) отличались большой материальностью и, главное, хотя несколько схематичной, но весьма острой передачей характеров. Постановка фигур становится более устойчивой. Ноги святых уже не свисают по скошенной консоли, а крепко опираются на ее горизонтальную поверхность. Чрезвычайно важно, что мастера южного портала стремились индивидуализировать облик святых. Они не просто дополняют относительно схематическое изображение человека возрастными признаками и другими чертами внешнего различия, а стараются, еще несколько наивно, передать особенности некоего, правда, очень обобщенно понятого человеческого характера.

В статуях святых Григория, Иеронима и особенно рыцарственно благородного Стефана и сурового Мартина шартрские мастера сделали следующий шаг вперед. Так, образ св. Мартина бесспорно отмечен чертами сдержанной энергии и сосредоточенной сильной воли; в болезненно нервном лице св. Григория в большей мере переданы оттенки печальной думы. Простые жесты рук этих трех святителей, ритмически сопоставленные, взаимно усиливают пластическую выразительность всей группы и каждой фигуры в отдельности. Благородная лаконичность формы и сдержанная экспрессия

характерны для скульптур Шартрского собора (например, «Жертвоприношение Авраама»).



213. Иоанн Креститель. Статуя северного портала собора в Шартре. Фрагмент. 1200-1210 гг.



214. Жертвоприношение Авраама. Скульптурная группа собора в Шартре. Портал северного фасада трансепта.



215. Жертвоприношение Авраама. Скульптурная группа собора в Шартре. Фрагмент. Фигура Исаака.

Особенности скульптуры периода развитой, или высокой, готики наиболее ярко выражены в статуях и рельефах трансептных, т. е. боковых, фасадов собора Парижской Богоматери, в ансамблях Амьенского и Реймского соборов. Мастерство компоновки, строгая соразмерность и уравновешенность всех элементов ансамбля; владение образной выразительностью ритма, вырастающего из жизненной выразительности движений персонажей,— характерные черты монументальных произведений зрелой готики. Правда, стройная целостность больших фасадных композиций была достигнута готическими мастерами далеко не сразу. Один из относительно ранних порталов Реймского собора — портал Страшного суда (с 1230 по 1240 г.)(*Композиция «Страшный суд» первоначально предназначалась для главного западного фасада, а затем, в 40-х гг., была помещена на северный фасад. Западный же фасад в течение 40—70-х гг. был перестроен в духе зрелой готики.*) страдает излишней дробностью композиции тимпана, разделенного на пять ярусов. Фигуры разномасштабны, движения чрезмерно угловаты и схематичны.

Одним из замечательных образцов высокой готики является скульптурный ансамбль главного фасада Амьенского собора (1225—1236). В трех порталах изображены воскресение Христа, коронование Богоматери и Страшный суд (центральный портал). Торжественный строй монументальных статуй святых, пророков и апостолов, украшающих могучие пилоны порталов, образует нижний ярус композиции. Представление о спокойном величии этих статуй дает статуя св. Фирмена. Очень выразительно движение его правой руки, поднятой для благословения; рельефы самих тимпанов несколько суховаты и жестки в силу, быть может, излишнего стремления скульпторов к равновесию частей.

Интересны небольшие рельефы в четырехлистниках, размещенные в цокольной части пилонов, которыми обрамляются порталы. На расстоянии они воспринимаются

лишь как орнаментальное украшение, но подошедший ближе к portalу зритель начинает четко различать изображения пороков и добродетелей, знаков зодиака и трудов месяцев года. Очень жизненные по мотиву движения, они мастерски включены в довольно неудобный формат четырехлистника. Таков старец, греющий ноги у очага (аллегория зимы), косарь и некоторые другие. Однако гордостью всего фасада, одним из шедевров готического ваяния Франции является статуя в центральном портале — благословляющий Христос, прозванный в народе «Прекрасным Богом» (le beau Dieu). Это — подлинный идейно-художественный центр всего огромного и сложного фасада. Фигура помещена в верхней части столба, разделяющего две двери главного портала. Статуя Христа — прекрасный пример применения «готического» S-образного изгиба тела, выделяющего фигуру из общих вертикальных ритмов архитектурной конструкции. Изгиб этот приобрел в поздней готике чрезмерную манерную изломанность, снова сливающую скульптуру с общим беспокойно изощренным ритмом архитектурного узора. Но в эпоху высокой готики такой изгиб был очень сдержанным и, собственно говоря, лишь выявлял естественную позу свободно стоящей человеческой фигуры.

Для этой статуи характерна широкая и сильная, обобщенная лепка, точнее было бы сказать — рубка, поскольку статую действительно вырубали из камня. Большие чистые поверхности скульптурных объемов контрастируют беспокойными ритмами свободно и глубоко прорезанных складок со сдержанным движением линии, прорисовывающей пряди волос и завитки бороды. Казалось бы, что сочетание подобных пластических свойств должно привести к созданию грамматически беспокойного образа. Однако этого не случилось. Все противоположные элементы пластической формы мудро уравновешены и создают внешне лапидарный в своей суровой цельности и вместе с тем внутренне очень богатый образ, одновременно и гармонично величавый и скрыто драматический. Удивительно точно найдено полное значительности движение благословляющей руки.

Прекрасное, властно-мужественное лицо Христа выражает глубокую и мудрую думу. С ним может сравниться лишь поэтически прекрасная голова реймского Христа-странника. Благородная ясность пропорций, широкая и мягкая моделировка формы, певучесть силуэта, ниспадающие на плечи волнистые пряди волос, печальный изгиб тонкого рта, обрамленного извивами усов, ушедший в себя взгляд воссоздают образ человека с нежной и прекрасной душой, охваченного устало-грустным раздумьем.

Типичным образцом искусства второй половины 13 в. является портал св. Стефана на южной стороне собора Парижской Богоматери (около 1260—1270-х гг.). В разделенном на три горизонтальные зоны тимпане изображены последние эпизоды жития святого, а также Христос с ангелами, взирающий с небес на подвиг своего верного ученика. В самом нижнем ярусе изображено, как Стефана приводят к проконсулу. Неправедный судья изображен сидящим в наивно-вызывающей позе; она так же, как и угловатый жест руки римского воина заушающего святого, продиктована желанием внести момент непосредственной жизненности в величаво развертывающееся повествование. Однако эти жесты носят внешний, несколько театральный характер. Вероятно, они напоминают жесты актеров, когда-то исполнявших «миракли» перед порталами того же храма. Зато в целом сдержанное движение большинства фризобразно расположенных фигур нижнего яруса прекрасно подготавливает переход к более драматичным и контрастным по ритму сценам среднего яруса — кульминационной точке во всей композиции тимпана. Слева изображено побиение Стефана камнями; справа — его погребение.

При всей противоположности этих сцен композиция не распадается на две мало связанные друг с другом части. Господство вертикальных ритмов создает некую композиционную общность расположенных в одном ярусе различных и разновременных сюжетов. И все же склоненные люди, с печальной заботливостью опускающие в гробницу

тело мученика, и священник, с полным достоинства спокойствием читающий молитву, четко противопоставлены неумолимости занесенных для удара рук палачей. Каждая фигура мучителей, взятая в отдельности, отличается лишь грубовато-наивной естественностью движений, но в совокупности их жесты создают выразительный ритмический рисунок.

К шедеврам высокой готики относятся и многие из почти бесчисленных статуй Реймского собора, созданных в течение 30—70-х гг. 13 в. Такова близкая по духу к амьенскому Христу прекрасная голова юноши на западном портале, смелая и энергичная по моделировке, создающая проникнутый мужественным благородством образ сильного духом человека.

Стремление к яркой, даже резкой передаче характера человека — типичная черта готической скульптуры в пору ее наивысшего расцвета. Подчас, например в некоторых головах на том же западном портале, это стремление приводило к почти карикатурному изображению уродливых черт облика. Но в лучших произведениях того времени мастера достигли несколько лапидарной но проникновенной передачи существенных черт духовного склада человека.



225. Встреча Марии с Елизаветой. Скульптурная группа собора в Реймсе. Центральный портал западного фасада. 1225- 1240 гг.



228. Мария. Статуя собора в Реймсе. Фрагмент.

На западном фасаде Реймского собора решена и задача сюжетного объединения нескольких статуй в духе лучших принципов высокой готики. В двухфигурной композиции «Встреча Марии с Елизаветой» (1225 —1240), помещенной на пилонах центрального портала, так называемого портала Богородицы, статуи Марии и Елизаветы, стоящие рядом на отдельных консолях, воспринимаются и как отдельные самостоятельные скульптуры и как взаимосвязанная парная группа. Эта двойственность впечатления не может быть объяснена неспособностью скульпторов создать законченную и цельную группу — в горельефных композициях тимпанов они справлялись с такой задачей вполне успешно. Дело в том, что тесная связь порталных статуй, высекаемых каждая из отдельного столбообразного блока, с архитектурой все же ограничивала свободу скульптора. Поэтому вплоть до периода поздней готики французские мастера избегали придавать статуям резкие, бурные жесты или изображать их в сильных ракурсах. И все же реймскому мастеру удалось добиться взаимосвязи двух фигур, во-первых, общим ритмом драпировок. Изящная игра светотени в волнистых легких складках как бы окутывает мягким мерцанием фигуры обеих женщин*(Различно понимали роль драпировки мастера готики и классической Греции. У античного скульптора складки драпировок, не повторяя буквально движений самого тела, были полностью им обусловлены, являлись как бы его отзвуком; у мастеров же готики складки в первую очередь передавали общее эмоциональное состояние образа, их ритмы не зависели непосредственно от движений тела.)*. Их объединяет и общее настроение — чуть взволнованная задумчивость. Мария, собственно говоря, не смотрит на собеседницу; чуть склонив в ее сторону свое чистое, нежное лицо, она скорее прислушивается к словам Елизаветы. Та повернулась к ней и смотрит на юную женщину, подчеркивая сдержанным жестом руки значение тихо произносимых слов (согласно евангельскому сказанию, Елизавета прорицает великое предназначение будущего младенца Марии).

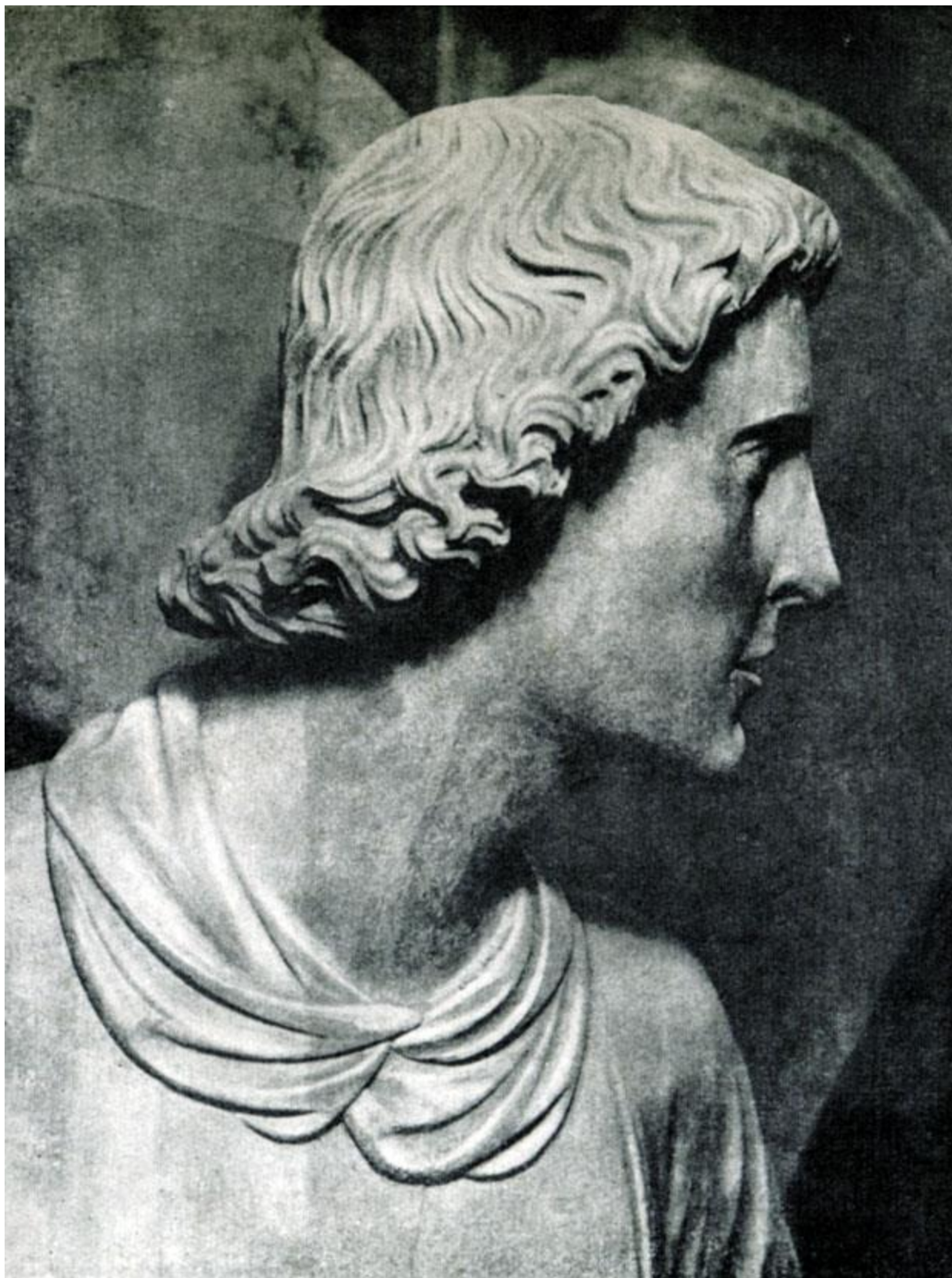
Группа «Благовещение» отличается большей стройностью фигур, более свободным и мягким движением драпировок. Но

рядом со спокойно улыбающимся нежным лицом Марии, скромной красотой ее почти робких движений, не лишенных глубокой поэзии и целомудренного очарования, беспокойные ритмы складок одежды ангела, почти ювелирная проработка его крыльев и некоторая жеманность позы производят впечатление холодной манерности.

Эта возникшая в 50—70-х гг. новая тенденция, в какой-то мере созвучная утонченно-рафинированной рыцарской культуре, сосуществовала в скульптуре с основным направлением высокой готики. Особенно наглядно такая манера выступает в фигурах св. Иосифа и Марии («Принесение младенца Христа во храм») того же западного фасада. Живописно ниспадающие складки, элегантность удлинённых фигур с маленькими головами, изящество поз и жестов, какая-то светскость и лукавое кокетство в фигуре Иосифа уводят нас от суровой одухотворенности и внутренней значительности образов предыдущего периода.

Замечательными произведениями переходного от высокой к поздней готике времени являются скульптуры западного фасада собора в Страсбурге.

В большинстве статуй этого собора получает свое дальнейшее выражение интерес к раскрытию красоты духовного мира человека, подчас к резкой передаче общего склада характера.



235 а. Ангел. Скульптура собора в Страсбурге в интерьере

южной части трансепта. Фрагмент. 2-я четверть 13 в.

Последняя черта несколько угловато проявляется в образах пророков центрального портала западного фасада (конец 13 в.), но почти не дает себя чувствовать в отличающемся своим внутренним благородством и сдержанной энергией образе ангела. В композиции, посвященной традиционной для средневековья аллегорической антитезе разумных и неразумных дев (конец 13 в.), продолжает разрабатываться проблема сюжетного и композиционного объединения нескольких фигур в одну группу. Правда, решение в данном случае достигается несколько наивными средствами. Самодовольно улыбающийся искушитель протягивает неразумной деве яблоко — символ искушения; она же в ответ приподнимает покрывало над своей грудью. Символический смысл этого жеста достаточно ясен.

Высокой одухотворенностью и внутренней значительностью отличаются женские образы, олицетворяющие торжествующую церковь и побежденную синагогу (30-е гг. 13 в.).



233. Синагога. Статуя собора в Страсбурге. Портал южного фасада трансепта. 30-е гг. 13 в.



234. Успение Богоматери. Тимпан собора в Страсбурге. Южный фасад трансепта. 30-е гг. 13 в.

К 30-м годам 13 века относится замечательный рельеф в тимпане южного трансепта Страсбургского собора — «Успение Богоматери». Выражение общего горя в склоненных фигурах Христа и апостолов, спокойствие смерти в лице Марии волнующе воплощены мастером. Однако в общем движении этой сцены есть избыток экспрессии, который указывает на близость композиции тем эстетическим и стилистическим особенностям, которые характерны не столько для французского, сколько для немецкого искусства.



230. «Золоченая Мадонна». Статуя собора в Амьене. Портал Марии; южный фасад трансепта. Около 1270 г.

Декоративность и налет изысканной манерности становились во французской религиозной скульптуре с последней трети 13 в. широко распространенным явлением и подготавливали переход к поздней готике (конец 13 и 14 в.). Так называемая Золоченая Мадонна на столбе главного входа южного фасада Амьенского собора (около 1270 г.) была памятником, переходным от готики зрелой к поздней. Преувеличенный изгиб фигуры, пышность раскраски, с обильным применением позолоты, немного жеманная грация, стандартность улыбки — все это уже связано с позднейшим этапом. Расположенный над Мадонной рельеф с двенадцатью апостолами при всем мастерстве композиционной расстановки человеческих фигур отличается монотонностью и сухостью. Движение и жесты переданы достаточно ясно, но отсутствует то единство большого переживания, которое придало бы композиции значительность. Это скорее беседующие друг с другом придворные, чем группа людей, охваченных общим порывом.

Последняя фаза развития скульптуры 13 в. характеризуется не только известной утратой былой возвышенной монументальности, но и некоторым усилением реалистических тенденций. Насколько интерес к окружающей действительности становился силен, красноречиво свидетельствует появление монументальной скульптуры чисто светского характера. Выдающимся ее памятником являются пять музыкантов, изображенные в натуральную величину, с различными музыкальными инструментами в руках. Они сидят в нишах второго этажа на фасаде дома цеха музыкантов в Реймсе (вторая половина 13 в.). Вибрирующие, извилистые складки драпировок верны обычной манере того времени, но позы полны движения, лица оживленны, общий облик и выражение некоторых лиц достигают полной естественности.

Последний отзвук высокой готики — грубоватая по выполнению, но проникнутая подлинным вдохновением

проповедника статуя св. Матфея, видимо, работы местного мастера из Ле Мана (последняя четверть 13 в.).

В период поздней готики получил большое развитие рельеф. Типична серия раскрашенных рельефов хорового обхода собора Парижской Богоматери (1318 — 1344), например жанрово трактованная композиция «Неверие Фомы». Беспощадно реставрированные в последующее время, рельефы все же дают достаточно ясное представление о своеобразном усилении реалистических моментов в передаче пропорций, жестов, мимики при одновременном измельчании образа.

Наряду с работами такого типа для поздней готики характерны и попытки продолжить традиции монументальной скульптуры высокой готики. Лучшими среди подобных произведений являются «Коронование Мадонны» (в вимперге среднего портала западного фасада Реймского собора) и очаровательный в своем почти ювелирном изяществе ажурный рельеф «Вознесение Марии» на северной стороне хорового обхода собора Парижской Богоматери (около 1319 г.). И все же в этих рафинированных, утонченно-поэтических композициях уже чувствуется налет своеобразного истощения — анемичности исчерпавшей себя средневековой культуры. Утрачивалось и бывшее мастерство больших монументальных композиций. Достаточно сравнить дробные по форме скульптуры западного фасада Руанского собора, расставленные в нишах, подобно статуэткам на этажерке, со статуями реймского фасада, чтобы явственно понять, насколько выродилось монументальное искусство готики.

Однако 14 век нельзя считать только временем упадка скульптуры. Мастера готической скульптуры во второй половине 14 в., в период, когда лишения и трудности Столетней войны резко снизили размах строительных работ и больших художественных заказов, все же сумели проявить новые силы. Зародились новые, по существу, противоречащие традициям и принципам готического искусства художественные явления, которые в своем последовательном

развитии привели в течение 15 в. к преодолению изжившей себя средневековой условности, символичности художественного языка, а также средневековых форм синтеза архитектуры и скульптуры.

Росло светское начало в искусстве, углублялся интерес к портретной скульптуре, обычно мемориального назначения. Типичными примерами являются портретные статуи Карла V и его супруги Иоанны (1370-е гг.). Иногда такого рода статуи помещали не в храмах, а в замках (например, портретная статуя герцогини Беррийской — в замке Пуатье).

В 13 —14 вв. были широко распространены достигшие во Франции высокой культуры и мастерства исполнения витражная живопись и книжная миниатюра.

Характер техники определял большую декоративность и статичность витражей по сравнению со скульптурой или миниатюрой. Отсюда и относительная простота сюжетных решений. Первоначально, в романское время и в период ранней готики, цветные стекла соединялись гибкой оправой из свинца. Для большей прочности части наборной композиции дополнительно скрепляли железными прутьями, жесткими перегородками, которые разрезали композицию на части. Позже этой решетке придавали изогнутую форму, включая ее в общий декоративный ритм целого.

Применение дополнительной раскраски цветных стекол позволило перейти от чисто мозаичного принципа к более живописным решениям, а попутно и к увеличению размеров отдельных стекол, благодаря чему свинцовая вязь обрамления меньше бросалась в глаза, а весь витраж приобретал легкость и сияющую прозрачность. Свинцовый каркас витража выполнял и определенную изобразительную роль: он до некоторой степени заменял рисунок, препятствуя полному исчезновению контуров в мерцании и блеске пронизанных светом цветных стекол.

Основными центрами витражного искусства были в 13 в. Шартр и Париж.

Начиная с 14 в. стремление к точности и изяществу рисунка, погоня за особенной тонкостью оттенков привели к тому, что чистые, звучные тона стекол полностью уступили место живописи по стеклу смешанными тонами и с дополнительной подтравкой. Часто художники обращались к комбинированию черных, коричнево-серых и белых тонов, то есть к своеобразной витражной гризайли. Подражание нараставшим в скульптуре и миниатюре жанрово-реалистическим тенденциям, потеря былой красочности и декоративности к 15 в. вызвали упадок витражного мастерства.

Естественно, что вследствие хрупкости материала до нашего времени дошло очень небольшое количество витражей, поэтому нет возможности представить полную картину этого замечательного искусства. Все же и сохранившихся образцов достаточно, чтобы судить об их совершенно неповторимых и высоких художественных достоинствах.

Относительно много витражей сохранилось в Шартрском соборе. Прекрасным примером перехода от романского к готическому стилю является изображение Богоматери, сидящей с младенцем на коленях, находящееся в уцелевшей при пожаре 1194 г. части собора. На темно-красном фоне мягко выступает сияние голубых одежд Марии, приобретающих на ее плечах фиолетово-синий оттенок, дополненный густо-синим цветом покрывала, сброшенного на колени. Этот основной спокойный и вместе с тем звучный цветовой аккорд дополняется золотисто-оранжевым платком, лежащим на шее и плечах Марии, и золотисто-коричневым цветом смуглых лиц Мадонны и Христа. Кое-где сдержанно и скупо поблескивает золото.



Богоматерь с младенцем. Витраж собора в Шартре. Средняя часть — конец 12 в., боковые части — 13 в.

Сочетание несколько застывшей иератической позы Марии с ясной силой торжественного колорита образует законченное монументальное целое.

Иной характер имеет полная суровой экспрессии и внутреннего драматизма, более динамичная, построенная по диагонали композиция — «Явление апостола Павла святому Амвросию» из Ле Мана (13 в.) с цветовыми контрастами и обобщенной выразительностью силуэта апостола, склонившегося над погруженным в сон епископом. Интересны простым, но энергичным сочетанием густо-синего и красного цветов несколько архаичные по рисунку витражи собора в Бурже (13 в.).

История французской готической миниатюры довольно отчетливо делится на три периода. Первый длился примерно с 1200 по 1250 г., следующий охватывал вторую половину столетия, а третий — 14 в. Особенности первого периода, носящего переходный от романского к готическому стилю характер, определялись во многом влиянием на миниатюру знаменитых французских витражей (вертикальность композиции, прозрачность, чистота и яркость красок). Шедевр этого стиля — псалтырь королевы Бланки Кастильской (Париж, Библиотека Арсенала) — украшен изящными иллюстрациями на гладких золотых фонах, вписанными в круглые медальоны. Применяя творёное золото, мастер создавал впечатление мерцающего и одновременно плотного фона, на котором в удлиненно-овальных и полукруглых медальонах с розовыми рамками очень пластично написаны фигуры святых и сцены из жизни Христа.



*240 а. Христос и Магдалина. Неверие Фомы. Миниатюра
Псалтыри королевы Бланки Кастильской. Между 1200 и 1250 г.
Париж, Библиотека Арсенала.*



*240 6. Ноев ковчег. Миниатюра Псалтыри св. Людовика. 1270 г.
Париж, Национальная, библиотека.*

К середине 13 в. оформилась собственно готическая — по принципу украшения — миниатюра. Распространенными мотивами орнаментики в иллюстрации стали Элементы готической архитектуры — пинакли, флероны, фиалы, стрельчатые арки, розы и т. д. Но многочисленность деталей не приводила к дробности — вся страница рукописи оформлялась художником как единое композиционное целое. К лучшим произведениям такого типа относится псалтырь Людовика Святого (1270), принадлежащая парижской Национальной библиотеке. Страницы украшены стрельчатыми готическими арками. На одной из них — в строгой рамке орнамента четкий, красиво написанный текст и небольшая миниатюра, заключенная в очертания инициала: тройная готическая арка изображает крышу Ноева ковчега. Над бочками и мешками с зерном помещены самые разнообразные птицы и животные, а Ной, протянув руки, привлекает к себе голубя. Небольшие миниатюры рукописи необычайно выразительны по рисунку и очень гармонично вплетены в общую канву страницы.

В последние десятилетия 13 в. в Париже особенно славился мастер Оноре, образцом манеры которого служит breviарий Филиппа Красивого (1295, Париж, Национальная библиотека) с миниатюрами, удивляющими своей реалистичностью.

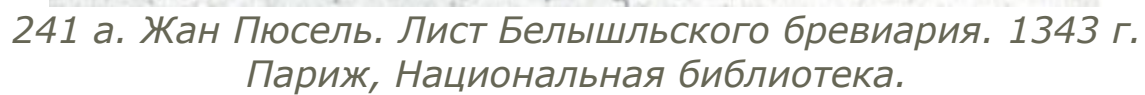
Чуть подцвечивая розовым и голубым лист, мастер Оноре тщательно вписывал текст. За изящной рамкой из плюща изображался особый мир комических фигурок: дrolери (полуфантастические существа), музыканты, охотники, преследующие Зверя, и т. п. Художник через всю страницу помещал инициал с миниатюрами, например изображение сотворения мира.

Для французской миниатюры периода развитой готики характерно умение создавать композиции, в достаточной мере правдиво передававшие определенные сложные ситуации.

Миниатюры конца 13 —14 вв. не просто украшают страницу, они уже дополняют и комментируют текст, в известной мере приобретая иллюстративный характер. Широко иллюстрировались научные трактаты, переложения произведений Аристотеля, Платона, рассказов о Сократе и т. д. Интересно украшена рукопись по хирургии Роже Пизанского (конец 13 в.), где клейма-миниатюры, следующие друг за другом, рассказывают о различных приемах хирургии.

К 14 в. относится слияние принципов английской и французской миниатюр, создание единого англо-французского стиля, правда, сохранившего некоторые особенности, типичные для каждой из стран. Повествовательность и иногда социально-бытовая в английских миниатюрах трактовка сюжетов видоизменялись во Франции в сторону большей широты охвата исторических проблем, создания иллюстраций к произведениям художественной литературы. К работам англофранцузского типа относится хранящийся в Британском музее морализующий трактат «Соммлеруа» (начало 14 в.).

С 14 в. во Франции начали все более ценить творческую индивидуальность -личность художника: до нас дошли не только многочисленные имена французских поэтов и прозаиков, но и имена крупнейших художников-миниатюристов.





241 б. Шпалера из мастерской Никола Батайля с изображением

девяти героев и героинь. Фрагмент. Около 1385 г. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Самые типичные работы второй половины 14 в. связаны с мастерской миниатюриста Жана Пюселя, к произведениям которого принадлежат датированная 1327 г. Библия Роберта Биллинга и знаменитый Бельвильский breviарий (до 1343 г.) (обе рукописи в парижской Национальной библиотеке). Стиль этого мастера характеризуется отказом от золотых фонов и усилением значения орнаментальных рамок, в которых среди остроконечных листьев плеща очень живо изображены птицы, бабочки, стрекозы, различные животные. Красочная гамма богата. Фантазия сочетается со стремлением внести в миниатюру реальные подробности быта, жизненно убедительные детали.

Со второй половины 14 в. реалистические тенденции во французской миниатюре усилились. Некоторое влияние оказало то обстоятельство, что тогда в иллюстрировании рукописей принимали участие не только миниатюристы-профессионалы, но и крупные живописцы или скульпторы. Среди них было много выходцев с северо-востока Франции и из Фландрии. Особенно развилось иллюстрирование светских книг, многочисленных лирических поэм, сатирических фавль. Крупнейшим памятником конца 14 — начала 15 в. являются Большие французские хроники, служащие энциклопедией жизни Франции в эпоху позднего средневековья.



Эпизоды из жизни св.Людовика. Миниатюра Больших французских хроник. Конец 14 в. Париж. Национальная библиотека.

Портрет чаще всего встречался в сценах поднесения книг, причем миниатюристы воссоздавали живые, индивидуальные образы.

Центральными фигурами французской миниатюры последних десятилетий 14 в. были два мастера: Андре Боневе и Жакемар де Эсден, оба по происхождению фламандцы. Боневе — художник большого дарования, как миниатюрист он известен серией пророков и апостолов псалтыри герцога Беррийского (Париж, Национальная библиотека). Конструктивность и четкость изображения дополняются изысканностью орнамента, применением сложнейших декоративных деталей готической архитектуры. Жакемар де Эсден создал исключительный по тонкости художественного воплощения Большой часослов (Париж, Национальная библиотека).

Процесс развития миниатюры в 14 в. завершается творчеством так называемого Мастера часослова Бусико, названного по этому капитальному произведению (возможно, что это уроженец Брюгге Жан Коэн, обосновавшийся в Париже с конца 14 в.). Знакомый с итальянской живописью, мастер отказывался от орнаментированных фонов и превращал миниатюру в крошечные картины. Изображая свои сцены в помещениях или на фоне реальных пейзажей с далекими горизонтами, он пользовался (хотя и очень приблизительно) правилами перспективы. Собственно иллюстративный момент в миниатюре перестал считаться неотъемлемой частью общего декора книги и приобрел относительную самостоятельность. Это именно иллюстрация, хотя и подчиненная общей композиции книги.

Таким образом, к концу 14 в. стали себя изживать типичные черты европейской средневековой миниатюры, начинался процесс слияния миниатюры с живописью. Но достижения

французских миниатюристов с их выразительным языком, подчас насмешливым, подчас лирическим, привели к расцвету в середине 15 в. и другого, нового вида графического искусства — гравюры, а затем и книжной реалистической иллюстрации.

Франция и в готический период создала замечательные по своему разнообразию и художественному совершенству образцы прикладного искусства. Декоративные традиции народного, крестьянского, прикладного искусства развивались и перерабатывались главным образом мастерами городских ремесленных цехов. Художественные особенности этих произведений определялись общностью орнаментальных форм, принятых в архитектуре и в произведениях художественного ремесла. Сложный и богатый архитектурный декор готики слагался на основе творческого развития народных художественных ремесел и выполнялся ремесленниками средневекового города. Но и художники-ремесленники, в свою очередь, обращались к опыту архитектуры. Их воображение было так захвачено ею, что не только в украшении вещей, но и в их конструкции появлялось прямое подражание готическому собору с его как бы взлетающими ввысь башнями, пучками колонн и нервюр и своеобразным ритмическим соподчинением объемов. Особенно последовательно эта тенденция выражена в предметах церковного обихода, в разного рода мощехранительницах, паникадилах, многочисленных реликвариях, органично включаемых в храмовый синтез той эпохи. Среди них были и традиционные по форме богато украшенные сосуды и ларцы, которые использовались как реликварии. Но в большом числе создавались и предметы, специально предназначенные для этой цели. К чисто реликварным формам относятся прежде всего миниатюрные капеллы и соборы, выполненные чаще всего из серебра. Реликварий-капелла -своего рода модель собора, вернее, несколько его башен, лишенных шпилей, но щедро украшенных литыми и чеканными декоративными деталями. Внутри моделей ажурных башен обычно помещались статуэтки святых и реликвии. Широко распространены были реликварии-монстранцы. Они

предназначались для демонстрации реликвий, которые помещались в специальном хрустальном бокале, обрамленном часто очень сложным сооружением — ажурным серебряным макетом готического храма. Для того чтобы монстранц был лучше виден, он устанавливался на высокой ножке, по форме близкой к ножке потира (сосуда для причастия). Монстранцы носили на специальных носилках во время торжественных шествий в дни религиозных праздников.

Однако и предметы светского обихода, которые в большом количестве производились во Франции, преимущественно в Париже, оформлялись как своеобразные архитектурные сооружения. Такова, например, французская готическая мебель, которая выделяется среди европейской мебели того времени наибольшим разнообразием видов и совершенством отделки.

В 13 —14 вв. жилища феодалов и богатых горожан имели уже довольно обильную меблировку. Вдоль стен расставляли сундуки-лари, служившие одновременно сиденьями и поэтому часто снабженные прямыми спинками и подлокотниками. Кроме обычного стола хозяин дома имел для деловых занятий письменный стол с подъемной верхней доской. Очень характерна для готики была форма парадных кресел, нешироких, с очень высокой узкой спинкой и высокими подлокотниками; в таком кресле человек должен был сидеть только очень прямо и чинно, в полном соответствии с церемонным светским этикетом средневековья. Большим разнообразием форм отличались шкафы различного назначения. В столовых непременно стоял высокий многоярусный буфет; обычно первый его ярус представлял собой небольшой открытый столик, второй — неглубокий закрытый дверцами шкафчик, третий ярус — открытая полка и выше — совсем маленькая полочка с резной ажурной спинкой и резным гребешком. В таком шкафу выставлялась парадная посуда: драгоценная — в закрытой части, более дешевая, медная и фаянсовая,— на открытых полках. Широко были распространены стенные шкафы с резными деревянными дверцами и маленькие подвесные шкафчики. В то время

впервые появился умывальник. Готические кровати представляли собой внушительное сооружение с высоким деревянным навесом, к которому подвешивался полог.

Все предметы мебели были украшены резьбой, иногда очень щедро и разнообразно. Основой орнамента служили мотивы архитектурного декора. Ажурное окно собора со сложным переплетом чаще всего воспроизводилось в деревянной резьбе на сундуках и дверцах шкафов. На заказной мебели непременно вырезали герб владельца. Как правило, одинаковые детали мебели: дверцы шкафов, небольшие филенки и крупные доски лицевой стороны сундуков — орнаментировались однотипными, но разными узорами. Фантазия резчика была безгранична, он без конца создавал все новые и новые комбинации основных мотивов готического орнамента, не прибегая к повторениям. Декоративное богатство готической мебели дополнялось металлическими причудливыми замками и яркой раскраской с включением позолоты.

Не менее декоративна была и церковная мебель. В соборах стояли великолепные сундуки для хранения утвари, резные скамьи и пюпитры для тяжелых церковных книг. Часто скамьи высекали из камня непосредственно у стен соборов. Непременной принадлежностью церковного интерьера были величественные резные кафедры и исповедальни.

Во времена позднего средневековья во Франции образовались крупные центры художественных ремесел, имевшие мировое значение. Большой известностью пользовались ювелирные изделия парижских мастеров, парижские шпалеры и изделия из резной кости.

В конце 13 в. резьба по кости стала почти монополией Франции. В Париже изготовляли огромное количество самых разнообразных вещей церковного и светского обихода. Обязательной деталью убранства домашнего алтаря в богатых городских домах стало вырезанное из кости изображение Мадонны с младенцем; в 14 в. Мадонна стала напоминать

светскую элегантную даму, кокетливо и нежно улыбающуюся своему сыну.

Круглая скульптура из кости стилистически близка к монументальной скульптуре готических соборов, но сам материал, его податливость в обработке, красота полированной поверхности и то, что миниатюрная пластика стоит всегда близко к человеку, заставляло мастеров особенно тщательно прорабатывать детали, добиваясь наиболее изысканной художественной формы. Скульптуру из кости раскрашивали и снабжали ювелирными украшениями. Судя по дошедшим до нас памятникам, раскраска заключалась в нанесении тонкого цветного узора, который подчеркивал поверхность полированной кости. Золотые или золоченые коронки и букеты из самоцветных камней дополняли миниатюрную скульптуру.

В 14 в. в Париже изготавливали в большом количестве складные иконы из слоновой кости. Данная группа вещей является продолжением искусства романских резных двухстворчатых окон. В готический период это искусство достигло наивысшего расцвета. На складных двух-, трех- и пятистворчатых иконах изображения, выполненные частью в рельефе, частью в почти круглой скульптуре, расположены горизонтальными рядами и обрамлены стрельчатыми арочками. Темой рельефов служат в основном евангельские истории и «Страсти господни». В центре складня, как правило, помещена Мадонна с младенцем, такая же изящная и элегантная, как в круглой скульптуре из кости.

В Париже производили из слоновой кости и множество мелких вещей светского назначения: различные шкатулки, ящички, записные таблички, коробочки для зеркал, рукоятки ножей и т. д. Эти вещи интересны тем, что они в подавляющем большинстве украшены тщательно выполненными сюжетными изображениями. Темы для резьбы по кости, заимствованные из модных рыцарских романов, носят совершенно светский характер. Особенно ценились небольшие зеркала с крышечками из резной кости, на которых обычно

изображались галантные сцены из «Тристана и Изольды» или «Парсифаля».

В прикладном искусстве средневековой Франции очень сильно проявилось светское начало. Это явление стоит в непосредственной связи с развитием рыцарской и в особенности бюргерской культуры и созданием декоративного комплекса в оформлении интерьера богатого замка или городского дома.

Очень значительна категория ювелирных изделий, которые предназначались для украшения светского костюма. Кроме колец, серег, аграфов и различных ожерелий, выполнявшихся средневековыми ювелирами с большим совершенством, неизменной деталью средневекового парадного костюма были разнообразные подвески, клейноды цехов, то есть геральдические изображения и знаки служебного назначения. Средневековый костюм не имел карманов, поэтому всевозможные мелочи — ключи, маленькие календари, записные таблички — подвешивались к поясам. Все эти вещи были тщательно украшены и снабжены декоративными застежками; дамы носили на поясах мелкие туалетные принадлежности.

Ювелирные изделия средневековой Франции, как и все произведения готического прикладного искусства, свидетельствуют о неизменной любви к яркой, пышной красочности. Украшения обычно усыпаны самоцветными камнями в виде кабошонов, причем наиболее ценились красные и золотистые камни; почти наравне с драгоценными камнями использовался горный хрусталь. Из него делали не только чаши, вазы и бокалы, но и отшлифованные в виде кабошона вставки в ювелирные изделия.

Художественные ремесла Франции были исключительно разнообразны по технике и отличались высоким мастерством и точным художественным вкусом. Их необычайный расцвет отражал общий подъем ремесленного производства в процветающих городах средневековой Франции, высокую культуру труда французского народа.

При относительно примитивной ручной технике, медленности совершенствования орудий решающее значение приобретали накопление личного умения и традиции трудового мастерства. Гибкое владение материалом способствовало увеличению эстетической ценности вещи. Создавая утварь для украшения городского собора, для убранства ратуши, средневековые ремесленники получали в свое распоряжение драгоценные материалы, и им предоставлялась полная возможность со всей щедростью раскрыть и изощренность своего мастерства и все богатства творческой фантазии.

Так как в основе архитектурного декора лежали трудовые навыки и эстетические вкусы простых людей, то совершенно естественно, стихийно складывалось замечательное единство стиля, которое пронизывало все, от величавых грандиозных соборов до любого самого незначительного предмета бытового или культового назначения.

* * *

Средневековое искусство Франции сыграло огромную роль в истории искусства своего народа и народов всей Западной Европы. Отзвуки его (особенно в архитектуре) жили очень долго, отойдя в прошлое лишь к середине 16 в.

Великие завоевания готического искусства не прошли бесследно. Мастера Возрождения и последующих эпох, освободив сознание от пут религиозного мышления и условной художественной системы средневековья, открыли дорогу последовательно реалистическому раскрытию внутреннего мира человека, драматических порывов его духа и изображению окружающей человека среды.

Вместе с тем достижения средневекового искусства вообще и Франции в частности обладают своим неповторимым и непреходящим эстетическим обаянием. Величие соборов романской и готической Франции, смелость творческой фантазии скульпторов, живописцев, создавших небывалые по размаху синтетические ансамбли, глубокая одухотворенность

и своеобразная гармония французской готической скульптуры, высокое мастерство и благородный вкус ремесленников средневековой Франции продолжают доставлять людям глубокую эстетическую радость.

Искусство Германии

А.Губер, М.Доброклонский, Л.Райнгардт

Германии принадлежит одно из важных мест в истории средневекового искусства Западной Европы. Этот факт тесно связан с той ролью, которую германские племена сыграли в создании новых форм экономической жизни и общественного устройства, сложившихся после крушения античного способа производства. Правда, сама Германия, в начале средних веков еще покрытая в значительной части лесами и малонаселенная, была отсталой частью Европы. Она в меньшей степени подверглась влиянию античной цивилизации, чем Галлия и другие западные провинции Римской империи. Зато в Германии были сильны те новые элементы, которые способствовали возникновению своеобразных общественных отношений средневекового строя, прежде всего — соседская крестьянская община-марка, продолжавшая, по словам Энгельса, свое существование под господской опекой и превратившаяся, таким образом, в нижний этаж феодальной организации общества. Все процессы, связанные с феодализмом, развились на Западе, особенно во Франции, раньше, чем в Германии, но именно в этой стране средневековые формы жизни укоренились гораздо глубже и сохранили свою силу в течение более длительного времени. Своеобразие, присущее средневековому искусству, также более ясно и нередко более односторонне выступает в Германии.

Выделение этой страны в самостоятельное государство явилось результатом распада империи Карла Великого. Каролингская империя погибла в результате развития тех общественных сил, на которые она опиралась,— военно-феодального слоя, неизбежно стремившегося к

раздробленности и анархии. В Германии, где подчинение централизованной государственной власти было слабее, чем во Франции, феодальная раздробленность усиливалась благодаря сохранению племенных различий между саксонцами, швабами, баварцами и франками, имевшими самостоятельные герцогства. С другой стороны, возникли исторические обстоятельства, которые способствовали новому, хотя и непрочному объединению. Этими обстоятельствами были захватническая война против славянских племен и оборона от кочевников. Земли славян, живших еще в условиях родового быта, вызывали жадность германской военной знати, а воинственные набеги венгров в 10 в. выросли в грозную опасность. С ней уже не могло справиться обычное пешее ополчение германских племен. Эти причины возвысили саксонскую династию, которая осуществила военную реформу путем окончательного выделения феодального рыцарства, сражавшегося в конном строю, из всей массы народа. Последняя все более оттесняется от влияния на военные и гражданские дела, так что в дальнейшем на ее долю остаются только крепостная зависимость и податное состояние. Особенностью средневековой Германии было существование широкого слоя мелких рыцарей.

В 919 г. саксонский герцог Генрих Птицелов был избран германским королем, а сын его Оттон I, совершив успешный поход в Италию и завоевав Рим, в 962 г. провозгласил себя главой «Священной Римской империи германской нации». Саксонская династия, как и следующая за ней франконская, могла создать некоторое подобие централизованной власти в стране ценой еще большего подчинения феодальным силам. Все управление государством осуществлялось теперь уже не при помощи королевских чиновников, а в гораздо более хаотической форме — через посредство наследственных держателей феодальных ленов.

Все это неизбежно усиливало центробежные тенденции со стороны герцогов, графов и других крупных феодалов. В своей борьбе против этих тенденций королевская власть опиралась на духовенство и старалась расширить привилегии

церкви, поскольку владения епископов и аббатов не были наследственными, а своими доходами церковь в известной мере делилась с государством.

Императоры стремились укрепить свое положение также посредством связей с более культурной Византией. Оттон II женился на греческой принцессе Феофано, завел у себя при дворе пышный византийский церемониал.

Как и в эпоху Карла Великого, культурная жизнь 10—11 вв. сосредоточивалась в очень узком слое образованных людей, окружавших престол императора, его придворных и епископов — сторонников объединительной политики. Но главной опорой саксонской династии было мелкое рыцарство, стоявшее за императорскую власть, против крупных феодалов, что придавало политике Оттонов известный ореол популярности, а походы в Италию и подчинение папства усиливали эту популярность.

Однако императорская власть в конечном итоге не добилась действительного объединения, поскольку особенности развития феодализма в Германии препятствовали каждой новой попытке централизации. Подчиняя себе духовенство, императоры постепенно вступали в соперничество с могущественной церковной иерархией во главе с папой. Со своей стороны папство разжигало оппозицию светских феодалов против императоров. Началась борьба, затянувшаяся на несколько столетий. Германские императоры жаждали господства над богатой и славной своими культурными традициями Италией, а папство не желало выпустить из рук духовную власть в германских государствах и отказаться от церковных доходов. В конечном счете дело империи было проиграно, и в Германии восторжествовали интересы более мелких княжеских династий.

В период борьбы империи и папства начинается постепенный подъем городского населения, бюргерства, которое добивалось независимости от светских и церковных сеньоров. В 14—15 вв. немецкие города достигли уже большой общественной силы, образуя могущественные союзы, каким,

например, явился Ганзейский союз, объединивший северные города (Любек, Бремен, Росток и др.). Ганза держала под своим контролем торговые пути Балтийского и Северного морей. Другая группа городов образовалась на юге Германии благодаря торговым сношениям с Италией. Таковы знаменитые центры средневековой немецкой культуры, ремесла и торговли — Нюрнберг и Аугсбург. В Рейнской области важную роль играет Кельн — крупный торговый центр с издавна развитой городской жизнью.



Карта Германии и Австрии

Однако немецкие города не достигли такого политического могущества, как города-государства Италии. Экономические основы их развития также были иными. Так, например, в Ганзейском союзе на севере Германии ремесло и торговля сохраняли более отсталые формы. Это отличало Ганзу от Флоренции, Милана и других итальянских городов, где очень рано, в 13 —14 вв., сложились первые зачатки капиталистического хозяйства. В Германии старые феодальные роды не были разбиты в классовой борьбе с горожанами. С другой стороны, бюргерство и рыцарское сословие в силу противоречий своих интересов не могли объединиться для совместной борьбы против князей и крупных феодалов. Постоянные войны между городскими и рыцарскими союзами только усиливали княжеские династии.

И, наконец, все господствующие классы немецкого общества в той или иной степени угнетали основную массу народа — крестьянство.

Немецкое бюргерство не выдвинуло, подобно буржуазии Болоньи и Флоренции, программы освобождения крестьян, а в городах, несмотря на ожесточенную классовую борьбу, власть сохранила купеческая аристократия, патрициат. В силу ряда причин общественное движение второй половины средних веков в Германии не могло преодолеть местную ограниченность и разногласия противоречивых интересов.

Эти особенности немецкого общества феодальной эпохи нашли свое отражение в области культуры. Вместе с упадком старой племенной демократии и подчинением сельской общины феодальному господину уходят в прошлое первобытная поэзия и мифологическая фантастика варварских племен. Воспоминания об этом времени долго еще сохранялись в поэзии преследуемых церковью бродячих потешников — шпильманов, то воспевавших подвиги эпических героев, то представлявших в лицах маленькие комические сценки, прообраз будущих «масленичных игр» немецкого средневековья.

В 12 — 13 вв. достигла высокого развития рыцарская культура. Лучшей формой ее проявления была поэзия, излагавшая в новой, «куртуазной» форме эпические сюжеты, но преимущественно лирическая. Значение рыцарской поэзии в истории, духовного развития средневековой Германии состоит в переходе от чисто религиозного настроения клерикальной литературы к светскому образу мысли, открытому для земных наслаждений и радостей. В этой поэзии воспевались любовь, преданность и честь. Рыцарская культура не имела прямого отношения к изобразительному искусству, хотя нельзя отрицать, что ее светский характер, враждебный строгой дисциплине церкви, во многом способствовал развитию реалистической тенденции в романскую эпоху и особенно в период готики. В тесной связи с рыцарским

движением стоит архитектура замков, оставившая замечательные памятники в Германии.

Тем не менее как личные, так и гражданские элементы рыцарской культуры несут на себе отпечаток особого положения этого класса, резко отделявшего себя от народа. Все благородные устремления рыцаря неизбежно превращались в пустую фантастику, далекую от реальности, поскольку его действительные интересы были глубоко противоположны интересам крестьян и городского бюргерства. Отсюда очевидная печать условности и куртуазной игры в рыцарской культуре 12 и 13 вв, Поэзия этого типа сравнительно быстро теряет свою свежесть, вырождаясь в мертвый педантизм условных форм, изысканных приемов, проникаясь настроением аскетической мистики. Умиравшая рыцарская культура отразилась в странностях господствовавшего вкуса, причудливых линиях модной одежды и некоторых парадоксальных формах позднего готического стиля.

Однако в своем основном направлении искусство развитого средневековья было связано, как и везде в Западной Европе, с городской культурой. Важнейшей областью применения готического стиля было строительство соборов, служивших моральным и художественным выражением сплоченности союза горожан. Противоречивый характер готического стиля, своеобразное сочетание в нем реалистических элементов и религиозной мистики особенно ярко проявилось в Германии :в силу тех причин общественного развития, которые были указаны выше. Многие явления в немецком средневековом искусстве поражают своей фантастической причудливостью, кажутся иногда почти болезненными. Однако не следует забывать, что очень часто в них косвенно и фантастически отражен стихийный протест народных масс против феодальных условий жизни. «Революционная оппозиция против феодализма,— говорит Энгельс,—проходит через все средневековье. В зависимости от условий времени она выступает то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в

виде вооруженного восстания» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. VIII, стр. 128–129.) .

Экстазы мистических сект как бы продолжали революционную традицию в условиях победы реакции. Эта мысль Энгельса бросает свет и на своеобразные внутренние черты средневековой немецкой готики, развившейся в ту эпоху, когда обращались к народу со своей демократической проповедью так называемые мистики — Бертгольд Регенсбургский, Мейстер Эккарт, Гейнрих Сузо и Иоганн Таулер.

Романское искусство

Для средневекового искусства Германии, раздробленной на множество феодальных образований, характерно большое разнообразие местных школ. Весь процесс развития художественных форм, свойственных средневековому обществу, совершался здесь менее отчетливо, с особой сложностью и пестротой. Продолжительность романского периода в немецком искусстве более значительна, чем во Франции. Романский стиль продолжал существовать в Германии и после распространения готической системы.

Искусство 10—11 веков историки называют иногда оттоновским. Однако с точки зрения стиля памятники так называемого оттоновского периода принадлежат к ранней фазе романского искусства. Несмотря на преемственную связь с каролингской придворной культурой, немецкое искусство этой поры несет на себе глубокий отпечаток примитивной условности раннего средневековья.

Непрочность централизации, созданной императорами саксонской династии, поверхностный характер образованности — все эти ограниченные черты заметно отразились в самом искусстве оттоновского времени. Отсюда характерная двойственность искусства. Наряду с традицией, восходящей к поздней античности, готовыми схемами каролингского искусства и заимствованиями у византийских мастеров

немецкое искусство этого времени обнаруживает некоторые самобытные черты.

Наиболее важное значение имеют здесь не схематические и часто условные формы ученого монастырского и придворного искусства, восходящие к искаженной временем позднеантичной традиции, а те новые элементы средневекового типа, которым предстояло большое и самобытное развитие. В 10—11 вв. эти элементы выступают еще в упрощенной форме, но они имели народные корни и постепенно преобразовали сохранившиеся художественные традиции в сторону романского, а затем и готического стиля.

Хотя церковь по-прежнему господствует во всех областях духовной культуры, подъем, связанный с саксонской династией, несет в себе и некоторые светские элементы с местной окраской. Поэты писали все еще по-латыни, но монахиня Гросвита из Гандерсгейма обращается уже к темам реальной жизни, Видукинд из Корвея составил историю саксов, возникло первое произведение рыцарской поэзии — поэма о Руодлибе.

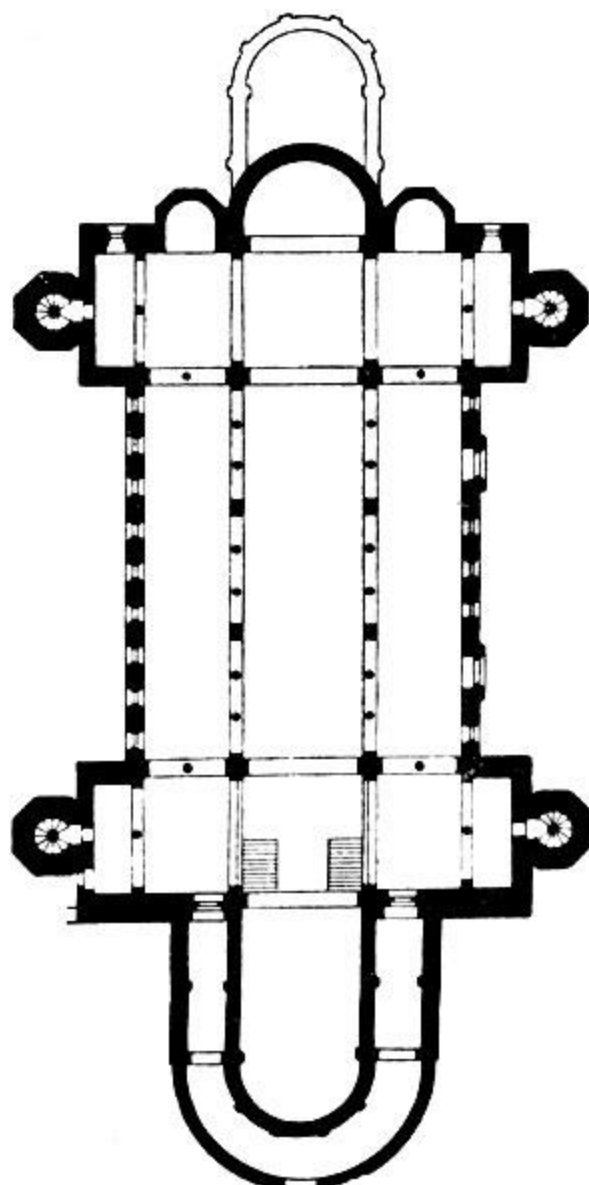
Архитектура

В Германии возникло много архитектурных сооружений романского стиля, но вследствие многочисленных перестроек лишь немногие дошли до нас в первоначальном виде.

Из разных школ романского зодчества Германии наибольшее значение имели три: саксонская, вестфальская и рейнская. С особенной ясностью связь с каролингскими традициями обнаруживают постройки саксонской школы. Здесь господствует тип плоско перекрытой базилики, разработанной во времена раннего христианства и затем со многими упрощениями воспринятый каролингской архитектурой. Важное значение имело использование строительного опыта бургундской и вообще французской церковной архитектуры. Непосредственным прообразом для некоторых сооружений саксонской архитектуры того времени послужила вторая монастырская церковь в Ключни (981 г.), также имевшая

базиликальную форму и перекрытая плоским деревянным потолком. Посредником между бургундской и саксонской школой служили ответвления влиятельного монашеского ордена бенедиктинцев.

В саксонских церквах связь с раннехристианскими (или позднеантичными) сооружениями выражается в сохранении длинного и широкого продольного корпуса с тремя нефами, причем средний, как и полагается в базилике, поднят над боковыми и имеет ряд окон. Традиционными являются также частый ряд устоев-колонн, сохраняющих античные пропорции. Но вместе с тем саксонская архитектура вводит ряд характерных для нее новшеств, придающих церквям этой школы необычный для прежних базилик вид. В саксонских церквах были два хора, два трансепта и, следовательно, два средокрестия. Каждый из хоров, и западный и восточный, имел свою абсиду и свой трансепт, поэтому вход в церковь устраивали на одной из продольных сторон здания, то есть сбоку. Такая двойственность архитектурного образа подчеркивается двумя мощными башнями, воздвигнутыми над пересечением главного нефа и трансептов (например, церковь св. Михаила в Гильдесгейме, 1010—1086). Хотя подобная планировка была известна еще в каролингском зодчестве (северная Франция, Сен Рикье, 9 в.), она получила распространение именно в романской Германии: не только в Саксонии, но и в других областях нередко строили церкви с двумя хорами.



Церковь св. Михаила в Гильдесгейме. 1010-1033 гг. План.



243 б. Церковь св. Михаила в Гильдесгейме. 1010-1033 гг.
Внутренний вид.

В интерьерах саксонской школы господствуют простые и спокойные пропорции. Большое своеобразие сравнительно с романскими церквами во Франции придает саксонским церквам отсутствие обхода в хоре. Главной же особенностью их интерьера является чередование опор: колонны устанавливаются между квадратными в сечении столбами (церковь св. Кириака в Гернроде), или же две колонны чередуются с таким же столбом (церковь в Кведлинбурге, церкви св. Михаила, и св. Годехарда в Гильдесгейме). Такое расположение устоев разделяет внутреннее пространство на отдельные ячейки и создает определенный ритм. Устои несут полукруглые арки, над которыми поднимается гладкая стена, не расчлененная трифорием. Если в саксонских церквах не было эмпор, то стена над арками получала карниз, и тем самым создавалось ясное разделение несущих частей, то есть устоев, и несомых, то есть верхнего яруса. Главнейшие сооружения (церкви в Кведлинбурге, св. Кириака в Гернроде, св. Михаила и св. Годехарда в Гильдесгейме) построены в 11 — начале 12 в.



243 а. Церковь св. Кириака в Гернроде. Вид с северо-запада.

Интересным памятником этой школы является церковь в Гернроде (построена после 960 г., западный хор —12 в.), дающая яркое представление о немецкой архитектуре раннероманского периода. Здесь особенно ясно выражена статичность простых, геометрически четких форм отдельных архитектурных объемов. Чрезвычайно скупой архитектурный декор, редко и высоко расположенные окна подчеркивают глухую плоскость стен и придают всему сооружению несколько сумрачный, крепостной характер.



242. Церковь св. Кириака в Гернроде. Построена после 960 г.;
западный хор - 12 в. Внутренний вид.

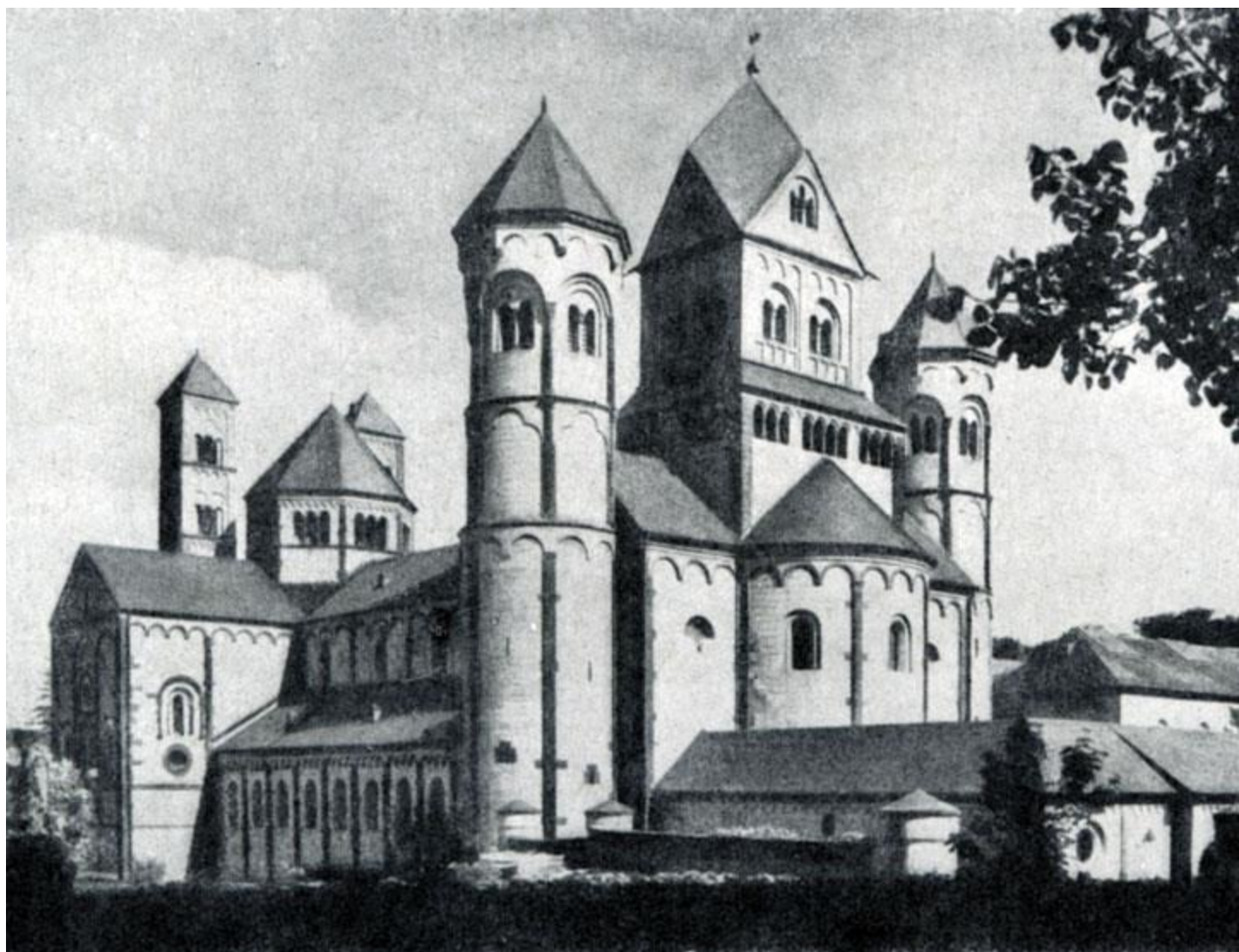
Интерьер церкви также отличается строгой и мужественной простотой. Конструкция основана на простом и ясном ритме кратных отношений. Она производит впечатление торжественное и гармоничное.

В Вестфалии строились церкви зального типа, то есть с тремя нефами равной высоты, перекрытые каменными сводами. Одна из самых ранних церквей такого типа — капелла св. Варфоломея в Надерборне — была построена в начале 11 в., по свидетельству современного источника, «per graecos operarios» («греческими мастерами»); вероятно, это были мастера, приглашенные из южной Италии. О внешнем облике вестфальских церквей может дать представление сохранившийся западный фасад собора в Миндене (11 в.). В нем характерно полное отсутствие не только скульптурных украшений, но даже ясно выраженных архитектурных членений. В отличие от большинства романских церквей других школ здесь отсутствует четкое сопоставление объемов здания, которое обычно с полной ясностью отражается и в архитектурной композиции фасадов. Вместо этого плоскость фасада делится на несколько меньших плоскостей безотносительно к общей конструкции храма.

В немецких областях, прилегающих к Рейну, рано развилась городская жизнь. Некоторые наиболее богатые города были независимы от местных крупных феодалов и непосредственно подчинялись императорской власти. В могущественных и богатых имперских городах Вормсе, Шпейере и Майнце были созданы замечательные памятники романской архитектуры. Все они начаты в 11 в. и только в 12 или даже в 13 в. перекрыты сводами.



244 а. Собор св. Петра в Вормсе. Строительство начато после 1171 г., завершено в основном к 1234 г. Общий вид с юго-запада.



244 б. Церковь бенедиктинского аббатства Мария-Лаах. 1093 - около 1230 гг. Общий вид с северо-запада.



245. Собор в Вормсе. Западный фасад.

Конструктивной особенностью церквей рейнской школы является их перекрытие по так называемой связанной романской системе. Она заключается в том, что боковой распор сводов среднего нефа принимают на себя своды боковых нефов, причем одному звену среднего нефа соответствуют звенья боковых нефов, по два с каждой стороны. Получается чередование опор: более массивные столбы поддерживают пяты сводов главного нефа, а на промежуточные опоры, более легкие, опираются пяты сводов боковых нефов. Как средний, так и боковые нефы в церквях рейнской школы перекрыты вспарушенными крестовыми сводами, то есть такими, где каждая из четырех распалубок, образующих свод, вершиной своей довольно сильно приподнята, образуя небольшой куполок. Боковые нефы не имели Эмпор, и стена среднего нефа до яруса окон расчленялась только служебными колоннами, поддерживающими пяты сводов. В построении плана рейнских церквей бросается в глаза слабое выделение трансепта: в Шпейерском и Вормсском соборах трансепт помещен перед самой восточной абсидой и лишь незначительно выступает за контуры продольного помещения, а в Майнцском соборе трансепт помещен даже не у восточной, а у западной стороны церкви. Вормсский и Майнцкий соборы имеют ясно выраженные западные абсиды и, наоборот, весьма мало подчеркнутые абсиды с восточной стороны. В планировке рейнских церквей последовательно проводится повторение квадрата средокрестия по всей длине продольного корабля. Внешний облик рейнских соборов определяется ясно выраженными снаружи членениями внутреннего пространства, большой протяженностью (особенно в Шпейере) и парными башнями, подчеркивающими восточную и западную части здания. В соборах рейнской школы допускался только скупой архитектурный декор. Характерно применение декоративных аркад снаружи, особенно последовательно выдержанное в Шпейерском соборе: галереи арок тянутся под карнизами восточной абсиды, под окнами продольного корабля и

трансепта, даже под двухскатным фронтоном торцовых сторон продольного помещения.

Из памятников в долине Рейна собор в Вормсе более других сохранил свой древний облик. Построенный из темно-серого песчаника, похожий на крепость, он господствует над городом и окружающей его равниной. Его могучие башни покрыты каменными шатрами и оттого производят еще более грозное впечатление. Собор построен на старом фундаменте 11 в. Строительство началось после 1171 г. и продолжалось до 1234 г., когда был закончен западный хор. Несмотря на то, что постройка собора затянулась на длительное время, художественное единство не нарушено, и в целом он является прекрасным памятником зрелого романского стиля.

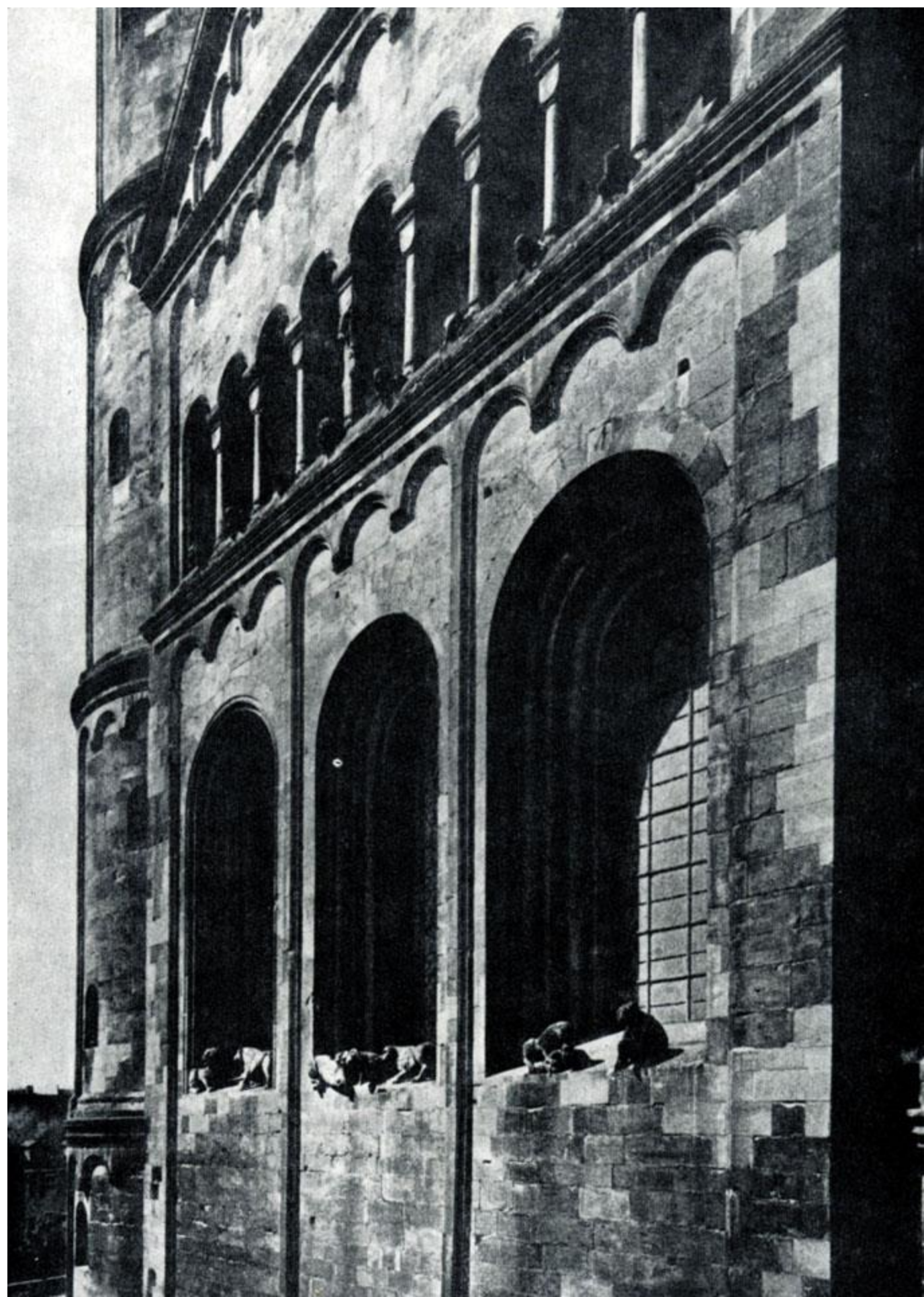
Внешний вид собора с двумя массивными центральными и четырьмя фланкирующими башнями отличается простыми, но пластически выразительными формами. Западные и восточные части здания разработаны неодинаково. Восточная абсида завершена не полукругом, а прямой стеной, более поздний западный хор образует в плане многоугольник: его стены глубоко прорезаны нишами окон разной формы.

В Вормсском соборе с особенной силой проявилось свойственное романским зодчим чувство суровой простоты архитектурного объема. Декоративные аркады, скупо прорезанные узкие окна и ниши тянутся поясами вдоль плоских стен и вокруг башен, не нарушая строгости их основных геометрических форм. Замкнутый в себе, ограниченный со всех сторон правильными формами корпус собора не допускает свободного слияния архитектуры с декоративной пластикой. В каменных украшениях, разбросанных по подоконникам и галлерейм обоим хорам, сохраняется все богатство древней народной фантазии с ее химерами, кобольдами, хищными животными. Но эти фантастические образы не связаны с телом здания, они просто располагаются на нем как самостоятельные каменные существа, занятые своей собственной жизнью: символический

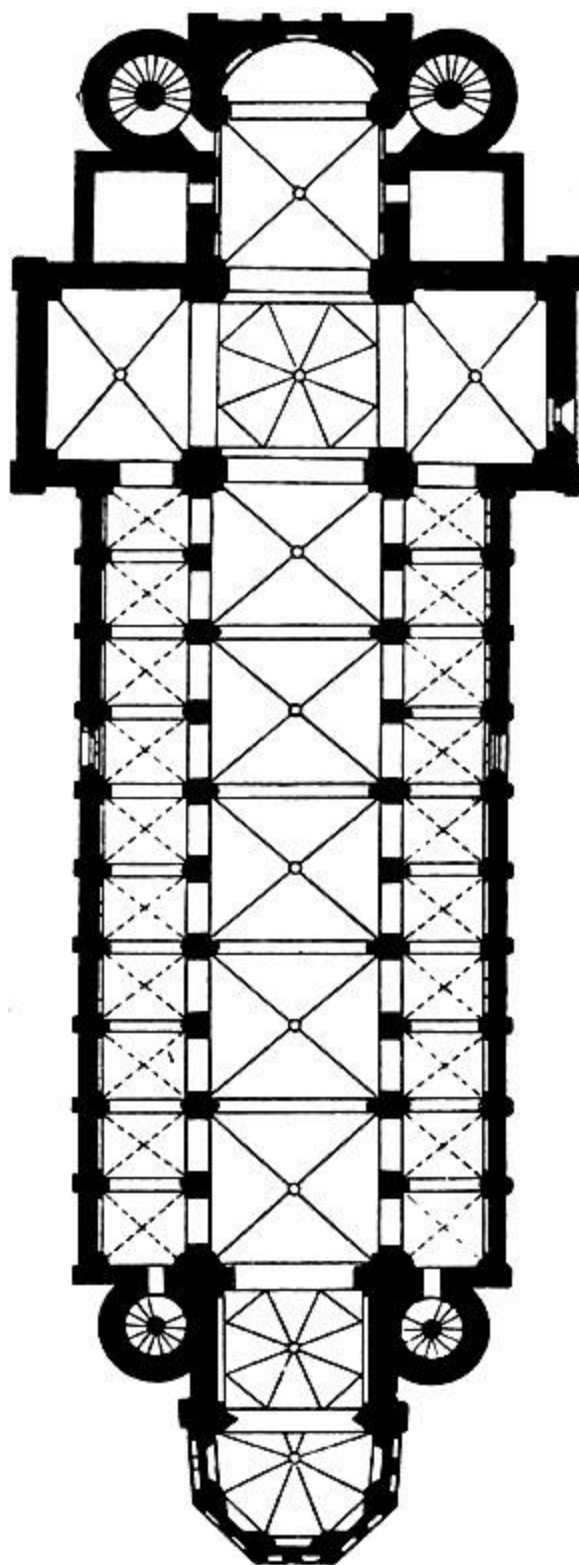
лев пожирает человека, а рядом медведица старается удержать детеныша, падающего с подоконника.



246. Лев, терзающий человека. Украшение окна собора в
Вормсе. Восточный фасад. Конец 12 в.



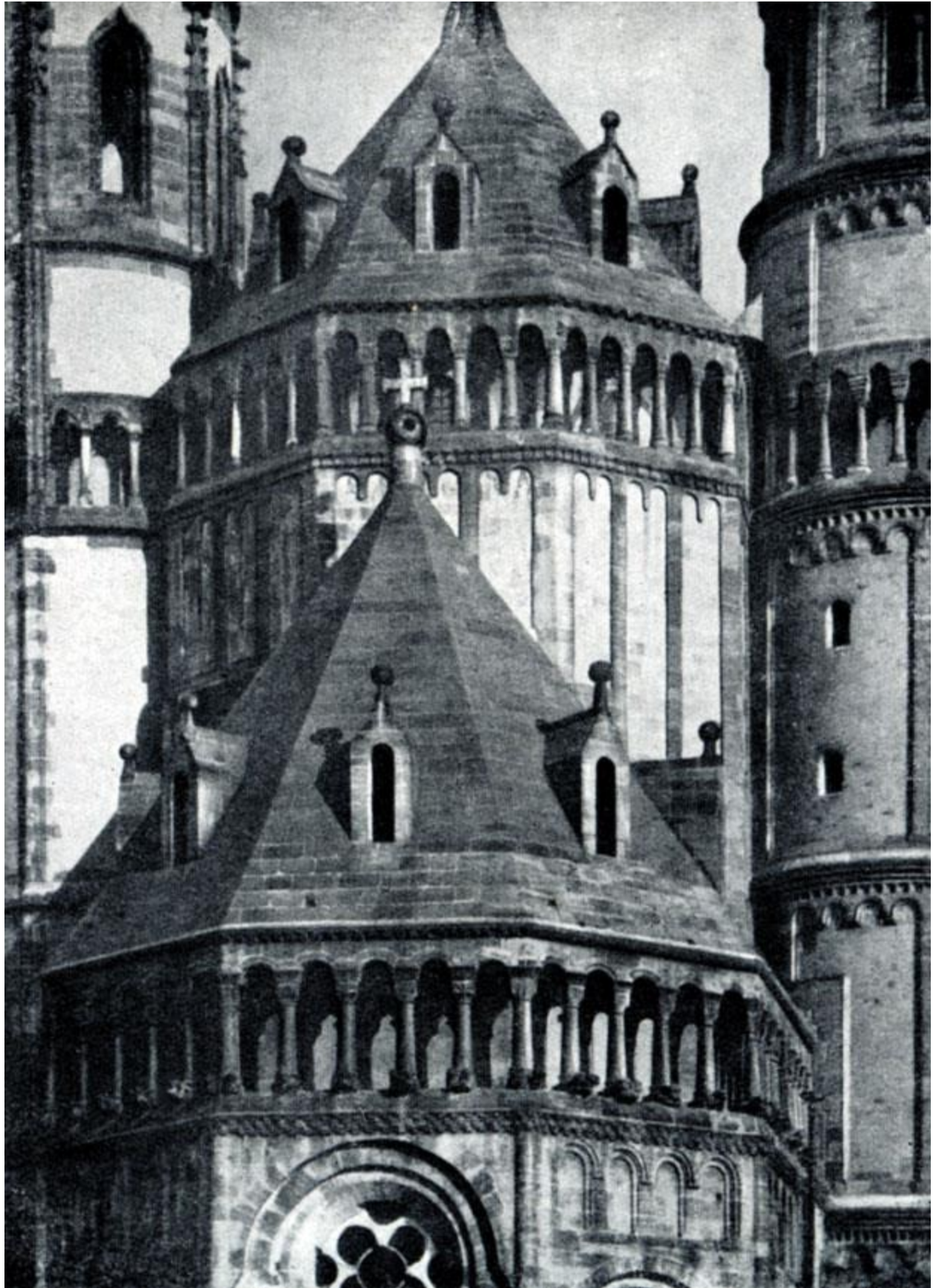
247. Собор в Вормсе. Восточный фасад. Фрагмент.



Собор в Вормсе. Строительство начато после 1171 г., завершено в основном к 1234 г. План.



248 б. Собор в Вормсе. Внутренний вид.



249 а. Собор в Вормсе. Западный фасад. Фрагмент.



*249 б. Собор св. Марии и св. Стефана в Шпейере. Начат в 11 в.
Западный фасад.*

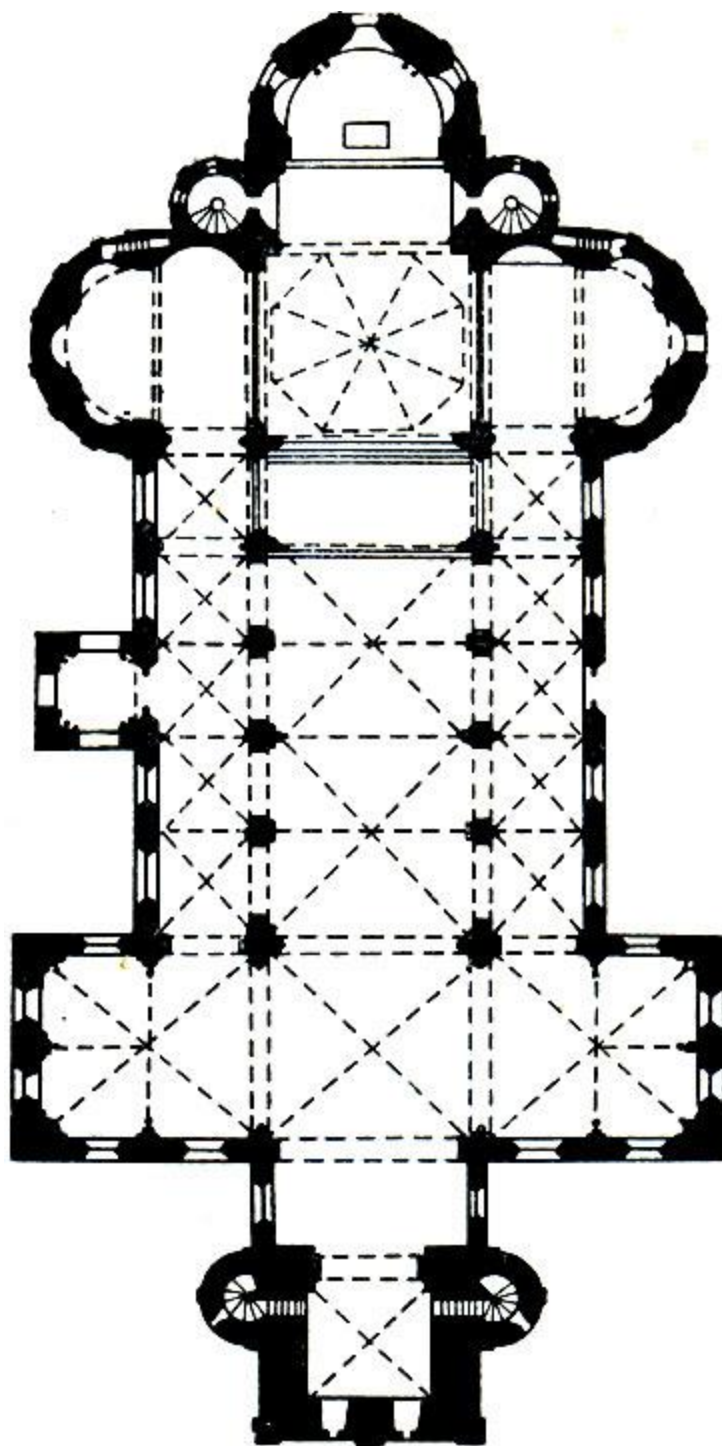
Соборы рейнской школы производят впечатление сурового величия и мощи. Они — одно из самых сильных и непосредственных художественных воплощений феодальной эпохи. Свойственная романскому зодчеству монументальность форм достигает вершины в этих памятниках немецкого средневековья.

К северу от франконских городов, несколько ниже по Рейну, в Кельне, были созданы в романском стиле не совсем обычные здания. Особенность их заключается в том, что трехнефное продольное помещение пересекается трехнефным же трансептом и три ветви креста (восточная, северная и южная, заканчиваются абсидальными полукружиями, совершенно одинаковыми. Таким образом, вся композиция приближается к центрической, которая мало соответствовала строгим литургическим требованиям средневековья, но создавала совсем особое впечатление своими тремя ветвями, властно объединенными общим центром.

Наиболее ранним из памятников такого типа была церковь Санта Мария им Капитоль (1045 —1065), перекрытая в главных нефах цилиндрическими сводами, в боковых — крестовыми, а в абсидах — полукуполом. К концу 12 в. относятся в Кельне церковь Апостолов и церковь св. Мартина, носящие, однако, переходный к готическому стилю характер.



248 а. Церковь Апостолов в Кельне. Конец 12 в. Вид с востока.



Церковь Апостолов в Кельне. Конец 12 в. План.

Памятников гражданской архитектуры романского стиля дошло до нас меньше, чем церковных. Вследствие разрушений и перестроек немногие из них сохранили свой первоначальный облик. Начало строительства замков в Германии относится к

рубежу 10 и 11 вв. Замок как произведение архитектуры целиком принадлежит-средним векам. Уже в эпоху Ренессанса он утрачивает свое первоначальное значение и если не превращается в руину, то перестраивается заново в замок-дворец. Архитектурный облик замков, построенных на вершинах гор, несколько отличен от тех, естественной защитой которых являлась вода рек и озер. Но и в том и в другом случае для защиты были использованы все преимущества местности, поэтому планы замков в подавляющем большинстве случаев далеки от геометрической правильности.

Так же как и в других странах Западной Европы, главное место в архитектурном комплексе немецких замков занимала четырехугольная или круглая, реже многоугольная башня, окруженная стеной,— бергфрид (аналогичная французскому донжону). Развитие военного дела потребовало в дальнейшем создания второго пояса стен, укрепленных сторожевыми башнями.

Архитектура крепостного типа теснейшим образом связана с романским стилем, который обязан ей многими чертами даже в церковном зодчестве. Привести пример подлинного рыцарского замка классической эпохи средневековья в настоящее время трудно, так как большинство из них было впоследствии перестроено или восстановлено из руин. Реставрации конца 19 в. принесли с собой много чуждых средневековью черт.

К наиболее значительным сооружениям романской эпохи относятся замки Вартбург в Эйзенахе, Вимпфен в Зеебурге (Саксония), императорский замок-дворец в Госларе и другие. Особенно интересны руины императорского замка в Гельнгаузене (1180—1230).

Двор замка, обнесенный стенами, имеет форму неправильного шестиугольника. На правой стороне был расположен бергфрид, слева — трехэтажный дворец. Стены замка в Гельнгаузене имели укрепленные ворота, переходившие в большой сводчатый двухнефный зал,

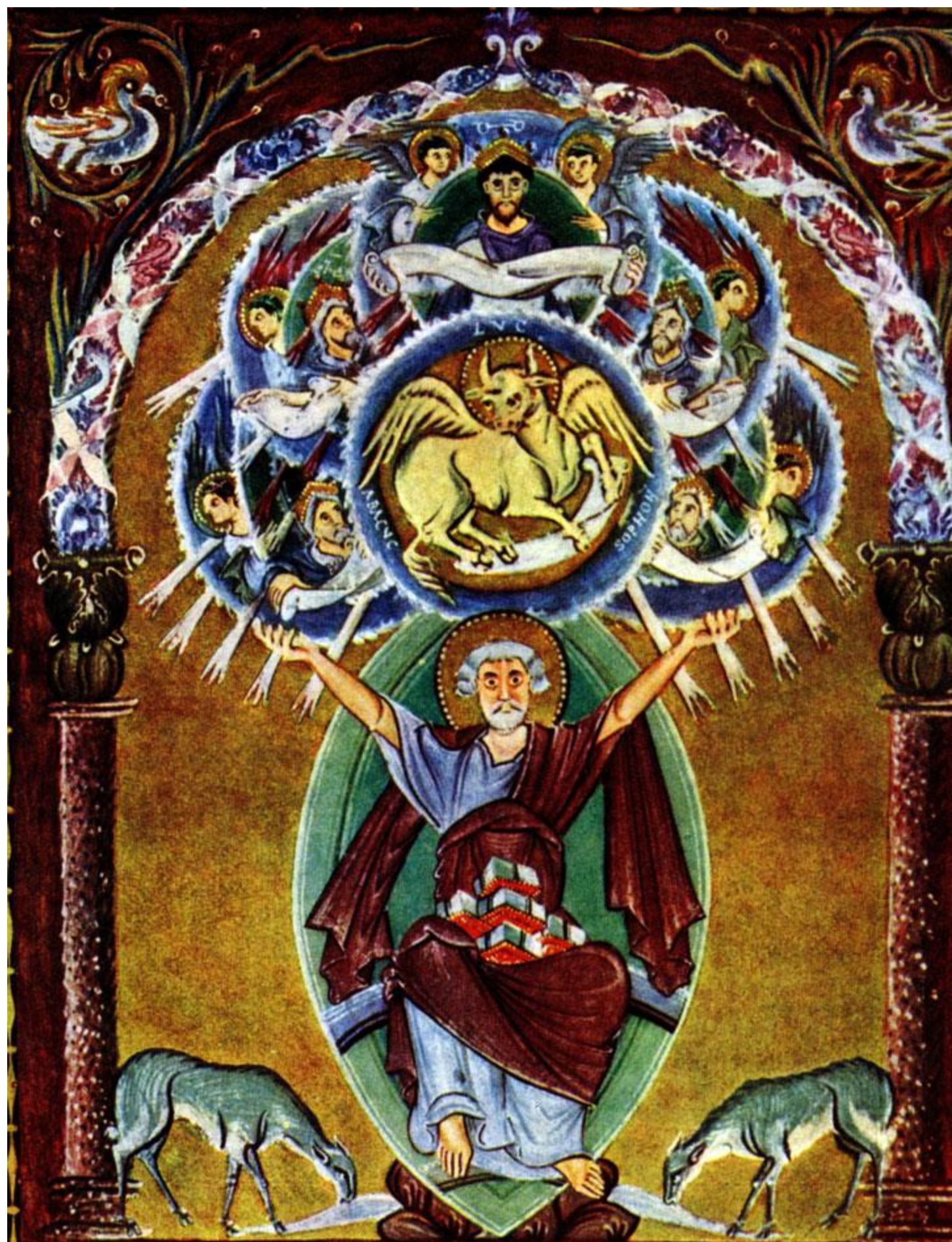
открытый в сторону двора. Внешний вид подобного замка с его стенами, башнями, разнообразными внутренними постройками был очень живописен. Некоторое представление о внутреннем убранстве подобных дворцов в замках княжеской или правящей императорской династии может дать «Зал певцов» в Вартбурге, подвергшийся реставрации, но сохранивший многие первоначальные черты*(В настоящее время замок Вартбург восстановлен в своем первоначальном виде.)* .

Готическая конструкция как таковая неприменима к архитектуре крепостного типа; поэтому в готический период замки сохранили свой прежний романский облик; быть может, усиливалось только стремление ввысь. Собственно готические Элементы заметны только в обработке архитектурных деталей. Сюда относятся заимствованные у церковной архитектуры стрельчатые арки над дверью, удлиненные формы окон, шпили, конусообразные шапки башен и т. д. Образцом может служить замок Швальбах в Нассау (1368 —1371) с мощной башней около 40 м вышины.

Если различие романского и готического стилей менее существенно для замковой, чем для церковной архитектуры, то все же середина 13 в. и в этой области строительства образует важную грань.

Позднейший период истории средневекового замка отражает упадок рыцарства. Новые замки строились только князьями; соединение жилого дома и крепости постепенно распалось, и к середине 15 в. замок вообще потерял свое значение.

В сфере колонизации рыцарских орденов сложился особый тип замка, рассчитанный не на семью отдельного феодала, а на размещение орденового военного отряда.



CONTRATU DUCTAS ROSAGNIUS GLIET ANCI

*Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия Оттона III. Около 1000 г.
Мюнхен, Государственная библиотека.*

Изобразительное искусство

В романском искусстве Германии важное место занимает живопись и миниатюра. Круг тем и сюжетов искусства этого времени был тесно связан с миром христианских сказаний. Церковная литература на латинском языке давала художнику основной фонд сюжетов; живопись превращала эти сюжеты в назидательные картины для мирян. В распространении подобных сюжетных циклов, иконографии, символики и художественных приемов романского стиля большую роль играли монастырские школы, которые, в свою очередь, были связаны с видными церковными и политическими деятелями этого времени. Бенедиктинское аббатство Рейхенау на Боденском озере стало в конце 10 в. наиболее важным художественным центром Германии. Основателем второго художественного центра — школы Трира — Эхтернаха был, по-видимому, Экберт, архиепископ Трирский. Расцвет миниатюры предшествовал расцвету монументальной живописи. Рукописи, созданные в скрипториях Германии — Рейхенау, Трира, Эхтернаха) Регенсбурга, Гильдесгейма, Кельна, — получили широкое распространение далеко за ее пределами и сыграли большую роль в сложении и развитии романского стиля Западной Европы.

Около середины 10 столетия в живописи, преимущественно в миниатюре, наметился переход к новому стилю, несущему на себе отпечаток простоты и монументальности форм. Светотень и глубина, столь характерные, например, для некоторых памятников каролингской миниатюры (Аахенское евангелие), постепенно исчезают, уступая место плоскостному, условному изображению с энергичным, сильно выраженным контуром. Пейзажный фон сводится к нескольким символическим знакам, изображающим горы и здания, или заменяется фоном нейтрального характера. Начиная с 10 столетия все чаще встречаются золотые фоны. Выступающие на этой плоской

поверхности человеческие фигуры напоминают барельефные изображения, но моделировка посредством теней сведена к минимуму. Она заменяется системой линий, разделяющих форму на отдельные части. Так, например, обнаженная фигура моделируется посредством дополнительных внутренних контуров, подчеркивающих очертания живота, груди, колен; на одеждах складки материи сочетаются в определенные группы. Постепенно вырабатывается особый условный язык передачи форм посредством линейных знаков, причем разнообразие более раннего времени уступает место ритмической правильности. Сравнительные пропорции фигур и частей пейзажа уже не вполне зависят от естественных масштабов, а вытекают из символического смысла данной сцены.

Основное направление развития идет в сторону усиления символического содержания образов, углубления религиозного чувства. Аскетические фигуры, напряженные позы, суровые, изнуренные лица, широко раскрытые глаза все чаще встречаются на страницах оттоновских рукописей. Главным средством для передачи внутреннего состояния человека становилась экспрессия линий и красок.

Пространственная глубина, эффекты света и перспективы исчезали, изображения делались более плоскими, возрастала роль линии, контура. Движение развивается в дрожащем, прерывистом ритме. Композиция часто строится на основе пересекающихся извилистых линий. В миниатюре из кодекса Гитды фон Мешед (кельнская школа, около 1030 г., находится в Дармштадте) налетевший шквал, ветер, рвущий паруса, выражение лиц апостолов — все это представлено условными и скупыми графическими средствами. Своей кульминации этот стиль достиг в первой трети 11 в. В середине 11 в. изображения становятся более монументальными, для них характерна величественность осанки и репрезентативность образа. Начинаются поиски закономерной, уравновешенной композиции, рисунок становится более спокойным.



250. Буря на Генисаретском озере. Миниатюра Кодекса аббатисы Гитды фон Мешеде. Около 1030 г. Дармштадт, библиотека.

С точки зрения содержания миниатюра этого времени обнаруживает стремление к обширным циклам, взятым главным образом из Нового завета. Наступает время богословской разработки догматов христианской церкви как общей основы для мировоззрения, охватывающего небо и землю, — время ранней схоластики. На страницах средневековых рукописей изображение вещей в их действительных связях часто вытесняется теперь системой изобразительных символов, непонятных без тщательного изучения деталей и чтения надписей умозрительного содержания.

Манускрипты 10—11 вв. содержат также большое число портретных изображений императоров от Оттона II до Генриха V. Встречаются сцены поднесения книги, поклонения императора и его супруги деде Марии и т. д. Однако наиболее характерным типом миниатюры является торжественно-аллегорическое изображение властителя на троне, окруженного символами его власти. В иных случаях встречается и символическое изображение небесного покровительства — рука, протянутая сверху, венчает императора. Таким образом, рукописи 10—11 вв. содержали как бы религиозный апофеоз политической власти, опиравшейся на администрацию епископов и союз с католической церковью. Книги, исполненные в монастырях, часто подносились царствовавшему дому или, наоборот, заказывались императором в качестве дара церковным и монастырским библиотекам.

Для немецкой миниатюры 10—11 вв. характерно развитие отдельных от текста декоративно-изобразительных страниц, которых в обычном экземпляре евангелия бывало от двух до шести. В отличие от рукописей предшествовавшего времени манускрипты романского типа уже не знали самостоятельной жизни отдельных букв; текст оставался спокойным, вся

декоративная сторона воплощалась в инициалах, которые обычно исполнялись в тонах золота и серебра.

Книжная миниатюра оттоновского времени наиболее богато представлена школой Рейхенау, расцвет которой относится к периоду примерно с 970 по 1125 г. Эта школа оказала громадное влияние на все или почти все местные направления книжной миниатюры в Германии. Украшенные роскошными переплетами из золота, драгоценных камней и искусно обработанной слоновой кости, рукописи монастырского скриптория Рейхенау представляли собой произведения особенной законченности и совершенства. Они пользовались большой известностью далеко за пределами Германии.

Для ранних миниатюр этой школы характерны еще живописные тенденции (кодекс Экберта работы художников Керальда и Гериберта, конец 10 в., хранится в муниципальной библиотеке Трира), которые восходят отчасти к евангелию Ады, но свидетельствуют также о знакомстве с иллюзионистской манерой позднеантичной иллюстрации. К началу 11 столетия эти тенденции сменяются приемами линейно-плоскостного стиля. Из рукописей, характеризующих такие искания, особенно известны евангелие Оттона III (около 1000 г.) и «Книга евангельских чтений Генриха II» (1007—1014) обе в собрании Мюнхенской библиотеки. В первой следует отметить две известные миниатюры на развороте книги; одна представляет Оттона III, сидящего на троне, двух сановников и двух епископов по сторонам, другая — приближающиеся с дарами четыре женские фигуры, олицетворяющие подвластные императору Рим, Галлию, Германию и славянские земли. Эти изображения близки к византийским образцам, но в их композиции и монументальном ритме форм отчетливо выступают черты романского искусства. Следует отметить, что при всей строгости условного стиля в этих миниатюрах проглядывают характерные черты места и времени. Особенно замечательными в этом отношении являются аллегорические женские фигуры, например фигура Славонии.



252. Св. Петр принимает ключи. Миниатюра Книги евангельских чтений Генриха II. 1007-1014 гг. Мюнхен, Государственная библиотека.

Иное впечатление производят изображения евангелистов, отличающиеся большей сложностью. В них религиозная догматика приводит к условным искажениям реального образа. В рукописи «Евангельские чтения Генриха II» власть контура уже совершенно вытесняет унаследованные от античности приемы объемного и перспективного изображения. Высшей точкой развития линейного стиля Рейхенау является Бамбергский Апокалипсис (около 1020 г.; Бамберг, Государственная библиотека).



251. Император Оттон II с олицетворениями подвластных земель. Миниатюра Регистра св. Григория. Из Трира, около 985 г. Шантильи, Музей Кенде.

Среди других немецких школ 10—11 вв. одно из первых мест принадлежит школе Трира, которая возникла почти одновременно со школой Рейхенау, но постепенно, начиная со второй четверти 11 века, оттеснила ее на задний план. Шедевром трирской школы является миниатюра с изображением Оттона II и четырех фигур, очевидно, также олицетворяющих подвластные императору земли (Шантильи). Эта миниатюра входила некогда в утраченный драгоценный экземпляр «Регистра св. Григория». Общее понимание художественной формы, репрезентативность образа, композиционная схема и трактовка пространства позволяют говорить о монументальности целого. Для этого произведения, созданного выдающимся художником, характерна не чисто орнаментальная гармония красок, а подлинное живописное единство.

Как и в школе Рейхенау, портретные и аллегорически-реальные образы трирской миниатюры отличаются от изображений евангелистов и символических композиций на религиозные темы. В последних преобладает сумрачная экзальтация. Она выражается в почти гипнотическом взоре широко открытых глаз, странном несоответствии между геометрической схемой композиции и заключенными в ней органическими формами, резком сопоставлении красок. Складки одежды становятся все более угловатыми. Рисунок приобретает жесткий характер, уже весьма далекий от легких очерков Утрехтской псалтыри.

К собственно трирской школе относится только меньшая и более ранняя группа рукописей, примыкающая к стилю Рейхенау. В 11 в. центром трирской школы стал близлежащий бенедиктинский монастырь Эхтернах. В рукописях эхтсрнахской школы встречаются многочисленные декоративные страницы, связанные с внутренним

подразделением текста, украшенные обычно изображениями, подражающими восточным тканям. Декоративная разработка шрифта, в отличие от более ранних рукописей, сосредоточивается в инициалах, которые обычно исполнялись золотом и серебром. Пергамент, окрашенный пурпуром, и золотой шрифт, часто встречавшиеся в каролингских рукописях, исчезают.

Склонность к символизму наиболее ярко выражена и монастырских школах Регенсбурга (кодекс Уты), Гильдесгейма (евангелие Бернварда) и Кельна (Бамбергское евангелие). Выдающиеся памятники книжного искусства возникли в знаменитом монастыре св. Эмме в Регенсбурге еще в 10 в. («Сакраментарий св. Вольфганга», Верона). Наибольшего расцвета регенсбургская школа достигла при императоре Генрихе II. Евангелие аббатисы Уты, созданное между 1002 и 1025 гг. (Мюнхен, Государственная библиотека), по богатству мотивов и разнообразию форм далеко выходит за обычные рамки. Система изображения усложняется; человеческие образы становятся центром сложной орнаментальной композиции. Фон разделен на отдельные поля с заключенными в них многочисленными фигурами, находящимися между собой в сложных символических сопоставлениях. Как и в других школах немецкой миниатюры 10—11 вв., здесь налицо неорганическое соединение изобразительных форм с геометрией декоративных планов. Но все это искупается великолепным чувством целого, общей красотой графического комплекса. Расцвет кельнской школы относится к 12 в. Миниатюры ее отличаются живописными тенденциями.

В этом столетии обычные религиозные темы уже не являлись единственным материалом искусства книги. Чисто церковные мотивы оттеснялись более свободными и светскими. На интересы и художественную фантазию мастера-иллюстратора накладывала свою печать рыцарская культура. Этот поворот происходит около середины 12 столетия. Появились такие иллюстрированные рукописи, как «Hortus deliciarum» аббатисы Герарды фон Ландсберг (1175, рукопись погибла в 1870 г. при пожаре Страсбургской библиотеки),

своеобразная энциклопедия, в которой само содержание требовало от мастера большой наблюдательности и чувства реальной жизни. В круг рукописей, украшенных миниатюрами, входят произведения рыцарской литературы — «Энеида» Гейнриха фон Фельдеке, «Тристан» Мейстера Готфрида, «Парсифаль» Вольфрама фон Эшенбаха. Появлялись иллюстрированные хроники, исторические сочинения, сборники постановлений обычного права.

С точки зрения стиля миниатюра уже приближалась к формам готики. В рукописях светского содержания люди часто изображены в костюмах своего времени. Фигуры становятся удлинненными и гибкими, позы не лишены грациозности, одежды ниспадают красивыми складками. Появляются (получившие позднее очень большое распространение) фоны в виде пестрого ковра из цветов и листьев или покрытые шахматным узором.

Новое содержание внесло существенные изменения и в технику миниатюры, которая стала более гибкой. Обычно это рисунок пером, тонко раскрашенный водяными красками. Такая манера облегчала художнику изложение сюжета в быстро схваченных и подвижных зрительных образах. Рукописи чисто церковного содержания и молитвенники сохраняют прежнюю технику раскрашивания кроющими красками и золотом. В 12—13 вв. это искусство еще создает отдельные оригинальные образы, но в целом расцвет немецкой миниатюры как особого рода живописи, имеющей самостоятельное значение, уже остался позади. Побеждают готовая, традиционная схема, механическое подражание, религиозная скованность.

Развитие монументальной живописи совершалось в формах, близких к развитию миниатюры. Беспокойная оживленность каролингского искусства шла на убыль. Романская живопись предпочитает спокойно-иератические позы, торжественные движения. Правда, в движениях и особенно в выражении лиц, в широко раскрытых глазах людей таится чувство суеверного ужаса. Внешний порыв превратился в скрытую внутреннюю

драму. Хотя первые шаги романской живописи были связаны обращением к более условной и подчеркнута религиозной форме искусства, она является движением вперед по сравнению с каролингской живописью, насыщенной пережитками поздней античности, смешанными с первобытной фантастикой эпохи переселения народов.

Из литературных источников известно, что в 10—11 вв. существовала настенная живопись, служившая украшением церквей. Однако подавляющее большинство этих памятников погибло или подверглось многократным записям. Сохранившийся цикл фресок на стенах главного нефа церкви св. Георгия в Оберцелле (остров Рейхенау) принадлежит к капитальным созданиям раннего средневековья (*Изображение Страшного суда на внешней стороне абсиды церкви св. Георгия, сильно пострадавшее от времени, по-видимому, более позднего происхождения.*).

Система этих росписей такова: между арками в медальонах представлены пророки; над ними расположены большие сцены воскрешения мертвых, чудесных исцелений, изгнания бесов и других евангельских чудес (по четыре с каждой стороны). Наконец, еще выше, между окнами, находятся изображения двенадцати апостолов. Снизу и сверху изображения отделяются полосами двойного меандра.

Этот ансамбль, возникший около 1000 г. н. э., отличается торжественной монументальностью. Будучи переработкой раннехристианских прототипов, фрески в Оберцелле наделены чертами сурового величия. Вместе с тем в них отсутствуют мистические настроения и экзальтация. Ясность композиции, свобода движений, разнообразие жестов, одежды, падающие мягкими складками, позволяют говорить о непривычной для искусства этого времени простоте и даже естественности изображений. Здесь возвышенность сочетается с наивной попыткой подчеркнуть жизненную достоверность событий. Так, например, в сцене «Воскрешение мертвых» толпа поразному выражает свое отношение к совершающемуся чуду, а те, которые стоят в первом ряду, даже зажимают носы, как бы подтверждая этим, что вставший из гроба только что был смердящим трупом. Фигуры росписей в Оберцелле

моделированы в контрастных светлых и темных тонах. Фон разделяется на условные горизонтальные полосы. Три красочные зоны светло-коричневая, зеленая и голубая — условно обозначают степень пространственной удаленности. Той же цели служит группировка архитектурных мотивов. Первоначальный колорит фресок утрачен, особенно изменились и потемнели телесные тона.

Другим важным памятником раннероманской живописи в Германии являются фрески церкви в Гольдбахе. Они напоминают по стилю живописный комплекс в Рейхенау и, безусловно, относятся к той же школе. Типы изображения и моделировка также восходят к раннехристианским прототипам, но художник более самостоятелен в их разработке. Особенно это относится к выразительной передаче движений. В некоторых композициях имеются интересные бытовые детали. Так, в сцене «Исцеление» на южной стене церкви изображен прокаженный с лицом, изуродованным болезнью. За плечом у него висит рог, которым больные проказой предупреждали о своем приближении.

Ряд исследователей указывает на тесную аналогию между фресками 10—11 вв. и оттоновской миниатюрой, особенно так называемым кодексом Экберта. Но еще заметнее черты своеобразия стенной живописи этого периода, что свидетельствует о художественной зрелости и самостоятельности мастеров, создавших фрески в Оберцелле и Гольдбахе.

Что касается монументальной живописи послеоттоновского, то есть собственно романского времени, то в ней заметна борьба двух начал — светского и духовного, при несомненном преобладании последнего. Разгоревшаяся борьба между светской властью императоров и папством привела во второй половине 11 в. к торжеству церковной иерархии. Междоусобная борьба охватила всю Германию. Она продолжалась и в следующем столетии. Но в 12 в. наметился уже новый подъем германского феодального государства, и

прежде всего его политической основы — рыцарства. К эпохе борьбы империи и папства относится живопись церкви в Бургфельдене (около 1070 г.), близкая по стилю к школе Рейхенау. Немного более поздняя роспись в Нидерцелле на острове Рейхенау (около 1100 г.) отражает новые черты растущего догматизма и систематизации религиозного взгляда на мир.

Это искусство разительно контрастирует с монументальной живописью церкви св. Георгия в Оберцелле. Вместо сложных композиций с развитым действием, более свободной группировкой фигур и сравнительно реальным пониманием пространства здесь перед нами ряды фронтально стоящих или сидящих лицом к зрителю апостолов и пророков. Они написаны на чередующихся голубых и зеленых фонах с преобладанием плоских красочных пятен (красного, желтого, белого). Над этим рядом фигур в полукуполе абсиды хора изображен Христос во славе среди небесных заступников, евангельских символов и серафимов. Вопрос о влиянии на живопись Нидерцелле византийских образцов является спорным. Такое влияние, однако, считается несомненным в стенной живописи хора монастырской церкви Прюфенинг близ Регенсбурга (между 1130—1160 гг.). Здесь, на юго-востоке империи, был центр папской партии, и это отразилось в искусстве монахов Регенсбурга, в их жесткой, догматически строгой и возвышенной манере. Здесь, так же как и в Нидерцелле, — ряды фронтально стоящих фигур, однако исполнены они более сухо и отвлеченно, с некоторой официальной торжественностью.

В романском искусстве Германии монументальная скульптура из камня не получила большого развития. Богато украшенные порталы не типичны для этого искусства. Скульптура обычно сосредоточена во внутренних помещениях храмов, и ее материалом служили главным образом бронза, стук и дерево.

Мелкая пластика романского стиля в немецких землях богата и разнообразна. Несмотря на ее размеры, она не

ограничена узким кругом изобразительных мотивов. Деление на мелкую пластику и скульптуру в собственном смысле слова для того времени весьма условно. Во всяком случае, средневековый мастер не придавал различию в размерах никакого значения. Он относился к своему труду с величайшей серьезностью и часто создавал в небольшом масштабе произведения монументального и возвышенного характера.

Несмотря на относительно ограниченное распространение монументальной скульптуры, сам дух романской эпохи раскрылся в ней, может быть, глубже, чем в живописи. В пластике яснее всего дает себя чувствовать наступающий разрыв между новой культурой и наследием поздней античности, которое еще давало себя знать в каролингском искусстве и в раннероманской живописи оттоновского периода.

С точки зрения стиля традиции каролингского искусства подвергались значительным видоизменениям. Посредствующим звеном между каролингской пластикой и ранней ступенью романского стиля в скульптуре, связанной с культурным подъемом оттоновского периода, является круг памятников, относящихся к деятельности уже известного нам архиепископа Экберта в Трире (977—993). Это преимущественно распятия, оклады, ларцы, украшенные эмалью и драгоценными камнями. Здесь, на берегах Рейна, происходил живой обмен художественными навыками между Германией и северной Францией.

Две главные особенности характерны для немецкой скульптуры романского периода. Прежде всего углубилась связь искусства с религией и церковностью. Углубление религиозного чувства неизбежно должно было породить в искусстве резкие противоречия и сделать его далеким от пластической гармонии, возвышенно-суровым, драматическим. Если в мелкой пластике дольше сохранялись традиции каролингского искусства и наследие еще более ранних времен, радостное ощущение красоты драгоценных камней и золота, присущее народному вкусу, то в таких произведениях

немецкой скульптуры, как монументальное распятие Кельнского собора (около 970 г.), некоторые особенности романского стиля в Германии выступают уже с большей ясностью. Образ страдающего Христа лишен всякого благолепия: на кресте перед толпой верующих не царственный страдалец, покровитель человечества, а простой измученный человек. В этом грубом теле нет пластической красоты, его анатомия условна. Складки кожи, как внутренний контур, делят тело на грубо очерченные плотные массы. В Кельнском распятии резкая выразительность сочетается с тяжелым спокойствием смерти. Трудно найти более сильное выражение той религиозной психологии, которая была порождена в массах около 1000 г. н. э. ожиданием Страшного суда.



253. Распятие в соборе в Кельне. Фрагмент. Дерево. Около 970 г.

Наряду с религиозным экстазом и презрением к гармонии тела другой особенностью немецкой скульптуры романского стиля было стремление к грубой материальности в передаче объемов.



254. Пульт для чтения из монастыря Альпирсбах с фигурами
четырех евангелистов. 3-я четверть 12 в. Фрейденштадт,
городская церковь.



255. Распятие из церкви св. Георгия в Кельне.Фрагмент. Дерево.
Около 1067 г. Кельн, Музей.



256. Ева. Фрагмент рельефа бронзовых дверей из церкви св. Михаила в Гильдесгейме.



257 б. Бог уличает Адама и Еву. Рельеф бронзовых дверей из церкви св. Михаила в Гильдесгейме. 1008-1015 гг. Гильдесгейм, собор.

Наиболее наглядно склонность к схематичной и условно передаваемой объемности форм выступает на примере памятников Гильдесгейма, ставшего важным центром распространения романской скульптуры. Наиболее

значительным произведением этой школы являются бронзовые двери церкви св. Михаила в Гильдесгейме, отлитые между 1008 и 1015 гг.. Их украшают шестнадцать свободно скомпонованных рельефов на библейские и евангельские сюжеты. С точки зрения сюжетно-повествовательной и символической композиция здесь глубоко продумана и отличается четкой последовательностью. Она предвосхищает сложные повествовательные аллегорические ансамбли позднего романского искусства. Сцены из Ветхого Завета, расположенные на левой створке двери снизу вверх, и сцены из Евангелия, расположенные на правой створке в обратном порядке, строго соответствуют друг другу. Так, например, грехопадению соответствует в виде антитезы распятие, изгнанию Адама и Евы из рая — суд Пилата и т. д. В каждой сцене рассказ об отдельных событиях ограничен лишь самым существенным. Место действия обозначено в зависимости от того, где оно происходит, условными растительными или архитектурными мотивами произвольных пропорций. Вместе с тем фантастические библейские и евангельские эпизоды художник представляет как близкие ему события, по-своему передавая характер каждого персонажа. Так, Адам, сознавая справедливость наказания, покорно уходит из Эдема, но Ева возмущенно спорит с ангелом. Детски наивные фигурки людей очень живо схвачены, их жесты выразительны и эмоциональны.

Характерной чертой гильдесгеймских дверей было новое отношение рельефа к фону. Подобно тому как в миниатюре воздушная перспектива сменяется плоскостью, так и в пластическом изображении фигуры теряют свой пространственный характер. Они как бы наполовину погружены в толщу слоя, который служит для них более или менее нейтральным фоном.

К той же гильдесгеймской школе относится так называемая Бернвардовская колонна, украшенная, наподобие колонны Траяна в Риме, спирально обвивающим ее рельефом с изображением сцен из Нового завета. Этих сцен двадцать восемь, и они охватывают жизнь Иисуса от детства до казни, а

также некоторые другие евангельские сцены. Отлитая в 1-й четверти 11 в., колонна Бернварда является как бы дополнением к бронзовой книге церковных врат. Примитивность изображения, его плоскостной характер, изгнание пространственной иллюзии, условность линий — все это здесь возрастает, хотя наивная выразительность лиц и жестов производит порой очень сильное впечатление.

Другим, еще более характерным образцом раннего романского искусства в Германии служат деревянные двери церкви Санта Мария им Капитоль в Кельне (середина 11 в.). Непропорционально короткие, большеголовые фигурки, представляющие здесь различные евангельские истории, напоминают такие же наивно-выразительные скульптуры, часто встречающиеся на романских капителях в Бургундии.



257 а. Базельский золотой антепендиум Генриха II. 1002-1019 гг. Париж, Музей Клюни.

Наряду с этими памятниками романского стиля в скульптуре 11 в. дает себя знать временный подъем более искусственного, более утонченного и высокого по своим традициям искусства, связанного с художественными особенностями таких замечательных памятников миниатюры, как евангелие Оттона III и кодекс Григория. Гармонично строгим выступает романский стиль в знаменитом базельском золотом алтаре (антепендиуме) Генриха II (1002 — 1019, Париж, музей Клюни) — произведении большого художественного достоинства. Это

дар императора Базельскому собору в память своего исцеления от болезни, которое Генрих приписывал вмешательству св. Бенедикта. Алтарь Генриха II имеет на лицевой стороне великолепно сделанное рельефное изображение благословляющего Христа. Его сопровождают три ангела и святой-целитель. Каждая фигура помещена под особой аркой в духе современной алтарю миниатюры, и стенной живописи. Фигуры на базельском рельефе, несмотря на известную вытянутость, отличаются гармоничностью пропорций. Позы ангелов и св. Бенедикта величавы и с ритмической правильностью обращены к центральной фигуре Христа. Одежды падают красивыми складками, расположенными в определенном стилизованном порядке. Здесь царствует та же система линий — внутренних контуров, что и в миниатюре. Базельский антепендиум является одним из наиболее характерных и совершенных произведений немецкой романской скульптуры. Особенно поражает лицо Христа, мрачно-возвышенное, с тем выражением неотвратимой близости страшного часа, которое отвечало общественным идеям средневековья.

Прекрасным образцом благородно обобщенной женской фигуры, сидящей в обычной для оттоновских традиций позе спокойного величия, является «Мадонна. епископа Имада» (Падерборн, вторая половина 11 в.). Античная простота и вместе с тем более близкая средневековому человеку психологическая углубленность образа создают в этом произведении неизвестного мастера своеобразный синтез, предвосхищение более зрелого искусства. Фигура была первоначально обита, по дереву золотым листом, но эта обивка не сохранилась.



258. Моисей и змея. Фрагмент рельефа бронзовых дверей собора в Аугсбурге. Середина 11 в.

К тому же типу памятников примыкают бронзовые двери Аугсбургского собора (середина 11 в.), не столь массивные, как двери церкви св. Михаила в Гильдесгейме. В изобразительных мотивах аугсбургских церковных врат есть много античных элементов: кентавры, обнаженный человек, борющийся со львом (очевидно, Самсон), красиво задрапированные танцующие женские фигурки. Формы и планы невысокого рельефа тонко нюансированы, а фигуры во многих случаях очень точно и благородно скомпонованы по отношению к полю композиции. В каждом прямоугольном поле большей частью помещена только одна фигура. Взятые в отдельности, эти изображения более художественны, чем рельефы дверей церкви св. Михаила в Гильдесгейме, но в целом искусство гильдесгеймских мастеров отличается гораздо большей эмоциональной выразительностью.

Романский стиль достиг полного развития в скульптурах 12 в. Надгробные изображения архиепископа Фридриха фон Веттина (после 1152 г.) и архиепископа Вихмана (около 1200 г.) в Магдебургском соборе представляют собой торжество массивной, слабо расчлененной формы. Но одновременно осуществляется и процесс разработки новых форм пластической выразительности, уже не связанной непосредственно с переработкой позднеантичной традиции. Эти противоположные тенденции органично сочетаются в лучших произведениях германской пластики 12 в., настоящих шедеврах романского искусства.

К ним следует отнести, например, бронзовую фигуру мужчины с поднятыми и простертыми в стороны руками из Эрфуртского собора, служившую подсвечником (так называемый «Вольфрам»). Кого изображает в действительности эта фигура, отлитая около 1157 г., — сказать трудно. Вместе с пластически обработанным постаментом она необычайно выразительна, а некоторые

условные черты оправданы ее декоративным назначением. Часто встречающаяся в романском искусстве линейная разработка складок одежды не мешает в общем реалистическому восприятию тела: вытянутость его пропорций уравнивается движением рук в обе стороны и вверх. Наконец, обобщенная трактовка фигуры и условный ритм движения оживляются грубоватым реализмом лица, характерным для своего времени. Подножие, на котором стоит «Вольфрам», украшено небольшими фигурками, символизирующими силы тьмы (хищные звери, обезьяны, пигмеи, сидящие верхом на чудовищах), побежденные светом.

Другим замечательным произведением зрелого романского стиля в скульптуре является аналой во Фрейденштадтской городской церкви (примерно третья четверть 12 в.), несомый четырьмя евангелистами. Их плоско стилизованные одежды говорят о более ранних традициях. Но, как и в фигуре «Вольфрама», это впечатление условной графичности преодолевается живым выражением лиц.

Романский стиль также прошел через отказ от варварской декоративности изображения в пользу массивно-обобщенных форм, которые, в свою очередь, начинали отступать перед жизненной полнотой реального образа, своеобразно сочетаемой в средневековом художественном мышлении с декоративной и символической условностью. К середине 12 в. этот синтез уже определился, и обе стороны его — условность и реалистическая экспрессия — переплетались друг с другом. Так, например, по церковной утвари (акваманилы) и миниатюрам мы знаем много изображений льва. В замечательном монументе Генриху Льву, стоящем перед замком этого герцога в Брауншвейге (1166), немецкому скульптору удалось создать оригинальное произведение, полное жизненной энергии и силы обобщения. Символ мощи феодального властителя, воплощенного в образе льва, имеет не только геральдический смысл, но и воспринимается как реальное, живое изображение.

В монументальной, связанной с архитектурой каменной скульптуре более ясно выступает связь искусства германских земель с развитием иноземных школ. Рельефы, изображающие Христа, Богоматерь и апостолов, в Гильдесгейме и Гальберштадте (конец 12 в.) свидетельствуют о влиянии Византии. Последнее еще более определенно выступает в рельефе «Христос с учениками», украшавшем парапет эмпор в монастыре Гронинген. Наиболее известным примером влияния романской скульптуры Италии является фасад церкви св. Иакова в Регенсбурге (вторая половина 12 в.). Романская скульптура продолжала существовать в Германии и в течение 13 века, однако в целом для этого времени характерны новые направления в пластике, связанные с утверждением готического стиля.

Готическое искусство

В Германии готический стиль развился позднее, чем во Франции, и в значительной мере на основе художественного опыта французских мастеров. Но, несмотря на это, готическое искусство получило здесь свое глубоко самобытное и оригинальное развитие.

Это обстоятельство неразрывно связано с особой остротой и сложностью внутренних противоречий феодального строя жизни в Германии. Отсюда присущий немецкому искусству оттенок повышенного драматизма и экспрессии, особенно в области скульптуры, отсюда также причудливое переплетение черт грубого реализма и мистической экзальтации.

В немецкой готике нет той относительной гармонии, которая ясно чувствуется в творениях французских мастеров. Своеобразие немецкой готики состоит именно в том, что она выражает противоречие между напряженной внутренней жизнью человека и безразличной для средневекового художника, а потому некрасивой, иногда наивной или неуклюжей, иногда преувеличенно характерной внешностью. Немецкой готике присущи глубокий интерес к изображению

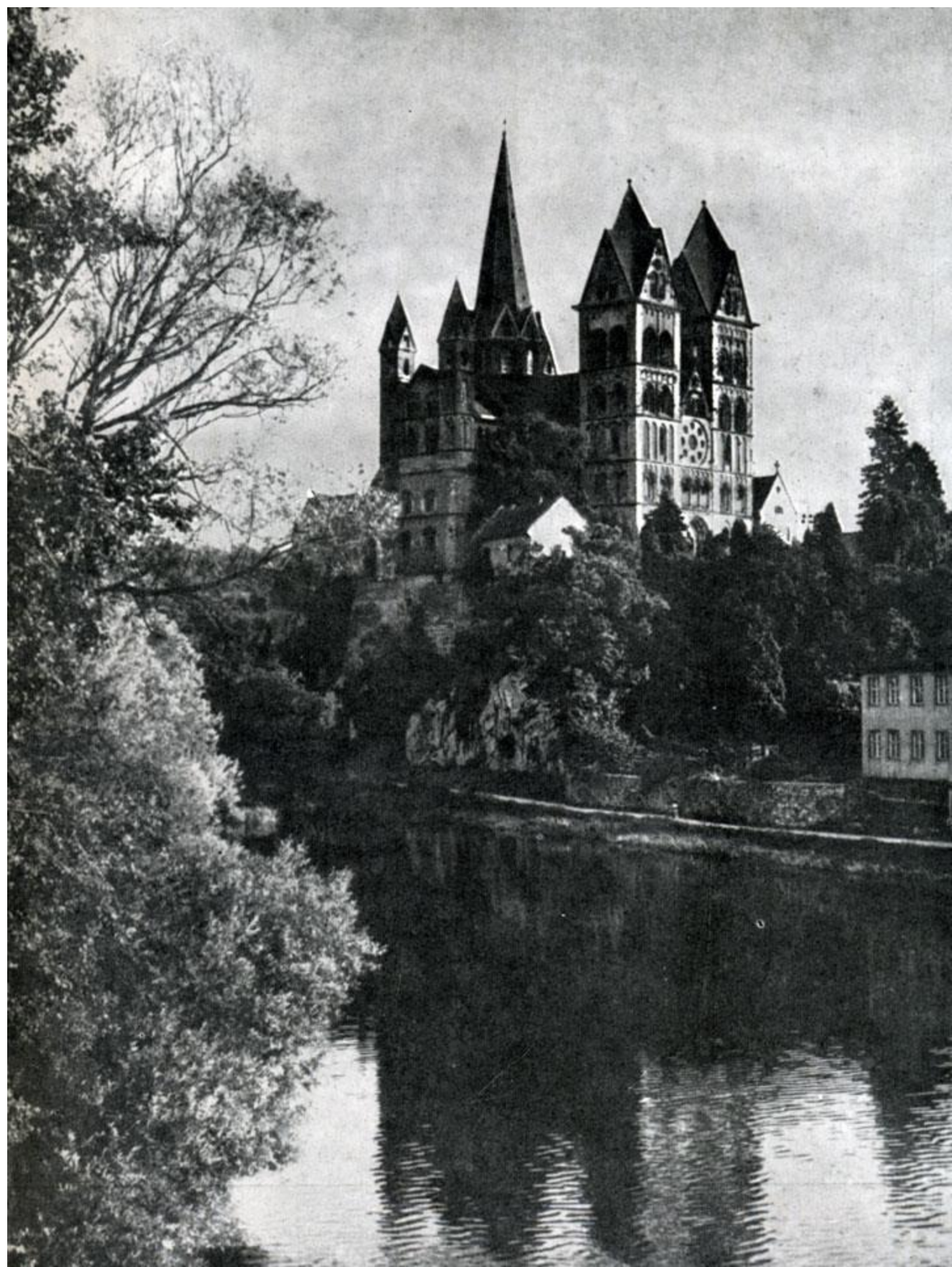
душевных порывов и острое чувство индивидуальности художественного образа.

Архитектура

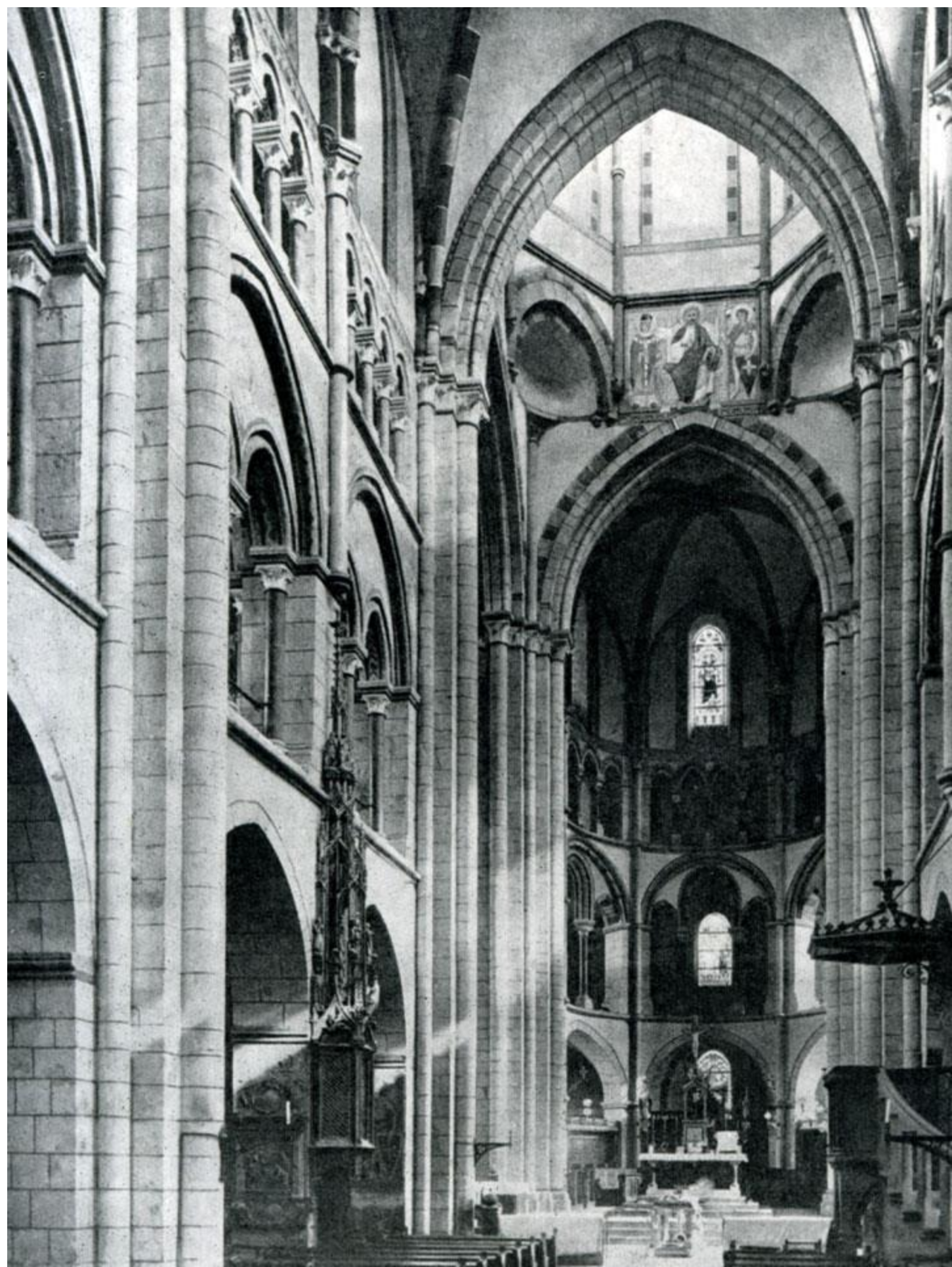
Немецкая готическая архитектура обычно делится на три более или менее ясно различающихся между собой периода. При этом грань между ранней и высокой готикой (13 — 14 вв.) не так ясна, как переход к своеобразным формам поздней готики, относящейся к периоду от конца 14 до начала 16 в.

Одной из особенностей развития архитектуры в Германии является сознательное сохранение романских традиций в готике. В дальнейшем отличительными чертами германской готики, особенно на юго-западе, было применение каркасной системы в строительстве дальних церквей и центрических в плане сооружений, а также создание однобашенного фасада.

Волна строительства новых и перестройки старых церковных зданий романского типа захватила средневековые города Германии с первой четверти 13 в. Один за другим появлялись здесь замечательные памятники готического стиля — соборы в Магдебурге (начат в 1209 г.) и Падерборне (1225 —1280), церковь св. Елизаветы в Марбурге (1235 —1283, завершена в первой половине 14 в.), церковь Богоматери в Трире (1235 — 1253), собор в Вецларе, являющийся продолжением романского строительства предшествовавшего столетия; соборы в Миндене, Гальберштадте (1230—1491), Наумбурге (середина 13 в.), храм в Фрейбурге (начат около 1260 г.) и, наконец, знаменитый Кельнский собор, начатый в 1248 г. и законченный только в 19 в. К этому нужно присоединить также ряд цистерцианских, доминиканских и миноритских церквей (Маульбронн, Валькенрид, Альтенберг, Доберан и др.).

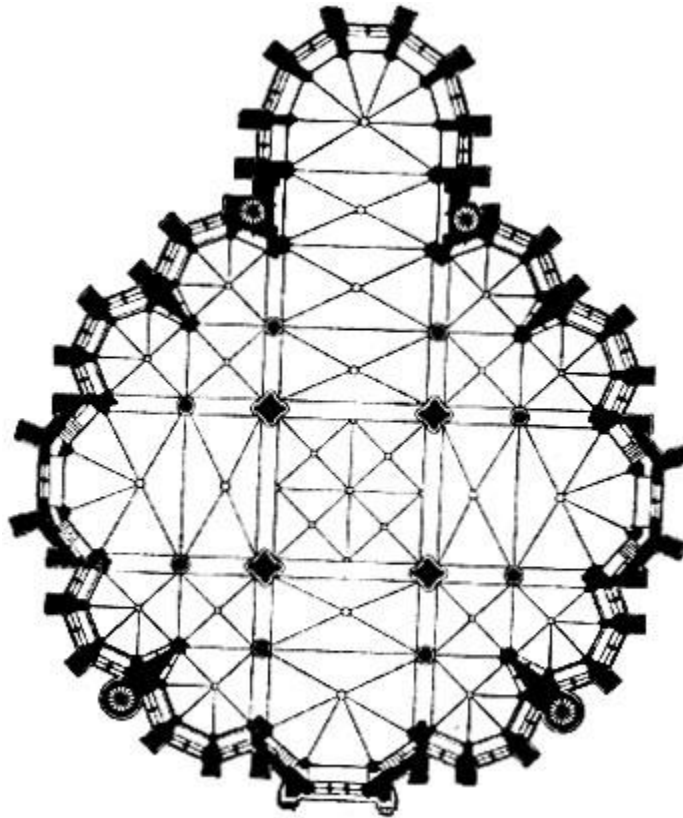


259. Собор в Лимбурге. Начало 13 в. Общий вид с северо-запада.



260. Собор в Лимбурге. Внутренний вид.

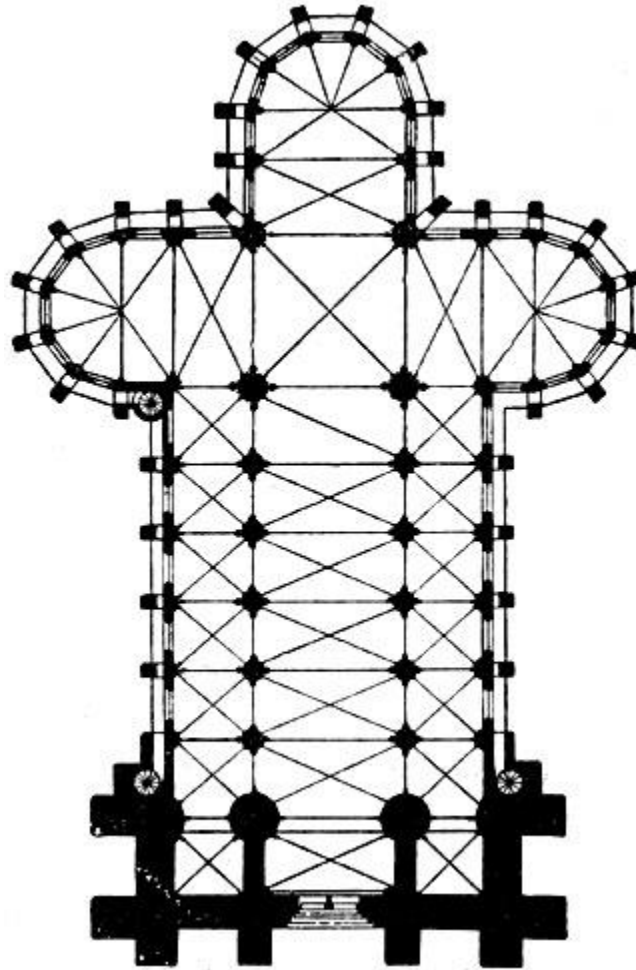
Для Германии типично большое количество сооружений, воздвигнутых в переходном от романского к готическому стилю. Примером может служить красиво стоящий на высоком берегу реки собор в Лимбурге на Лане (начало 13 в.). В нем внутреннее четырехъярусное пространство с эмпорами и трифорием заключено в романскую оболочку с несколькими башнями. Только подчеркнутая вертикальная направленность архитектурных форм: свидетельствует о нарастании готических тенденций.



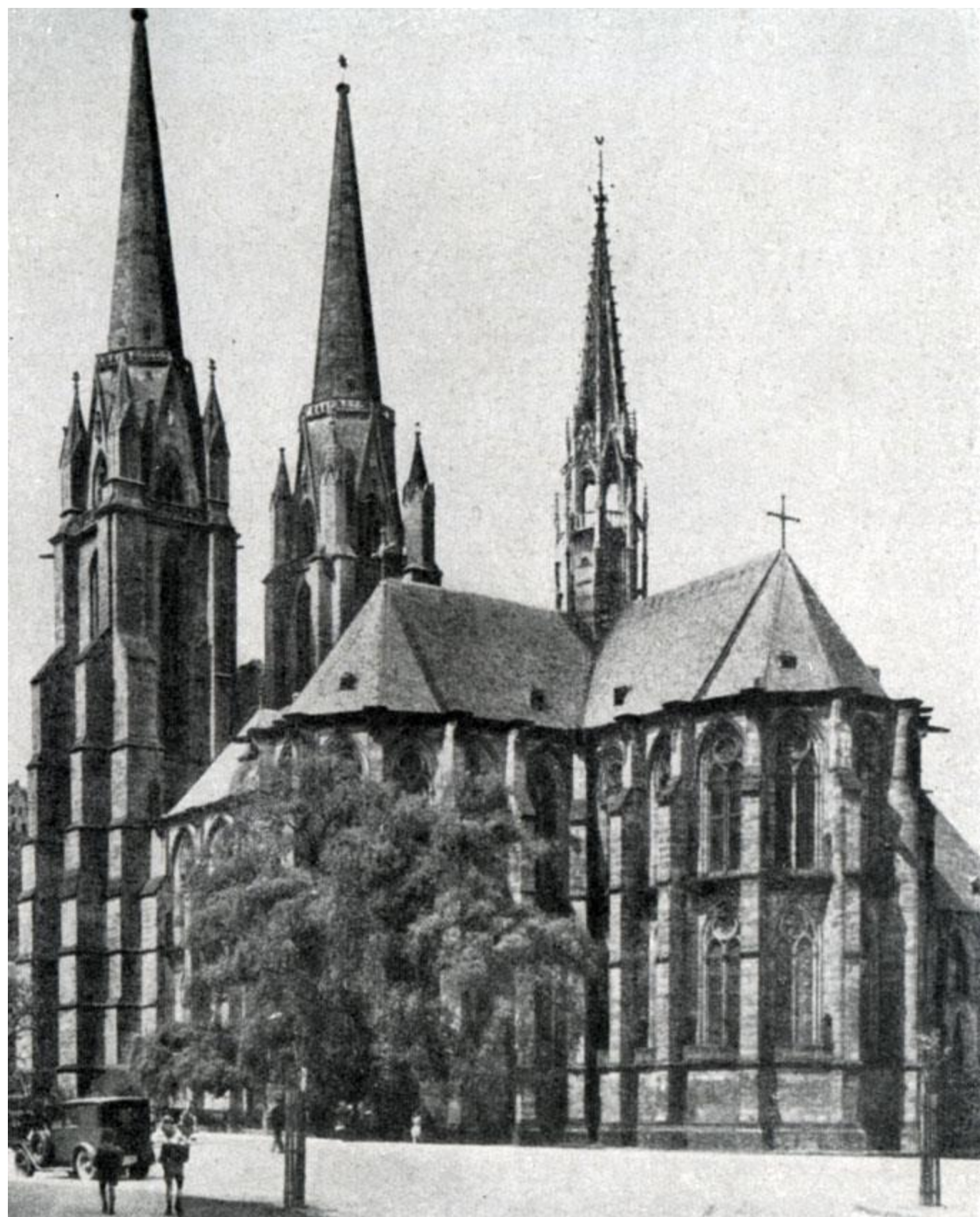
Церковь Богоматери в Трире. План.

Первым зданием Рейнской области, в котором ярко выражены принципы готического стиля, является церковь Богоматери в Трире. Характерной чертой ее конструкции была центрическая композиция плана: равноконечный крест, перекрытый нервюрными сводами, в каждом из углов, по две капеллы. Такое расположение капелл было еще неизвестно во

Франции и является оригинальным созданием немецкого мастера. Следуя в общем замысле и в деталях за сложившимися образцами готической разработки архитектурных форм, он сохраняет также некоторые традиционные черты переходного стиля, например круглую арку портала и высокую башню, увенчивающую средокрестие (верх ее был снесен ураганом в 1631 г. и не возобновлялся).



Церковь св. Елизаветы в Марбурге. Начата в 1235 г., башни закончены в 1-й половине 14 в. План.



280 б. Церковь Елизаветы в Марбурге. Начата в 1235 г., башни закончены в 1-й половине 14 в. Вид с юго-востока.

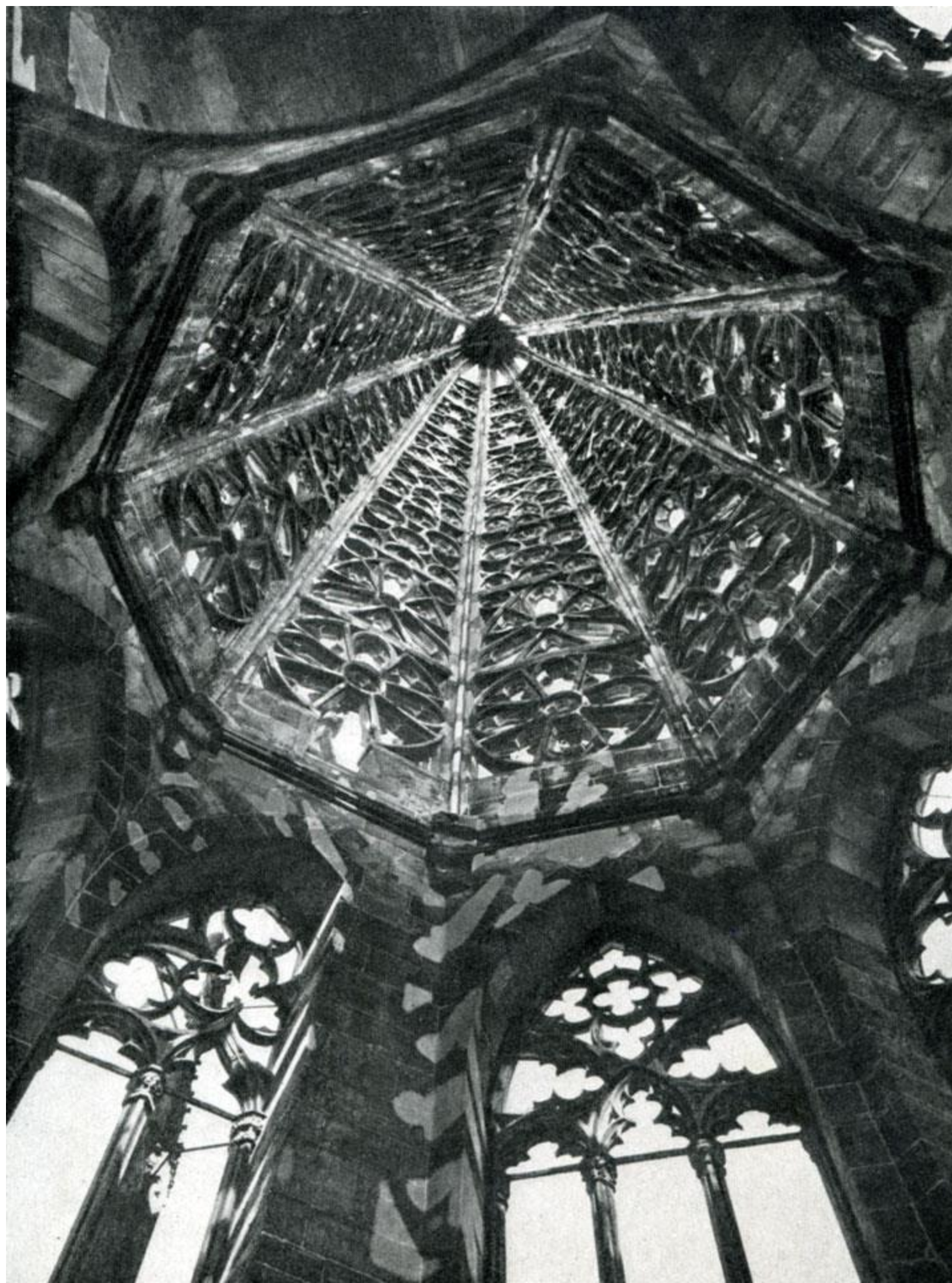
Памятником более зрелого стиля является церковь св. Елизаветы в Марбурге (один из самых ранних готических храмов зального типа). Целостность общего замысла осуществилась в этом здании с ясной последовательностью. По сравнению с французскими сооружениями формы марбургской церкви несколько тяжеловаты, но в них проявляется оригинальность, присущая немецкой традиции, например сохранение обычных в более ранней немецкой архитектуре трех абсид вместо французского хора с венком капелл. Другой особенностью церкви св. Елизаветы было преобладание строгой вертикальности в конструкции фасада. Горизонтальные пояса, имеющие большое значение в готических фасадах Франции, здесь не играют значительной роли. Башни обозначены как самостоятельный элемент от самого основания. В соответствии с общей вертикальной тенденцией готическая роза фасада заменена стрельчатым окном.

План, архитектурная конструкция и обработка деталей здесь также обнаруживают самобытные черты немецкого искусства. Церковь Елизаветы имеет три нефа одинаковой высоты при двойной ширине среднего нефа. Восточная, алтарная часть и рукава трансепта совершенно одинаковы и завершаются абсидами, как это было принято в Кельне и Трире. Эта церковь, современная зрелой готике во Франции, сохраняет в главном нефе продолговатую четырехраспалубковую травую и расчлененные устои. Логика пространственного построения и хороша найденные пропорции придают ей законченность и ясность. С внешней стороны две большие башни с высокими четырехгранными шатрами господствуют над западным фасадом; мощные приставленные к стенам контрфорсы без пинаклей создают строгий ритм, а пространство между ними целиком заполняют расположенные в два яруса окна. Церковь св. Елизаветы в Марбурге стала начальным звеном в длинном

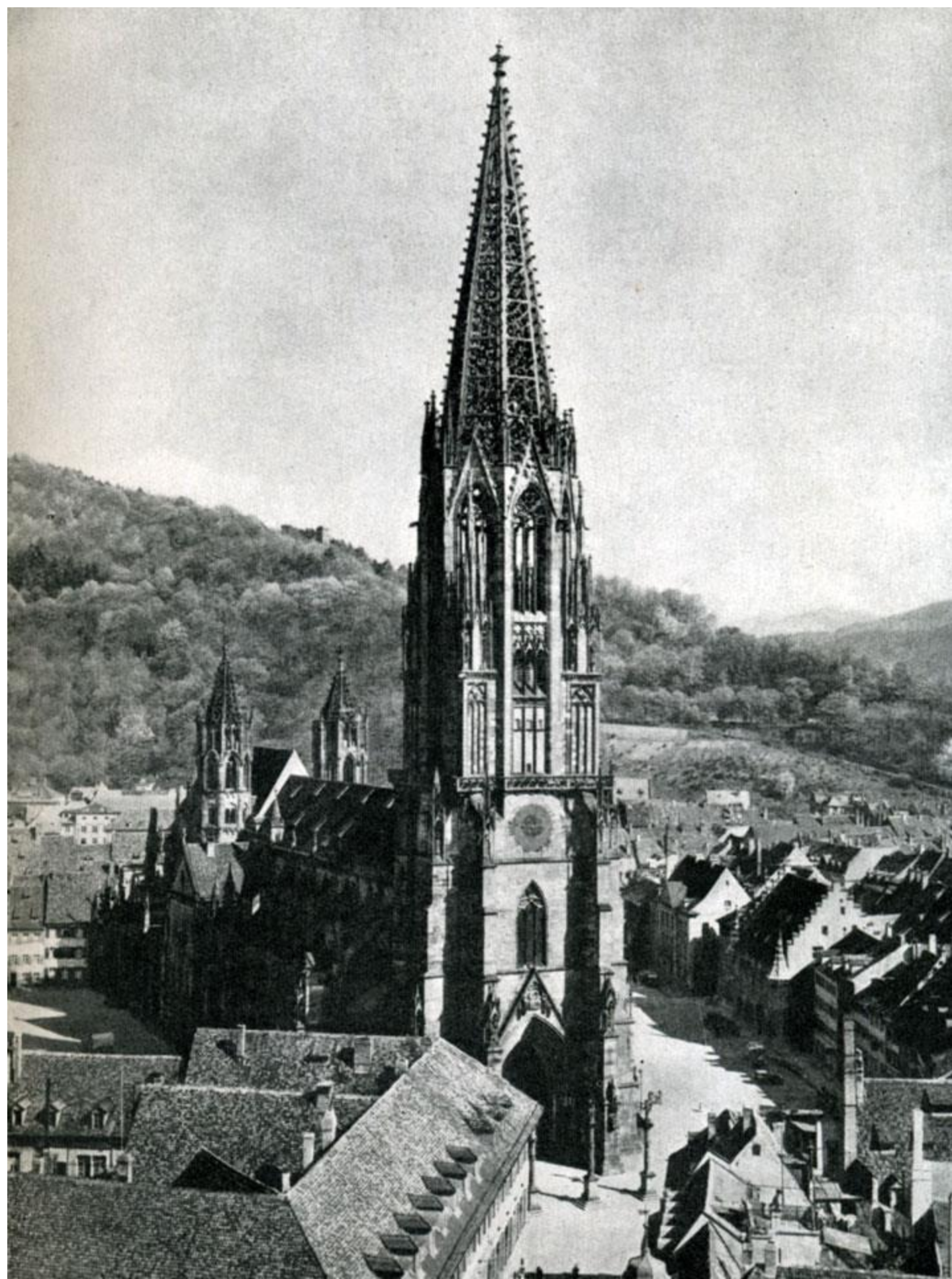
ряде позднейших церквей, получивших большое распространение и в Германии и в соседних с ней странах.



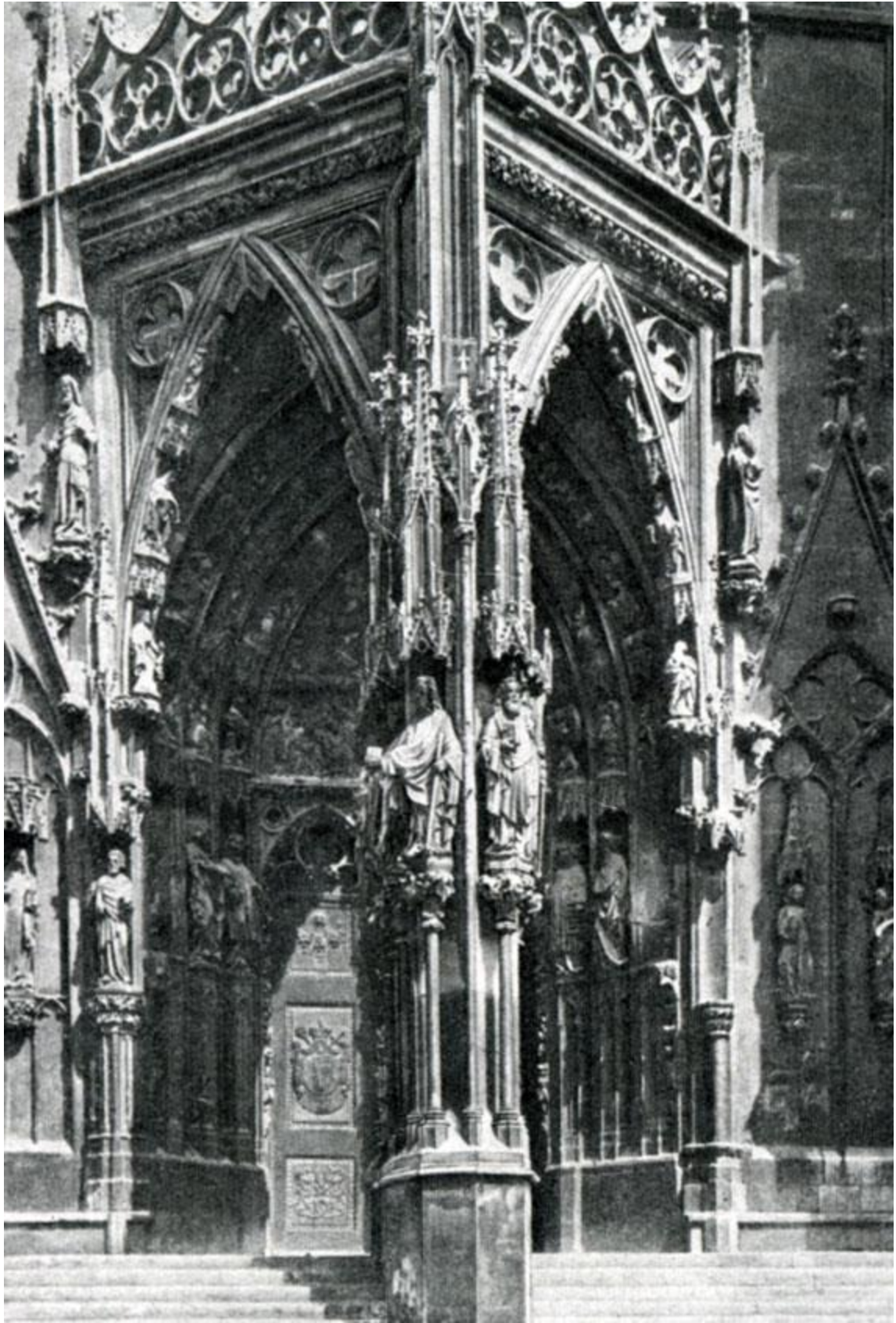
277. Грешники. Рельеф с преграды хора собора св. Мартина и св. Стефана в Майнце. Фрагмент. 13 в.



*278. Собор во Фрейбурге. Внутренний вид башенного шатра.
1320-1350 гг.*



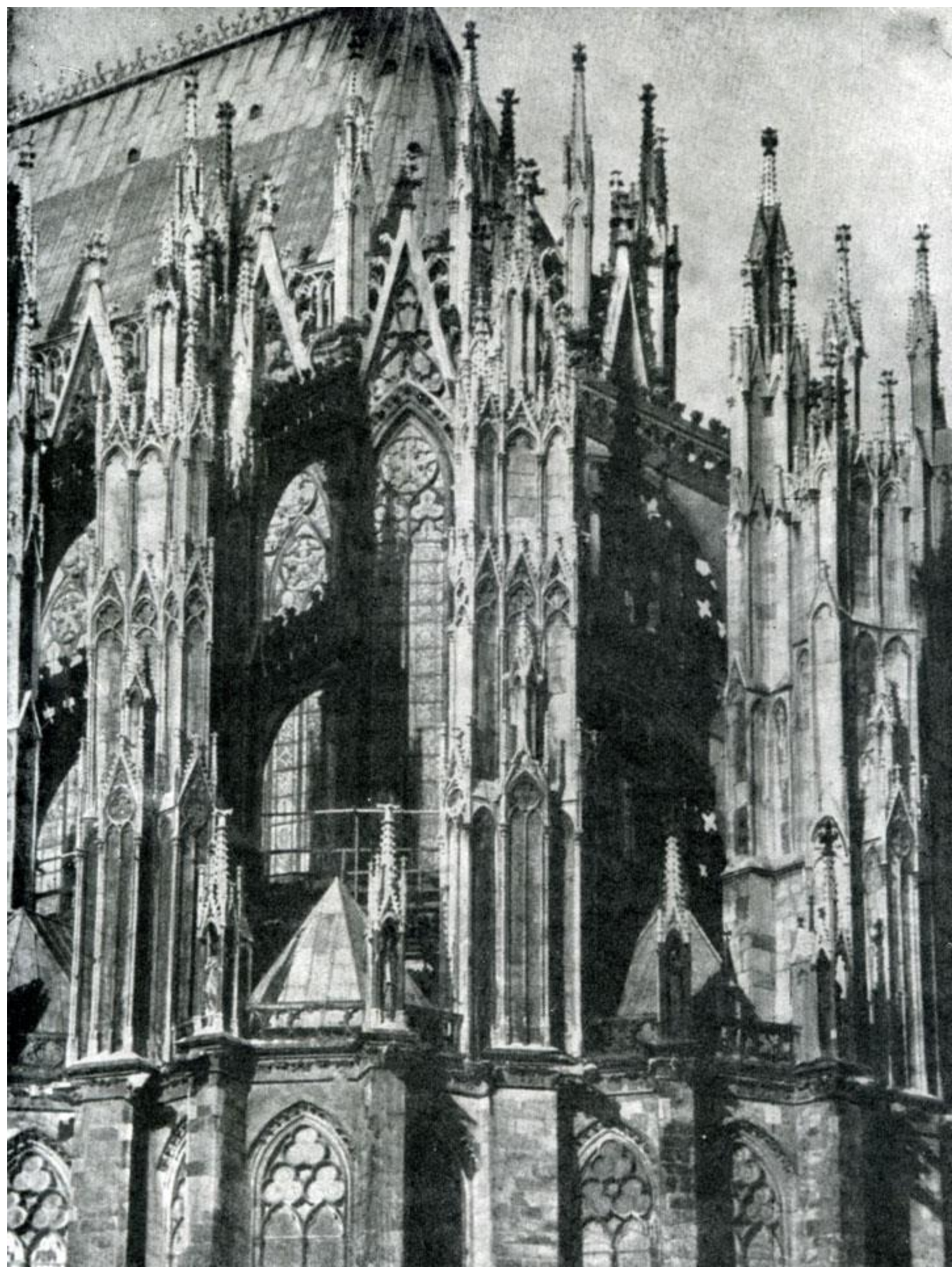
279. Собор во Фрейбурге. 1260-1350 гг. Общий вид с северо-запада.



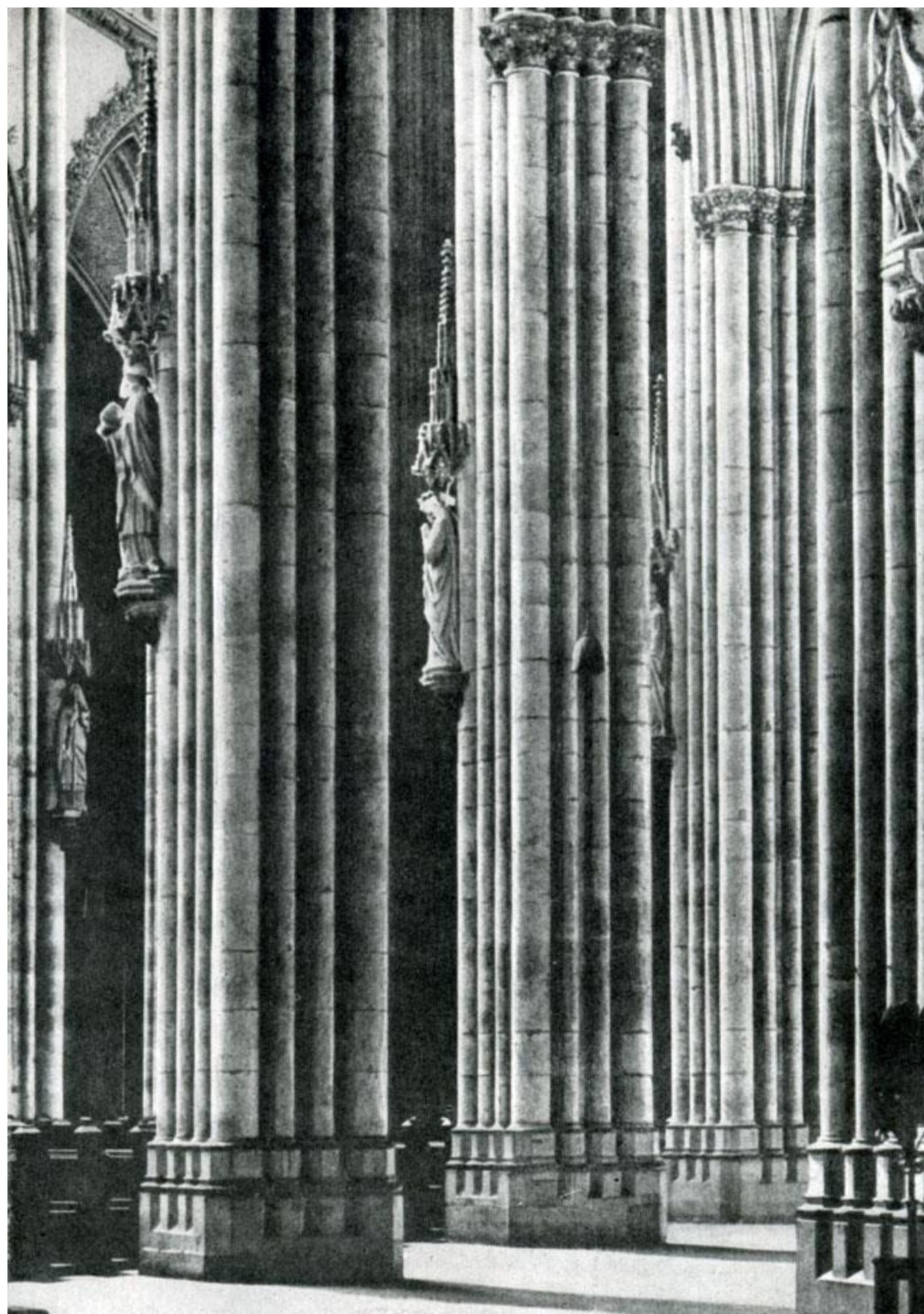
280 а. Собор в Регенсбурге. Около 1275-1524 гг. Портал западного фасада.

В юго-западной Германии, во Фрейбурге, был разработан особый тип западного фасада. Здесь высится только одна башня, основанием своим охватывающая весь фасад и постепенно суживающаяся кверху. Она увенчана ажурным каменным шатром, возведенным в 1320—1350 гг. Эта башня органически слита с фасадом и как бы вырастает из него. С тех пор однобашенные соборы возводились в Германии неоднократно. Наиболее известен Ульмский собор (законченный только в 19 в. по чертежам 15 в. мастера Матеуса Боблингера).

На развитие поздней немецкой готики большое влияние оказало архитектурное решение находящегося на французской территории Страсбургского собора, в особенности — его западного фасада (1276 г.), архитектурная композиция которого отличается господством легких стремительных вертикалей.



262. Собор св. Петра в Кельне. Заложен в 1248 г., хор завершен в 1332 г. Дальнейшее строительство велось в 14-15 вв.; закончено в 1841-1880 гг. Восточный фасад. Фрагмент.

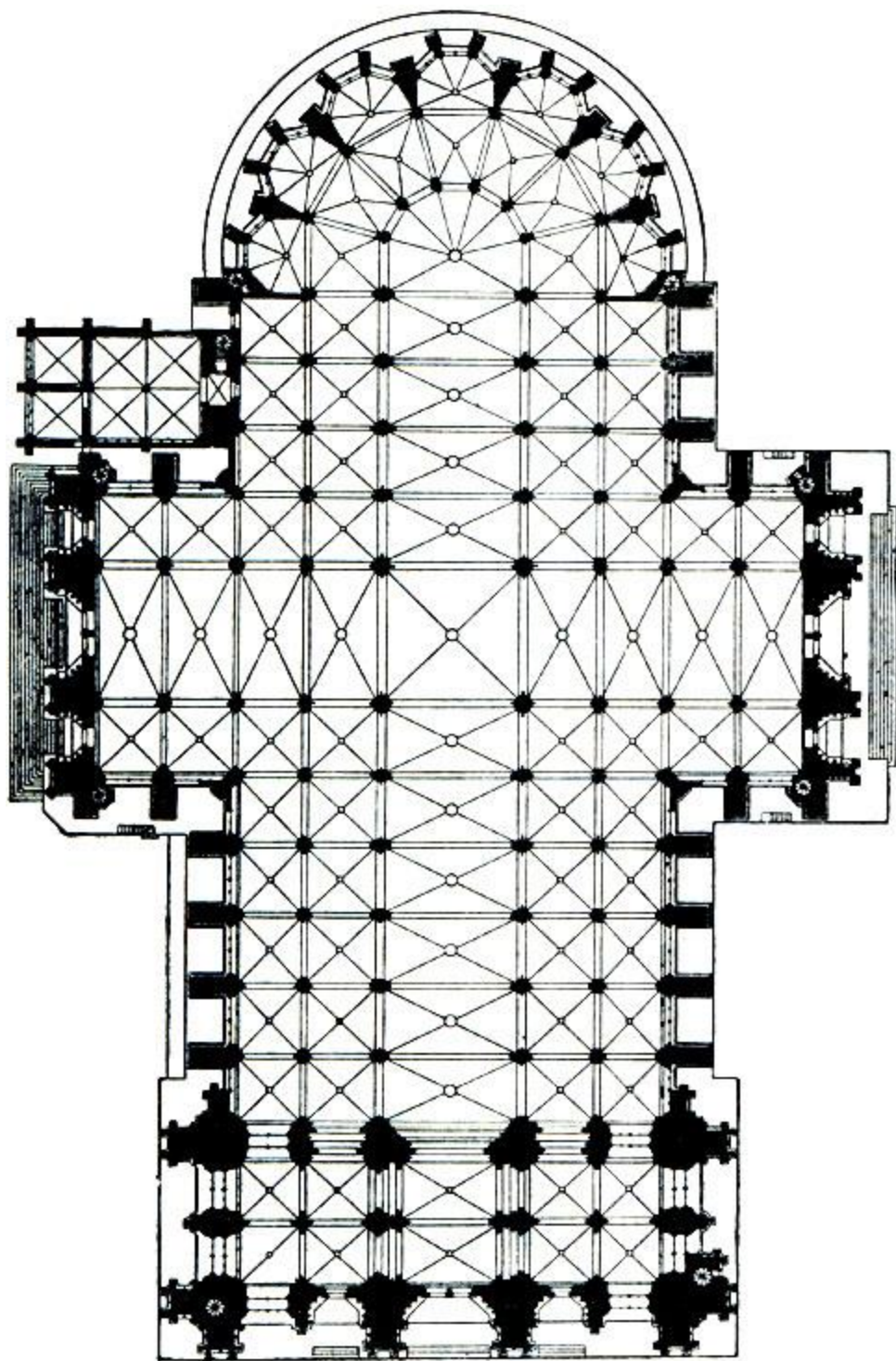


263. Собор в Кельне. Интерьер. Фрагмент.



264. Собор в Кельне. Внутренний вид.

Наиболее ярким примером непосредственного влияния французской готики служит Кельнский собор. План его был создан около 1248 г., тогда же и началось строительство. За образец был взят Амьенский собор. Хор с обходом, расположенный целиком по типу, принятому во Франции, но в Германии мало распространенному, был закончен в 1332 году. Для Кельнского собора характерна необычайная высота среднего корабля, поднимающегося над боковыми с отношением 5 :2, прорезанные окнами трифории и часто расположенные большие верхние окна, заполняющие всю стену. Строительство продолжалось в течение 14 и в 15 в., но медленно, а позднее совсем прекратилось. Оно было возобновлено лишь в 19 в., после того как в 1814 г. были найдены подлинные чертежи. С 1841 по 1880 г. строительство было закончено. Фасад собора с двумя башнями, достигающими 160 м высоты, является, таким образом, произведением 19 в. и несет на себе отпечаток сухости и схематизма.



Собор св. Петра в Кельне. Заложен в 1248 г., хор завершен в 1332 г. Дальнейшее строительство - в 14-15 вв., закончено в 1841-1880 гг. План.

Кельнскому собору в высокой мере присуще типичное для поздней готики исключительное обилие изощренного

архитектурного декора, покрывающего все детали конструкции беспокойно колеблющимся, бегущим, сплетающимся в великолепные каменные кружева узором.

В северо-восточной Германии, где было мало пригодного для строительства камня, преобладали постройки из кирпича. Первый опыт был проделан в Любеке, а затем «кирпичная готика» нашла самое широкое применение в других ганзейских городах, в Скандинавии и Прибалтике. Уже в церкви Марии в Любеке (конец 13 — начало 14 в.) новый материал повлек за собой значительное изменение формы: фасад стал плоским, без глубоких членений, башни — простыми четырехугольными, увенчанными шатрами; над боковыми кораблями протянулись простые аркбутаны, лишенные пинаклей. Из нового материала зодчие умели извлекать замечательные декоративные эффекты. Примером может служить законченная в конце 13 столетия церковь в Хорине (ныне почти совершенно разрушенная), представлявшая собой трехнефную базилику. Сохранился до нашего времени ее западный фасад, в котором приемами кладки кирпича достигнуто впечатление простоты, вертикальной устремленности, а вместе с тем органичности и уравновешенности форм.

Готические сооружения из кирпича отличаются монументальным характером своего внешнего и внутреннего вида. Своды очень высоки, столбы, большей частью восьмиугольные, несложны по своему профилю и потому производят впечатление массивности.

Характерной особенностью этих зданий является ритмическое сопоставление плоскостных форм, широкое применение в декоративных целях разнообразных способов кладки кирпича и кирпичей различной формы и размеров. Особенное своеобразие этим зданиям придает применение цветного и глазированного кирпича.

К лучшим памятникам поздней готики принадлежит церковь в Зесте (Вестфалия), заложенная в 1343 и освященная в 1376 г. Небольшая по размерам, она величественна по пропорциям.

Стен как таковых в ней совсем нет, проемы окон поднимаются почти от самого пола до распалубок; устои сведены к пучку опор, которые тянутся без капителей до нервюр.

Поздняя готика в Германии имеет особые черты. Преобладающее значение в конце 14 — в 15 в. получает тип зальной церкви (Hallcn Kirche), архитектурная конструкция которой позволяет создавать единое внутреннее пространство. Энергия общего движения ввысь ослабевает. Если в предшествовавшем веке господствовало впечатление линейности, продуманной ясности конструкции, то в поздней готике 15 столетия возникла живописная неопределенность форм, трактованных более свободно и произвольно с точки зрения конструктивной логики. Одни архитектурные части незаметно переходят в другие, столбы сливаются с системой арок, ребра сводов становятся плоской декорацией. При всем разнообразии форм в период поздней готики преобладают звездообразные и гнездообразные своды. Украшения приобретают самодовлеющий, произвольный характер, развиваясь в бесчисленное множество причудливо-линейных мотивов. Суровая возвышенность строгой готической системы уже не удовлетворяла богатых горожан, их интерес к земному, чувственному миру, развивавшуюся привычку к роскоши, замысловатым и нередко причудливым формам выражения личности.

В готический период большого развития достигла гражданская архитектура. Немецкие города впервые выступили на историческую арену в 11 в. В течение двух следующих столетий они добились независимости и культурного подъема, который продолжался вплоть до 16 столетия. Так же как и в других странах Западной феодальной эпохи, средневековый город Германии был городом укрепленным. На крепостных стенах возвышалось множество башен (иногда более ста). В течение 17—19 вв. старые городские стены разрушились или были снесены. Они сохранились лишь в немногих городах, оставшихся в стороне от промышленного подъема, например в живописном Ротенбурге на Таубере и Цонсе близ Дюссельдорфа. Остатки

средневековых укреплений сохранились и в некоторых других древних городах, например в Борисе. Большое значение придавалось воротам, которые во многих случаях являлись сооружениями оборонительного типа, с высокой башней или двумя башнями по сторонам. Примером замечательных ворот романского типа могут служить ворота в Комбурге. Все большие ворота были двойными и состояли из двух соединенных между собой промежуточным сооружением башен. В областях распространения кирпичной готики они в 15 столетии нередко превращались в монументальные, богато украшенные архитектурные сооружения, то подавляющие своей громадой, то поражающие тонкой отделкой частей.

Гражданская городская архитектура Германии наиболее совершенно выражена в общественных зданиях — в ратушах и гостиных дворах. Монументальные ратуши красноречиво говорят о могуществе и богатстве городских общин. Первые здания ратуш появились в 12 в. Их количество росло, по мере того как в борьбе против феодалов побеждали городские общины. В этих зданиях величие часто соединяется с художественной изысканностью. Наиболее интересны каменные ратуши в Госларе, Гильдесгейме, Гальберштадте, Мюнстере (великолепное здание, вызвавшее много подражаний). Из ратуш готического периода особенно знаменита ратуша в Брауншвейге, сквозные фронтоны которой напоминают большие окна соборов. В северной и северо-восточной Германии чаще встречаются кирпичные постройки, например ратуши в Люнебурге, Любеке, Росток и в других городах.

Скульптура, живопись, прикладное искусство.

Скульптурное убранство готических фасадов в Германии было менее развито, чем во Франции. Некоторые большие сооружения, например собор в Лимбурге и церковь св. Елизаветы в Марбурге, почти совсем лишены наружных скульптурных украшений.

Скульптура сосредоточена обычно во внутреннем помещении храма. Это одна из типичных особенностей художественного мышления в Германии эпохи романского и в еще большей мере — готического стиля, проистекающих из общего понимания роли отдельной статуи по отношению к архитектурному целому.



261 а. Собор во Фрейберге. «Золотые ворота». Фрагмент.



261 б. Собор во Фрейберге. «Золотые ворота». 1240 г.

Первыми проявлениями готического стиля в скульптуре на немецкой почве были собор в Магдебурге и «Золотые ворота» Фрейбергского собора (Саксония). Скульптура «Золотых ворот», датируемых 1240 г., представляет собой попытку создания фигурного портала в духе готических церквей Франции начала 13 в.. Но статуи «Золотых ворот» при всей их зависимости от французского образца отличаются меньшей стройностью, чем статуи знаменитых порталов Реймского или

Амьенского собора. Они менее связаны с архитектурой, более характерны и своеобразны. С другой стороны, здесь резче проявились черты народности и своеобразного реализма. Наиболее полным выражением этих тенденций являются скульптурные циклы величайших созданий готического зодчества в Германии — соборов в Бамберге и Наумбурге, а также ряд скульптур из прекрасного ансамбля Страсбургского собора, в которых как бы переплетаются художественные традиции Франции и Германии.

Необычайно выпукло особенности немецкой готической скульптуры воплотились в ансамбле Бамбергского собора.

Собор в Бамберге был начат в 11 веке и освящен в 1237 году. Несколько последовательных архитектурных наслоений образуют здесь довольно значительные различия стиля — от позднероманского до высокой готики. Скульптура собора также обнаруживает в пределах сравнительно небольшого отрезка времени (1230—1240) две школы—«старшую» и «младшую». Это деление обуславливается не столько хронологической последовательностью, сколько стилистическими особенностями двух школ, которые работали рядом. Художники старшей школы примыкали к традиции немецкой романской скульптуры, в то время как младшая развивала новые художественные принципы готического искусства. Главный мастер младшей школы хорошо знал современную французскую готическую скульптуру, особенно памятники Реймса. К основным произведениям старшей школы принадлежит; большая часть рельефа ограды георгиевского хора, скульпторы юго-восточного портала, так называемых «Врат благодати», и некоторые статуи «Княжеского портала». Центральными произведениями младшей скульптурной школы являются статуи Марии, Елизаветы, Бамбергский всадник в скульптуры «Врат Адама».



266 а. Пророк Иона. Рельеф собора в Бамберге. Фрагмент.



266 б. Пророки. Рельеф собора в Бамберге. 1230-1240 гг.

На рельефах ограды георгиевского хора (около 1230 г.) апостолы и пророки изображены попарно, в момент страстной дискуссии. Особенно замечательны по своим художественным достоинствам группа Петра и группа Ионы, принадлежащие, по-видимому, разным мастерам. В первой больше величественности, покоя. Во второй ярче выражены страстность характера, выразительность мимики и жестов и вместе с тем орнаментальная декоративность композиции в целом. Эти черты стилистически сближают группу Ионы с памятниками романского искусства, что особенно заметно в жестких изгибах складок одежды, как бы совсем не связанной с человеческим телом и трактованной в духе раннесредневековой миниатюры и стенной живописи. Характерно также членение пальцев и расположение рук, в некоторых группах вполне симметричное. Даже головы вытянуты вперед и плечи сутулятся в угоду композиции. Однако в линиях преобладает закругленность, соответствующая романским полукружиям арок. Правильными изгибами, похожими на росчерк пера, намечена почва под ногами фигур. Персонажи движутся свободно, они почти отделяются от фона, а одна из фигур обращена спиной к зрителю. Очень характерны головы изображенных на рельефе пророков, свидетельствующие об острой наблюдательности скульптора. Выразительность и отпечаток жизненной правды особенно сильны в образе Ионы.

Скульпторы в тимпане «Врат благодати» не обладают такими художественными достоинствами. Все же в этом произведении есть одна деталь, заслуживающая внимания: в левом углу мы видим выразительную маленькую фигуру. На ее плаще крест пилигрима. Существует предположение, что это очень редкое для Эпохи изображение художника, одного из создателей скульптур Бамбергского собора.

В скульптурах «Княжеского портала» новые художественные тенденции не получили еще полного развития. Здесь как бы

совершается переход от рельефа к свободно стоящим статуям. Движение фигур левой части портала, принадлежащей старшей школе, беспокойно и устремлено к центру. На правой стороне статуи стоят более спокойно и свободно.

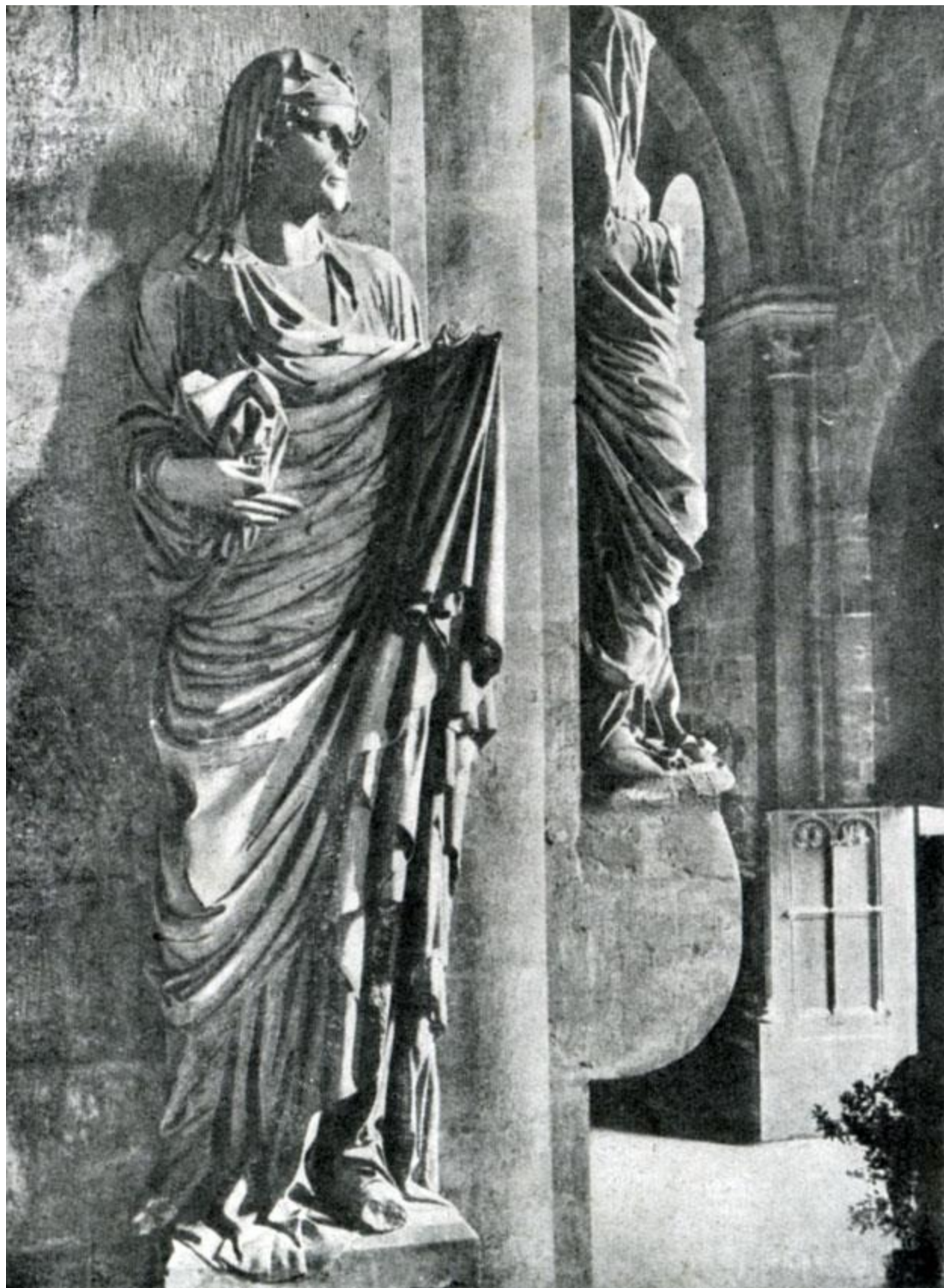
Для готики в целом типична тенденция к разделению двух элементов — возвышенного и комического. Все возвышенные черты воплощаются в образах Христа, Богородицы и святых. Напротив, уродливое и смешное выделяется в особую группу изображений, занимающих подчиненное место,— сюда относятся все связанное с дьяволом и темными силами ада, так называемые «химеры», а также жанровый элемент, отражающий быт простого народа. В немецкой скульптуре готической поры эта иерархия проведена гораздо менее строго. Самые торжественные образы не лишены гротескных черт. Так, например, в скульптурах «Страшного суда» (около 1240 г.), в тимпане «Княжеского портала», экспрессия жестов и мимики так утрирована, ликование праведников и ужас грешников, как преувеличены, переданы такими гримасами, что и то и другие производят одинаковое впечатление. Впрочем, лучшие произведения немецкой готики лишены подобных преувеличений и связанной с ними манерности.

Портал «Врата Адама» интересен как типичный пример введения готической скульптуры в архитектурные формы зрелого романского стиля. Мастер разместил на боковых сторонах низкого портала статуи, слишком круглые для его масштабов. Но готический скульптор не мог пожертвовать самостоятельной выразительностью скульптурного образа и превратить статуи в простое дополнение к архитектуре. Как бы выдвинутые из общего архитектурного контура портала на выступающих консолях, эти фигуры относительно независимы. Их силуэты могли бы гармонировать с готической архитектурой, но здесь они вступают в противоречие с романскими формами приземистого портала. Мастер чувствует это несоответствие и отчасти преодолевает его при помощи декоративных средств.

Красота нагого тела не была доступна пронизанному духом аскетизма мировоззрению средневековья. Телесная оболочка бамбергских Адама и Евы передана условно и достаточно беспомощно, однако лица отличаются жизненностью и глубиной характеристики. Особенно поражает своей мягкой человечностью лицо Евы.



265. Елизавета. Статуя собора в Бамберге. Фрагмент.



267 а. Собор св. Петра и св. Георгия в Бамберге. Фрагмент интерьера со статуями Елизаветы и Марии. 1230-1240 гг.



267 б. Ева. Статуя собора в Бамберге. Фрагмент. Портал «Врата Адама». Около 1230-1240 гг.

Вообще сильной стороной готической скульптуры в Германии было изображение индивидуальности, в которой противоположные черты слиты в неразложимое целое. Таковы шедевры, созданные бамбергскими скульпторами младшей школы,— статуи Марии и Елизаветы, помещенные внутри собора. Их самостоятельность так велика, что современные немецкие исследователи начинают сомневаться в правильности их объединения в группу «Встреча Марии и Елизаветы». Особенно сильно богатство душевной жизни выражено в статуе Елизаветы, или Сивиллы, как ее называли раньше. Действительно, в этом образе каждая черта величественна и вдохновенна. Закутанная в плащ св. Елизавета — один из самых замечательных образцов готической пластики. Мрачная энергия Этого почти мужского выразительного лица, игра света и тени на беспокойно бегущих складках одежды — все создает сильный и полный драматизма эффект. Присущая этому искусству выразительность линий и форм свободно проявляется в игре драпировок. Так, в бамбергской статуе св. Елизаветы складки плаща, то глухо и тяжело падая вниз, то причудливо изгибаясь, создают напряженный ритм, в котором по-своему выражена психологическая драма, представленная взору зрителя. Могучим созданием средневекового мастера является голова Елизаветы с широко раскрытыми глазами, строго глядящими перед собой в окружающий средневекового человека сложный и сумрачный мир.



268. Всадник. Статуя собора в Бамберге. Около 1230-1240 гг.



269. Всадник. Статуя собора в Бамберге. Фрагмент.

Острота характеристики присуща и Бамбергскому всаднику, поставленному на одном из столбов внутри собора. Это не обобщенный тип грозного феодального сеньора, не воплощение идеализированных рыцарских доблестей, а мужественное и вместе с тем полное внутренней тревоги изображение человека-воина или властителя. Волевая экспрессия лица и жеста делают его одним из самых горделивых образов рыцаря, лучшей конной статуей средневековья.

Немецкая портретная скульптура готической поры опередила аналогичные явления "французского искусства на целое столетие. В Бамберге она представлена статуями императора Генриха II и его супруги Кунигунды на левой стороне «Врат Адама» (около 1240 г.). Шедевром этого искусства являются портретные статуи в Наумбургском соборе (середина 13 в.).

Скульптуры Наумбургского собора, созданные через много лет после смерти портретируемых, не могли иметь сходства. Замечательный ансамбль наумбургских фигур — это скорее скульптурная галерея наиболее типичных для общества того времени человеческих характеров. Статуи донаторов — изображения феодальных властителей, но раболепное отношение к знати и фальшивая идеализация чужды художнику наумбургского цикла. Он изображал мужчин и женщин, облеченных всеми атрибутами своего сана, но прежде всего это самостоятельные характеры, стоявшие на вершине общественной лестницы и потому еще более открытые всем бурям своего сурового времени.



270. Собор в Наумбурге. Внутренний вид западного хора со скульптурными группами. Статуи выполнены в середине 13 в.



271. Ута. Статуя собора в Наумбурге. Фрагмент.



272. Эккегард и Ута. Скульптурная группа собора в Наумбурге.



273. Рука Уты. Фрагмент статуи собора в Наумбурге.



274. Эккегард. Статуя собора в Наумбурге. Фрагмент. См. илл.
272.



275. Реглинда. Статуя собора в Наумбурге. Фрагмент.

То, что замысел художника заключался в создании ансамбля, а не группы отдельных мемориальных статуй, показывает характер размещения скульптур в пространстве хора. Они поставлены так, чтобы можно было охватить взглядом целое, и потому зритель, стоящий у арки входа, откуда ему открывается вся скульптурная группа, видит каждую фигуру в наиболее благоприятном для нее аспекте. Статуи поставлены таким образом, чтобы одна не заслоняла другую в ущерб общему впечатлению. Особенно это относится к парным статуям Эккегарда и Уты, Германа и Реглинды. Статуя Реглинды и Эккегарда, стоящие дальше от зрителя, несколько выдвинуты вперед. Благодаря Этому в парных статуях, особенно в группе Уты и Эккегарда, цельность художественного впечатления для зрителя, охватывающего взглядом все пространство хора, усиливается. Вообще в парных группах и во всем ансамбле наумбургских статуй отсутствует часто встречающийся в средневековой скульптуре однообразный параллелизм форм. Наоборот, здесь все рассчитано на зрительное впечатление, охватывающее всю картину в ее целостности и многообразии. Хрупкая женственность Уты рядом с мужественным достоинством ее супруга Эккегарда образует выразительный контраст, но он смягчен некоторыми общими чертами движения рук и падающих складок в обеих фигурах.

Контраст является одним из главных композиционных и образных принципов гениального наумбургского мастера, и этот принцип проходит через все стороны художественного целого. Каждая из статуй одной пары как бы противопоставлена внутренне и внешне статуям другой пары. Мужественный Эккегард противопоставит созерцательно настроенному, меланхоличному Герману; сосредоточенному в себе образу Уты соответствует более простой и народный, более жизнерадостный тип Реглинды. В каждой паре есть такое противопоставление. Образ сильной женщины сопоставлен с образом более слабого мужчины, и наоборот. В

других статуях наумбургского цикла разработка характеров и формы их выражения также образует сложную систему контрастов и созвучий. Эти отношения развиваются и внутри одного и того же образа. Так, например, в образе маркграфа Зиццо бросается в глаза противоречие между спокойствием его массивной фигуры и необычной энергией взгляда и выражения лица. Контрасты и соответствия проводятся не только по отношению к характерам, типам, выражениям лиц и движениям, но и в отношении выбора одежды, расположения складок, то более простого и спокойного, то прихотливо разнообразного и т. д. В целом двенадцать фигур наумбургского цикла образуют необыкновенно богатую оттенками пластическую мелодию. Внутренний драматизм ансамбля превращает его как бы в немую сцену, и это даже вызвало у некоторых ученых предположение о едином сюжете, общей психологической драме, связывающей фигуры. Если для таких гипотез нет достаточного основания, то, во всяком случае, скульптурный цикл наумбургского собора задуман и выполнен как единое художественное целое.

Это единство усиливается также органическим синтезом скульптуры и зодчества. Исследователи немецкой средневековой пластики не оставили без внимания тот факт, что статуи наумбургского цикла расположены, так сказать, по силовым линиям занимаемого архитектурного пространства, а именно у несущих столбов (за исключением двух фигур, установленных позднее). Парные статуи поставлены в наиболее значительных пунктах архитектурной конструкции — там, где прямоугольник хора переходит в полигональную фигуру, замыкающую его. Отдельные статуи отмечают менее значительные, но все же важные для архитектуры сочленения. Скульптура пропорционально делит пространство хора, подчеркивает равновесие отношений высоты и ширины, образует своего рода образные центры, к которым устремляется внимание зрителя. Масштабы архитектурной рамки приведены в соответствие с величиной человеческих фигур. Этому способствует также небольшой обход, оставленный позади скульптур. Такое глубокое соответствие между зодчеством и пластикой в Наумбургском соборе привело

к вполне обоснованному предположению, что гениальный скульптор был одновременно и зодчим и что под его руководством были исполнены все работы по возведению хора и украшению его.

Идеи, вдохновившие наумбургского мастера, были господствовавшими идеями его времени. В конце 12 в. власть германских императоров ослабела, поднялось значение князей, особенно в пограничных марках (где полнота и авторитет княжеской власти обуславливались в очень большой степени военной необходимостью). В союзе с князьями выступала церковь, и этот союз запечатлен в общей программе наумбургского цикла, ставившей светских властителей в то положение, которое прежде религиозная идеология оставляла только за пророками и подвижниками.

Однако если такова была идейная программа наумбургского цикла, то действительное содержание его художественных образов носит широкий, более человеческий и народный характер. Люди, изображенные наумбургским мастером, не имеют ничего общего с условными символами господства, аристократической манерности, лицемерной набожности и милосердия. Это сильные, мужественные, много испытывавшие люди, несущие на себе тяжкое бремя ответственности.

Отсутствие внешней идеализации тесно связано с глубокой жизненной характерностью каждой личности, изображенной резцом наумбургского мастера. Это тип и вместе с тем живая личность, рассказывающая свою историю. Лица всех наумбургских статуй полны своеобразного глубокого чувства, овеяны мыслью, отмечены разнообразными проявлениями человечности. Замечательна также художественная обработка рук; в них много психологической выразительности. Вообще психологический драматизм присущий всему ансамблю и достигающий своей высшей точки в фигуре маркграфини Уты, является одним из замечательных признаков зарождения в пределах готики психологически более дифференцированного художественного чувства.

Удивительно, с какой внутренней силой глубокое духовное содержание искусства наумбургского мастера побеждает камень. Это сказывается не только в благородно обобщенных и вместе с тем чрезвычайно индивидуальных чертах, передающих живое выражение лип, но и в обработке складок одежды, свободно повторяющих движение, органичную стройность и богатство телесных форм. Искусство скульптора здесь стоит на грани строгой простоты и свободной грации, не переходит в манерность, свойственную многим созданиям позднейшей готики.

Скульптурные сцены западной преграды того же Наумбургского собора переносят зрителя в другой мир. Евангельские сюжеты — «Тайная вечеря», «Суд Пилата» и др.— представлены здесь в духе средневековых мистерий, исполняемых простыми людьми на площади. Все человеческие типы, от Христа до Иуды,— это типы городского простонародья, тогда еще тесно связанного с деревней. Апостол Иоанн в «Тайной вечере» — простой, грубый и добрый парень, слуга или работник. Другие апостолы — бородатые мужики. Они едят, пьют, как люди физического труда. Христос выглядит здесь странствующим проповедником одной из средневековых сект, отвергавших богатство и знатность как отступление от заветов Евангелия.



276 а. Тайная вечеря. Рельеф собора в Наумбурге с преграды западного хора. Середина 13 в.



276 6. Взятие Христа под стражу. Рельеф собора в Наумбурге с преграды западного хора. Середина 13 в.

В полном соответствии с таким идейным и психологическим направлением находится весь формальный облик скульптурного фриза Наумбургской преграды (середина 13 в.). Пропорции здесь далеки от аристократической вытянутости. Фигуры приземисты, головы непропорционально велики, одежды падают простыми тяжелыми складками. Но чувство формы, проявляемое художником, поразительно. Движение складок грубой скатерти, одежды апостолов, их жесты в сцене Тайной вечери — все слито в один общий реалистически острый и в то же время монументальный образ.

В начале 14 в. готическая скульптура иступила в последнюю стадию своего развития. Ярким примером этого стиля могут служить колонны, украшенные статуями Христа, Богородицы и двенадцати апостолов, на хорах Кельнского собора (первая половина 14 в.). Фигуры, сопровождаемые музицирующими ангелами, полны чрезмерного изящества. Они странно выгнуты и настолько рассчитаны на внешний эффект, что почти лишены действительного внутреннего содержания. Глаза их смотрят слишком выразительно и проникновенно. Одежды исполнены с большой любовью, очень тонко, но с преувеличенной тщательностью.

Одной из распространенных тем готической скульптуры 14 в. была тема оплакивания. Это обычно деревянные раскрашенные фигуры Богородицы с мертвым телом Христа на коленях. Одна из наиболее ранних — группа Боннского музея (около 1300 г.) — является поразительным образцом религиозной экзальтации в соединении с жестким натурализмом. Другим примером аскетического направления в готике 14 в. могут служить надгробия епископов Отто фон Вольфинкеля и Фридриха фон Гогенлоэ, принадлежащие одному и тому же вюрцбургскому мастеру.

Только характерным стремлением к зрительной иллюзии можно объяснить скульптурный мотив южного поперечного корабля церкви св. Марии в Мюльгаузене. Здесь каменные статуи императора Карла IV и его супруги (третья четверть 14 в.) кланяются народу с балкона. Деревянная раскрашенная скульптура часто переходила границы пластики в сторону живописного изображения. Ее развитие во многом подготовило стиль раннего Возрождения в немецкой живописи.

Около середины 13 в. живопись испытала заметный поворот в сторону светских мотивов, жизненной полноты изображения, реалистического многообразия формы. Сурово-возвышенная система формальных принципов, имевшая параллели в византийском искусстве, насыщенная символическим содержанием, более или менее безразличная к красоте человеческого тела, одежды и архитектурного обрамления,

начала постепенно смягчаться. Как и в других областях искусства, внимание немецкого художника было обращено теперь в сторону Франции, где готический стиль получил более свободное развитие. Религиозные сюжеты уже не полностью господствуют в живописи. Появились мотивы рыцарской любви и придворной жизни. В миниатюре исполнителями стали уже не монахи, а горожане-ремесленники. Повышение роли художника отразилось в том, что имя мастера, создавшего рукопись, украшенную миниатюрами, теперь не всегда остается неизвестным.

Господство плоскости над пространственным изображением, развивавшееся в романскую эпоху, на первых порах не исчезло, а, напротив, кажется, даже усилилось. Век жизни сказывается не только в смягчении строгости контура, но и в возросшей декоративности изображения. Она становится источником радости для глаза, способного наслаждаться ясными пропорциями, гибкостью линий (вместо прежних угловатых и грубых контуров), ритмическим движением форм, приобретающим самостоятельное значение. Особое развитие получили чисто геометрические мотивы, например узор, подражающий шахматной доске, сочетание ромбов и других фигур. Этот геометризм весьма отличается от грубой абстракции раннего средневековья, враждебной органическим элементам формы. Он облагорожен правильностью, симметрическим повторением, склонностью к плавным, часто округлым линиям, смягчен растительным орнаментом из усиков и листьев клевера. На первый план выступает декоративное сочетание красивых чистых красок и золота.

Было бы неправильно думать, что эта тенденция к графической и декоративной трактовке плоскости уводит готическое искусство в сторону от реалистического миропонимания. Напротив, ее рациональное зерно заключается в развитии чувства композиционной цельности, без которого был бы невозможен подъем живописи в 15 в. и переход к эпохе Возрождения. Декоративные мотивы во многих случаях сами способствовали подготовке нового реалистического понимания пространства, более богатого в

структурном отношении, более четко обозначавшего ступени глубины, чем это было в античном искусстве. Такими декоративными мотивами являются прежде всего перенесенные в живопись архитектурные формы — готические колонны, арки, фиалы и т. д. Эти формы постепенно наполнялись пластическим содержанием. То же самое происходило и с человеческим телом. Оно округляется, приобретает сперва еще очень слабо обозначенную выпуклость в рамках красиво бегущих линий контура. Таким образом, незаметно происходит развитие нового сочетания линии и пластической формы на плоскости, нового синтеза общей закономерности и многообразия живых изобразительных элементов. Начавшийся еще в каролингскую эпоху период брожения, наиболее заметный в немецком искусстве романской и раннеготической поры, приходит к концу.

Прекрасным образцом линейно-декоративной трактовки человеческой фигуры в духе нового сочетания ритмической красоты и живого многообразия является мемориальный портрет Ульриха Регенсбургского, исполненный на его могильной плите углубленным контуром (около 1280 г.). Это графическое по своему характеру изображение показывает, как далеко ушло художественное мышление 13 в. от аскетической грубости линии и подчеркнутой массивности романской Эпохи. Образ Ульриха Регенсбургского поражает гуманной красотой и благородством движения, земным и радостным ощущением формы тела, полным отступлением от мрачного, давящего эффекта более ранних надгробий, который заменяется здесь неизбежным оттенком меланхолии, совсем не церковной, а скорее платонической.

В стенной живописи Шлезвингского собора (конец 13—начало 14 в.) линии контура как бы пробуждаются от векового сна, начинают полнее выражать движение тел и одежды, объединяя действие общим принципом ритма. Для первой половины 14 столетия особенно характерна кельнская школа, где началось развитие станковой живописи, живописи на досках. Иконы кельнских мастеров, небольшого размера,

обычно двухстворчатые складни, служившие алтарным изображением распятия, Богоматери с младенцем и сцен из жизни Марии, проникнуты чувством умиления, как бы подчеркнутым наивными жестами, наклоном головы, повторяющимся ритмом линий. Складки одежд разработаны уже с известным реализмом. Лица трактованы в соответствии с принятой общей схемой, но довольно живо. Художник еще не овладел анатомическим знанием тела, но он уже стоит на той ступени, когда это знание имеет самостоятельную художественную ценность.

В области миниатюры замечательным памятником эпохи является книга любовных песен, так называемая Рукопись Манессе (первая половина 14 в., Гейдельберг, Университетская библиотека). Турниры и охоты, военные и любовные сцены, весь круг куртуазных мотивов рыцарской поэзии представлен здесь в новой изобразительной манере, сочетающей орнаментальную красоту пятен и линий с реальными жизненными наблюдениями. На одной из страниц рукописи мастер Гейнрих Фраунлоб изобразил представление жонглеров.

Необычайная свежесть красок и плавное движение линий присущи искусству поздней готики. Временами оно впадало в манерную элегантность, вытекавшую из ограниченности его содержания — куртуазных мотивов, рыцарской любви, но в книжной миниатюре подобные недостатки менее заметны, они ослаблены общей декоративной задачей, стоявшей перед художником.

Таким образом, готика переходит в искусство нового типа, которое, с одной стороны, противостоит ее средневековому, еще аскетическому характеру, а с другой — развивает ее реалистические элементы — склонность к передаче характерных черт, внимание к внутренней жизни личности. Время формирования нового искусства — 15 столетие. В немецкой архитектуре этой поры еще господствовала готика, но в изобразительном творчестве уже пробивали себе дорогу принципы Возрождения. Поэтому история немецкого искусства

начиная с 30-х годов 15 века рассматривается в следующем томе.

* * *

Средневековая Германия была страной с высокоразвитыми художественными ремеслами. Прикладное ее искусство в целом представляет собой тот же богатый и разнообразный комплекс художественных изделий, что и современное искусство Франции. Но произведения немецких мастеров отличаются определенным своеобразием, которое проявляется в основном в пышной насыщенности изделий декоративными деталями, обильной орнаментике и соединении в одном изделии различных художественных приемов и техники украшения. Прекрасным примером такой работы может служить хранящаяся в Государственном Эрмитаже рипида — церковное опахало (12 в.). Рипида представляет собой диск, разделенный на концентрические окружности, покрытые орнаментом, выполненным филигранью, эмалью и чеканкой. Чередование эмалевых пластин с филигранью в сочетании с тисненным по металлу тонким орнаментом и прорезным узором делает вещь очень эффектной.

Далеко за пределами Германии славились рейнские выемчатые эмали. В рейнских землях, особенно в Кельне, возникло также искусство создания и украшения больших металлических мощехранительниц, лучшие из которых были созданы в 12—13 вв.

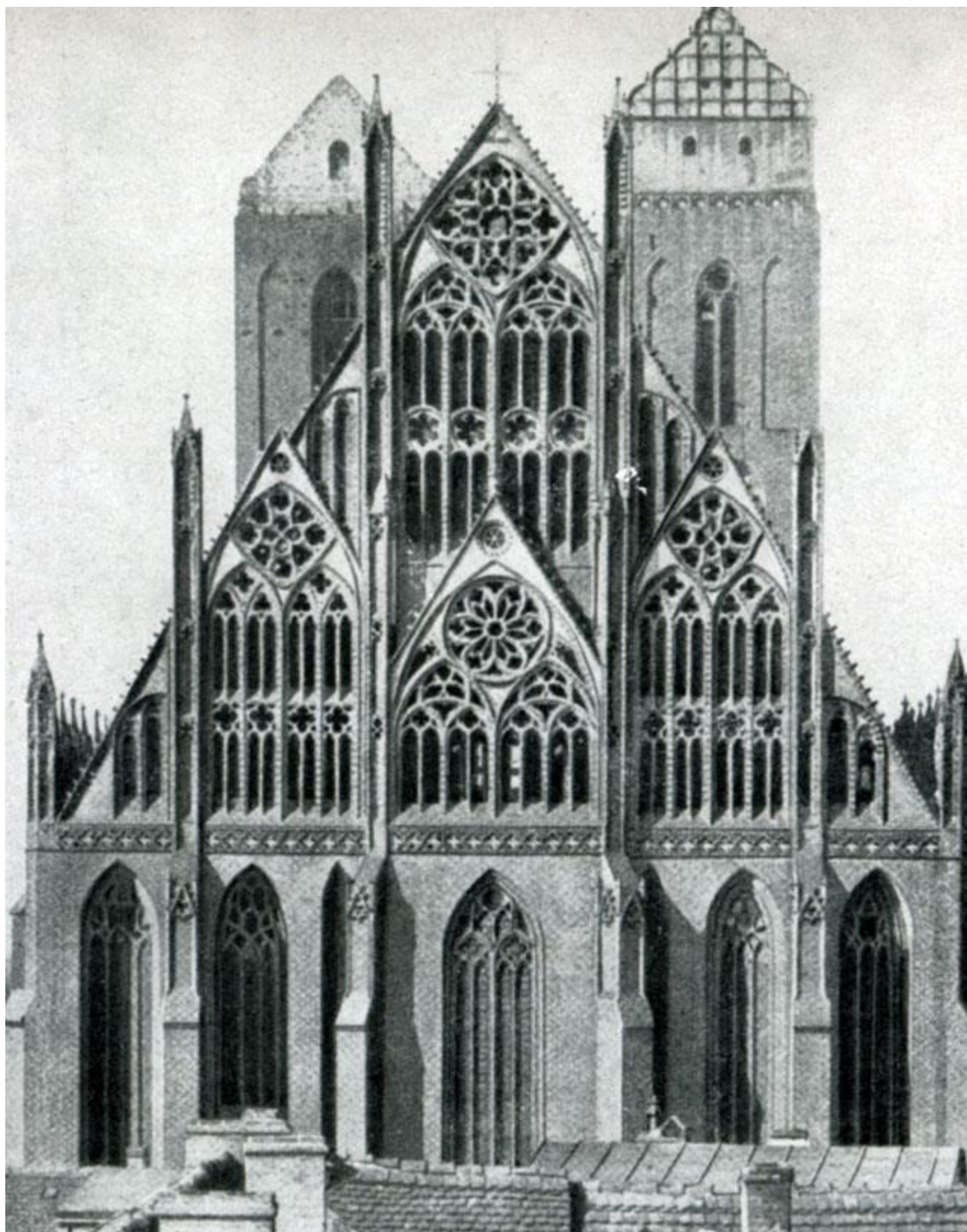
Кельнские мощехранительницы по форме воспроизводят однефные церкви, реже трехнефные базилики или крестообразные храмы. Торцовые и длинные стороны их украшены арками, колоннами, скульптурой; двускатная кровля, расчлененная на несколько полей, покрыта гравированными и рельефными сценами из «Священного писания», а также сценами из жизни погребенного здесь святого или короля. Конек кровли обычно увенчан сквозным богато орнаментированным гребешком.

В ранних мощехранительницах, примыкавших к романскому искусству, было мало скульптурных украшений; по продольным сторонам между колоннами оставляли чистые поля или вставляли эмалевые пластины с изображениями ангелов и святых. Один из наиболее ранних памятников этого рода — рака св. Аннона в Зигбурге (1183) — содержит скульптуру только в небольших парусах над двойными колоннами. Это миниатюрные полуфигуры, созданные целиком в традициях романского искусства, со свойственной немецкой скульптуре грубоватой индивидуализацией лиц. В период перехода к готическому искусству общая форма мощехранительниц оставалась неизменной, но постепенно ее стены и кровлю стали насыщать скульптурой и высоким рельефом. К лучшим памятникам относятся рака Карла Великого в Аахене (1200—1215) и рака св. Марии там же (1237), украшенные прекрасными образцами немецкой средневековой мелкой пластики, по стилистическим признакам стоящей на границе между романским и готическим искусством.

В украшениях кельнских мощехранительниц сохранились и лучшие образцы рейнских эмалей. Кроме орнаментальных эмалевых пластин, которые использованы в декорировке раки и очень большом количестве и придают им пышность и красочность, некоторые мощехранительницы украшены большими досками с изображением сцен из жизни святых и фигурами ангелов. Цветовая гамма рейнских Эмалей более сдержанна, чем во французских эмалях: преобладают сочетания зеленого и синего (но без нежных оттенков голубого и светло-зеленого), красный и желтый. Цвета немецких эмалей не так насыщены, как в лиможских. Но мастерство немецких эмальеров достигло подлинной артистичности, и доски, созданные ими для мощехранительниц, обладают большой декоративной выразительностью и уверенным, сильным рисунком.

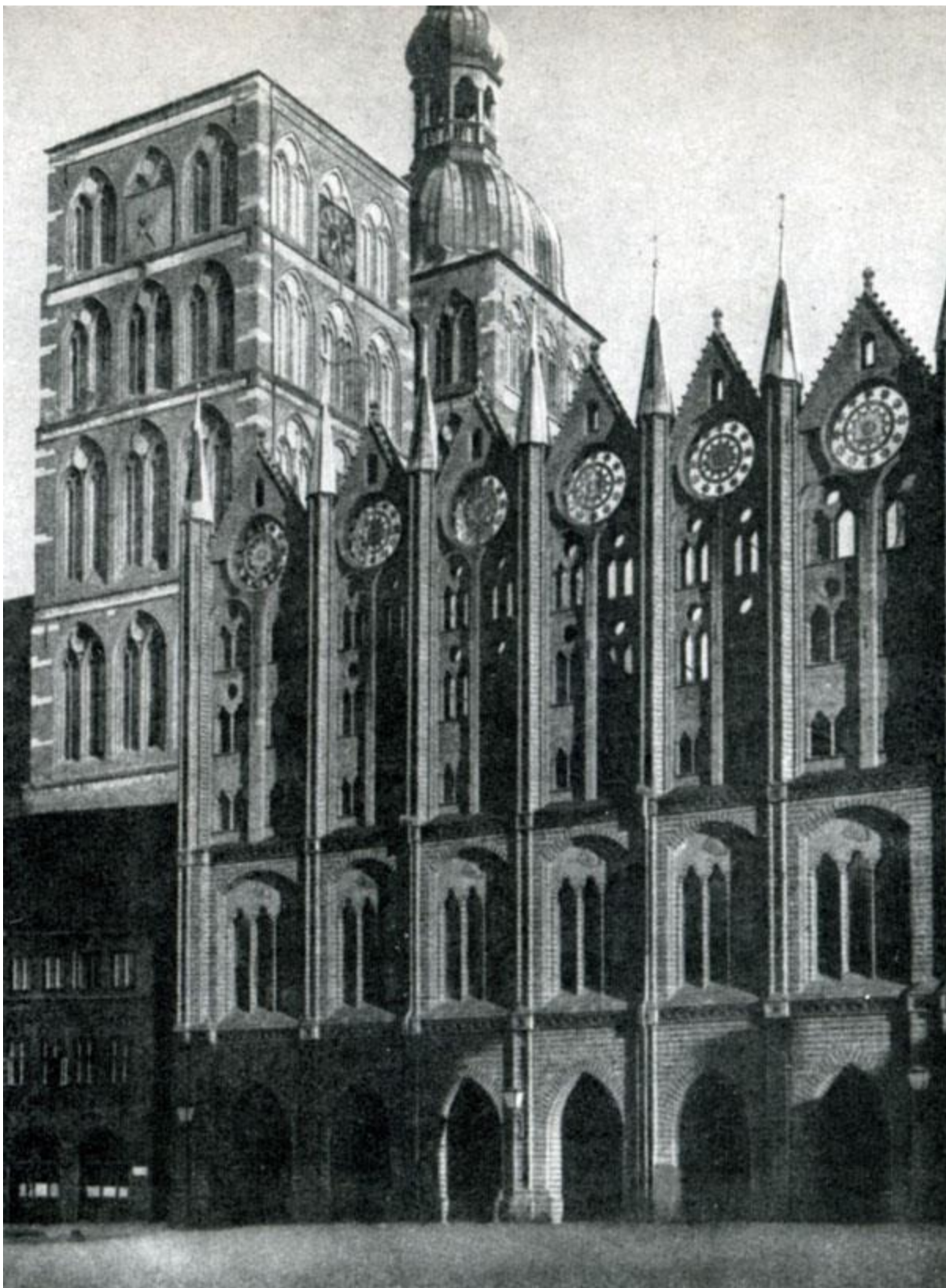
Памятники прикладного искусства этого периода очень многочисленны, они включают в себя вещи и светского и церковного обихода. Среди последней группы вещей наряду с

известными во всех других странах предметами церковной утвари выделяются большие драгоценные аграфы (род застежки) для облачения священников. На этих аграфах в миниатюрных готических капеллах помещались маленькие изящные скульптуры святых, а иногда и целые скульптурные группы, воспроизводящие сцены из «Священного писания».



281 а. Церковь Марии в Пренцлау. Башни сооружены во 2-й

половине 13 в., восточная часть - в середине 14 в. Вид с востока.



281 б. Ратуша и церковь св. Николая в Штральзунде.

*Строительство ратуши начато во 2-й половине 13 в., завершено
в 1-й половине 15 в.*



282. Бронзовая купель собора в Гильдесгейме. Фигуры, поддерживающие купель, символизируют четыре райских источника. Около 1220 г.



283. Бронзовая купель собора в Гильдесгейме, Фрагмент-голова фигуры, символизирующей райский источник Физон.

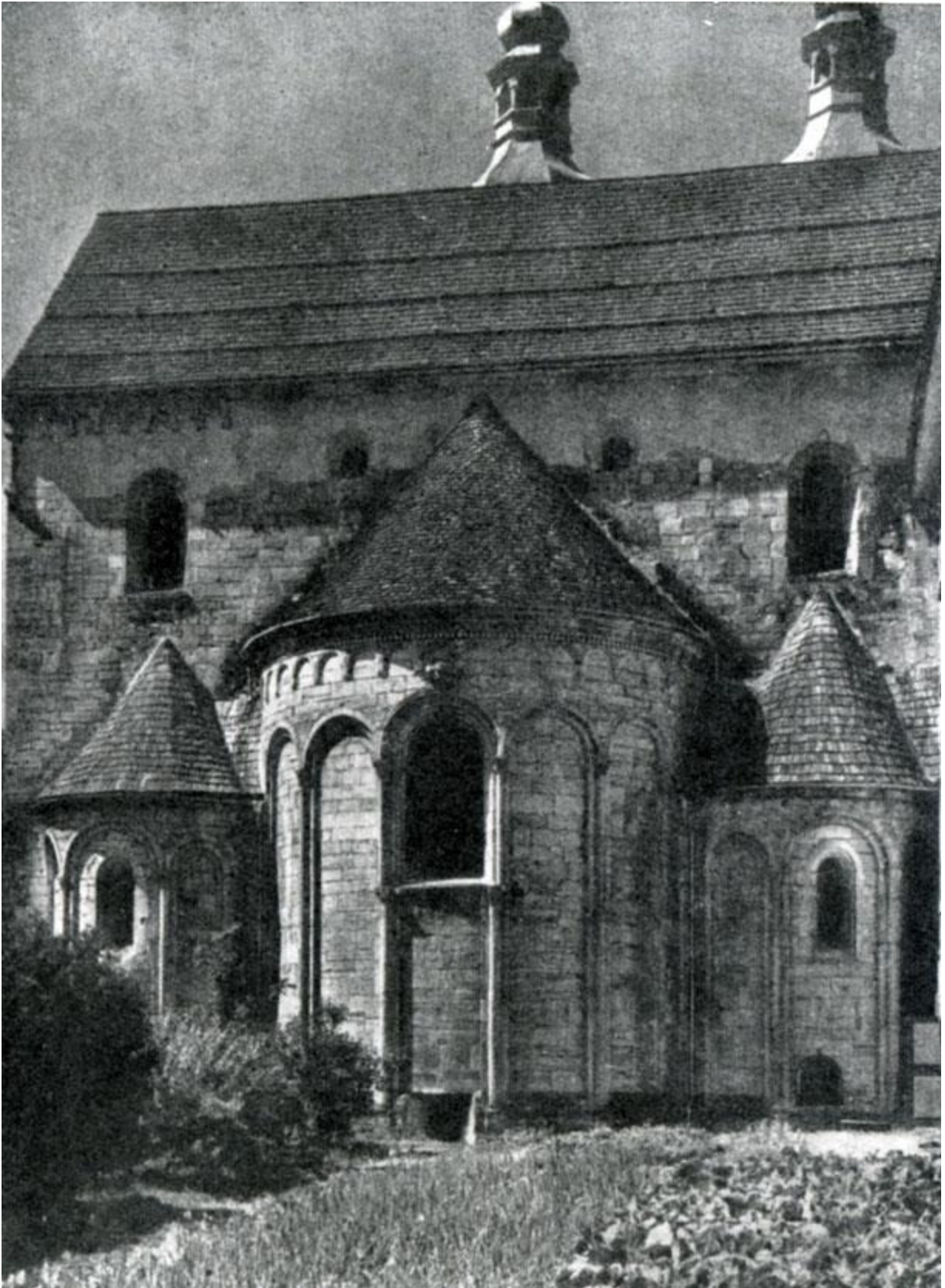
Южная Германия славилась художественной резьбой по дереву. В украшении , интерьеров соборов и замков искусство резьбы из драгоценных пород дерева достигло подлинно монументальных форм.

Искусство Австрии

Земли, составляющие ныне Австрийское государство (собственно Австрия, Штирия, Каринтия, Тироль), в средние века представляли собой воинственную окраину империи, основанной Карлом Великим. В эту эпоху территория нынешней Австрии входила в пограничные марки — Фриульскую и Восточную (Остмарк, откуда и название «Австрия»). В 10—12 вв. Австрия, Каринтия и Штирия превращаются в самостоятельные феодальные герцогства. Церковная австрийская архитектура романской эпохи разделяет некоторые общие черты южногерманского зодчества. К ним относится прежде всего слабое развитие трансепта. Трехнефная базилика обычно заканчивается тремя алтарными нишами. Склонность к отказу от поперечного нефа с наибольшей ясностью выступает в памятниках Боцена, Дейч-Альтенбурга, Мильштадта и др. Характерны также плоское перекрытие и расположение башен с восточной стороны (например, в Бадене, Боцене и др.). В некоторых случаях оставалась только одна башня, хотя встречается и обычная система двух башен у западного фасада.

Внешняя сторона стен обычно оживлялась лизенами и выступающими полуколоннами (например, в Хейлигенкрейце, середина 12 в.). С внутренней стороны эти декоративные элементы связывались иногда с ребрами крестового свода, как в том же Хейлигенкрейце и Цветтле. Романские порталы нередко обнаруживают следы влияния северной Италии (например, приходская церковь в Боцене).

В женском монастыре Ноннберг близ Зальцбурга впервые в средневековой Германской империи встречается крытая галерея (клуатр — kreuzgang с крестовым сводом без ребер, опирающимся на полуколонны с капителями и базами в виде игральной кости. Наиболее ярким проявлением романского стиля средневековой Австрии является собор в Гурке (около 1140 г.— начало 13 в.), знаменитый своей «стоколонной» подвальной церковью, имеющей тринадцать нефов.



284 б. Собор в Гурке. 1170-1218 гг. Восточный фасад.

Некоторые особенности романского стиля средневековой Австрии связаны с архитектурной школой бенедиктинского монастыря в Гирсау, распространившей свое влияние на всю южную часть империи. Бенедиктинцы Гирсау, применявшие опыт так называемой второй церкви в Ключи (10 в.), строили церковные здания в виде базилики, разделенной колоннами на три нефа с плоским перекрытием. Обычно здания такого типа лишены крипты. С восточной стороны сохраняется трансепт к соединению с развитым хором, отделенным от остального пространства храма. С декоративной стороны зодчество школы Гирсау (расцвет которой относится к первой половине 12 в.) носит весьма сдержанный характер, хотя в украшениях порталов и прорывается богатство народной фантазии.

Что касается живописи романского стиля, то она также имела некоторые особенности, а именно наличие заметных византийских влияний, что особенно характерно для ряда произведений зальцбургской школы миниатюры. Особенно отчетливо выступает Это направление в «Книге евангельских чтений кустоса Бертольда» из соборной церкви св. Петра в Зальбурге. Проникновение византийского вкуса в изобразительное искусство южной части Германской империи шло тем же путем, что и влияние северной Италии на архитектуру,— через Венецию, Аквилею и другие итальянские города, где работали многие греческие художники.

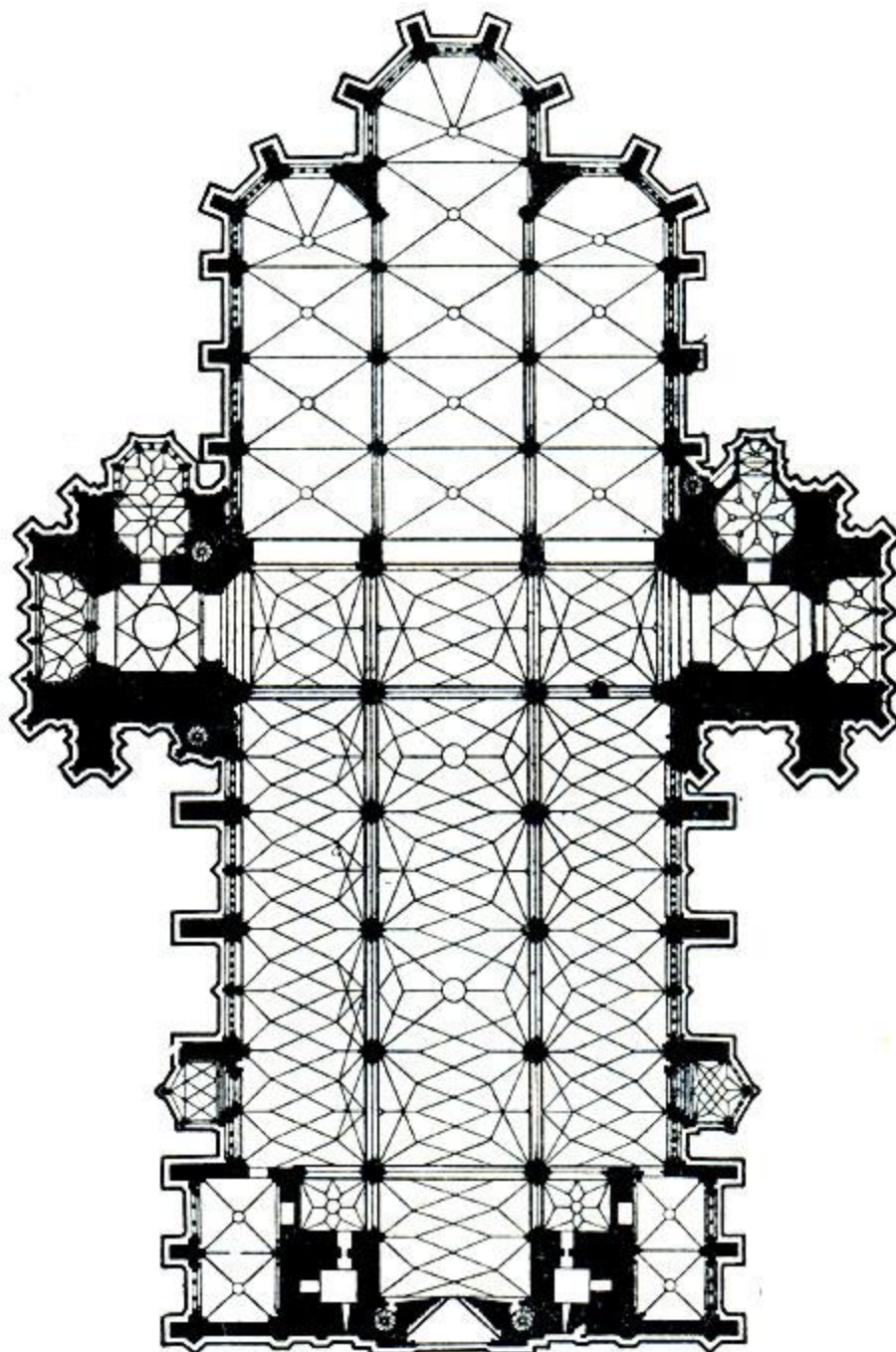
В области стенной живописи отклонение Австрии от общего типа, присущего романскому искусству в других областях империи, выступает с большей определенностью. Фрески женского монастыря Ноннберг (середина 12 в.) исполнены мрачной экзальтации. Византийское влияние заметно и в стенной живописи южного Тироля, например в замковой капелле Хоэпана (между 1130 и 1165 гг.). Но здесь наличествует стремление к более живому пониманию образа.

Позднероманская живопись собора в Гурке (между 1251 и 1279 гг.) представляет собой явление переходного типа. Все традиционные сюжеты разработаны с некоторой свободой,

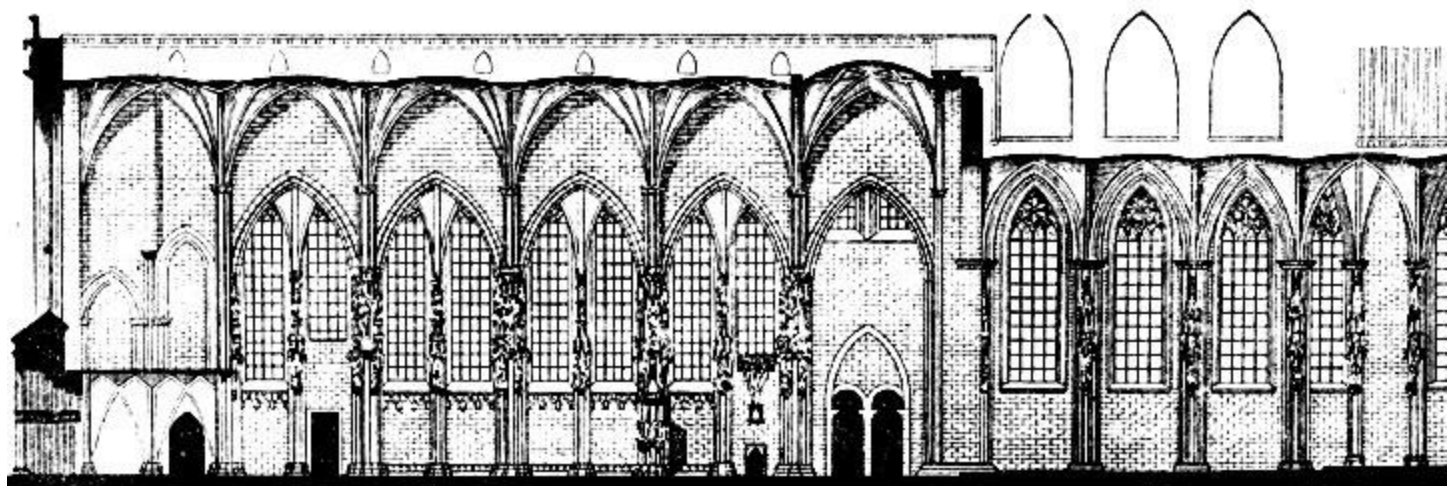
хотя строго романское обрамление и характерные зубчатые контуры одежд ясно свидетельствуют об условности стиля.

Романское искусство Австрии было тесно связано с деятельностью могущественных князей церкви, феодальных властителей — епископов Гурка, Зальцбурга и Зеккау. Средневековые города, за немногими исключениями, не достигли в Австрии такого развития, как в других частях империи. Главную роль в распространении следующей волны строительства церковных зданий, после возникновения романских соборов, играли бенедиктинцы, цистерцианцы и нищенствующие ордена. На этой почве возник род переходного стиля, в котором романские Элементы переплетаются с готическими.

Наиболее ранним произведением смешанного стиля в Австрии является венская Шоттенкирхе, построенная в 60-х гг. 12 в. На основании реконструкции Этого несохранившегося памятника в нем устанавливается особое развитие западной части и наличие трансепта. Церковь в Шенграбене, построенная в начале 13 в., носит в основном романский характер, хотя в ней и сказывается влияние французской готики. Произведением смешанного стиля является также церковь цистерцианцев в Хейлигенкрейце, где к романской базилике на столбах, воздвигнутой в первой половине 12 в., пристроен готический хор (1295). В смешанном стиле выдержана примыкающая к церкви красивая крытая галлерея, в которой круглая романская арка сочетается с заостренной готической.



Собор св. Стефана в Вене. Начало 13 в. - 15 в. План.



Собор св. Стефана в Вене. Продольный разрез.



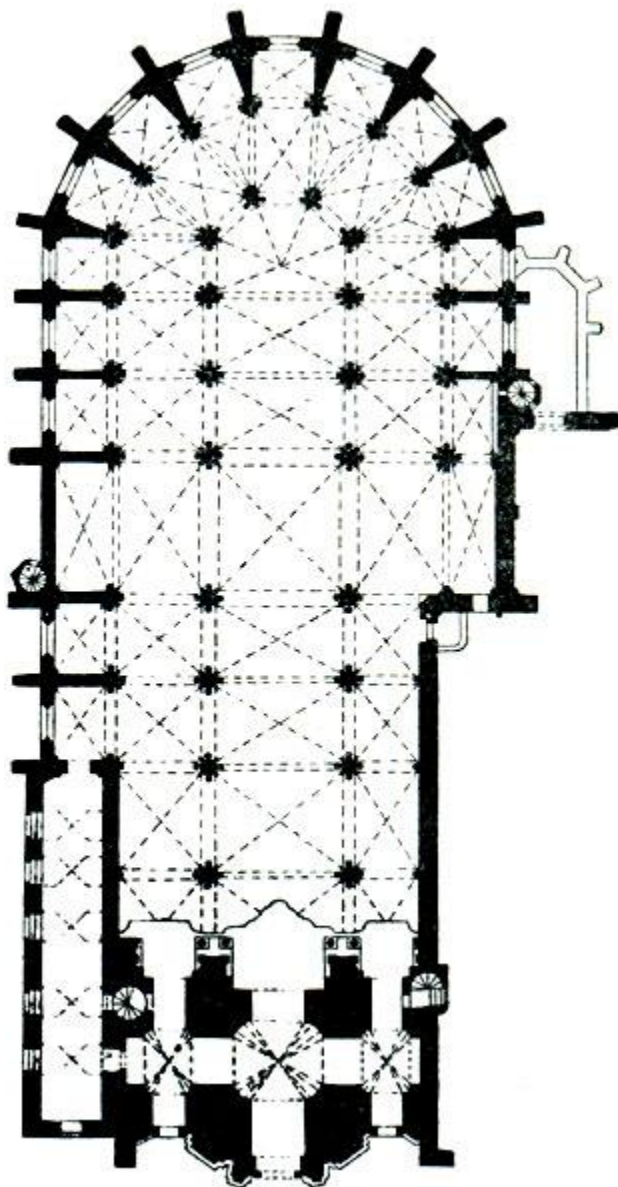
287. Собор св. Стефана в Вене. Начало 13 в. - 15 в. Общий вид с юго-запада.

Величайшим памятником австрийской готики является собор св. Стефана в Вене. Ему предшествовало церковное здание романского типа, освященное еще в 1141 г. В начале 13 в. была начата перестройка прежнего собора. Главный корабль, отделенный от боковых мощными и богато профилированными столбами, перекрыт чрезвычайно сложным готическим гнездообразным сводом, создателем которого был Ганс Буксбаум (1446). Ширина боковых нефов совпадает с шириной главного, а высота их лишь немного меньше. Это приближает собор св. Стефана к типу зальных церквей, чрезвычайно распространенных на юге Германской империи в 14 столетии. Неполное совпадение высоты трех нефов придает внутреннему пространству особенное богатство светотени. Особенно выразителен внешний облик собора, во многом определяющий архитектурный силуэт Вены.

Вместо уничтоженного трансепта с южной и с северной стороны собора были выстроены две башни пирамидальной формы. Северная осталась незаконченной; южная башня (закончена в 1433 г.), необычайно стройная и устремленная ввысь, представляет собой одно из выдающихся созданий зрелой готики. Башни западного фасада, имеющие, начиная с четвертого Этажа, восьмиугольную форму, трактованы зодчим в более зрелом стиле. Сохранившийся от первоначального церковного здания западный портал с «Гигантскими вратами» является весьма характерным образцом средневекового искусства. Портал собора украшен в тимпане скульптурным изображением Христа, которому соответствуют две полуфигуры святых на архитраве. Общий характер скульптуры безжизненный и суровый.

Типичной чертой готической архитектуры в Австрии было широкое распространение церквей зального типа при тесном слиянии основной части церкви с хором и отсутствии трансепта. Первые образцы зальной конструкции возникли

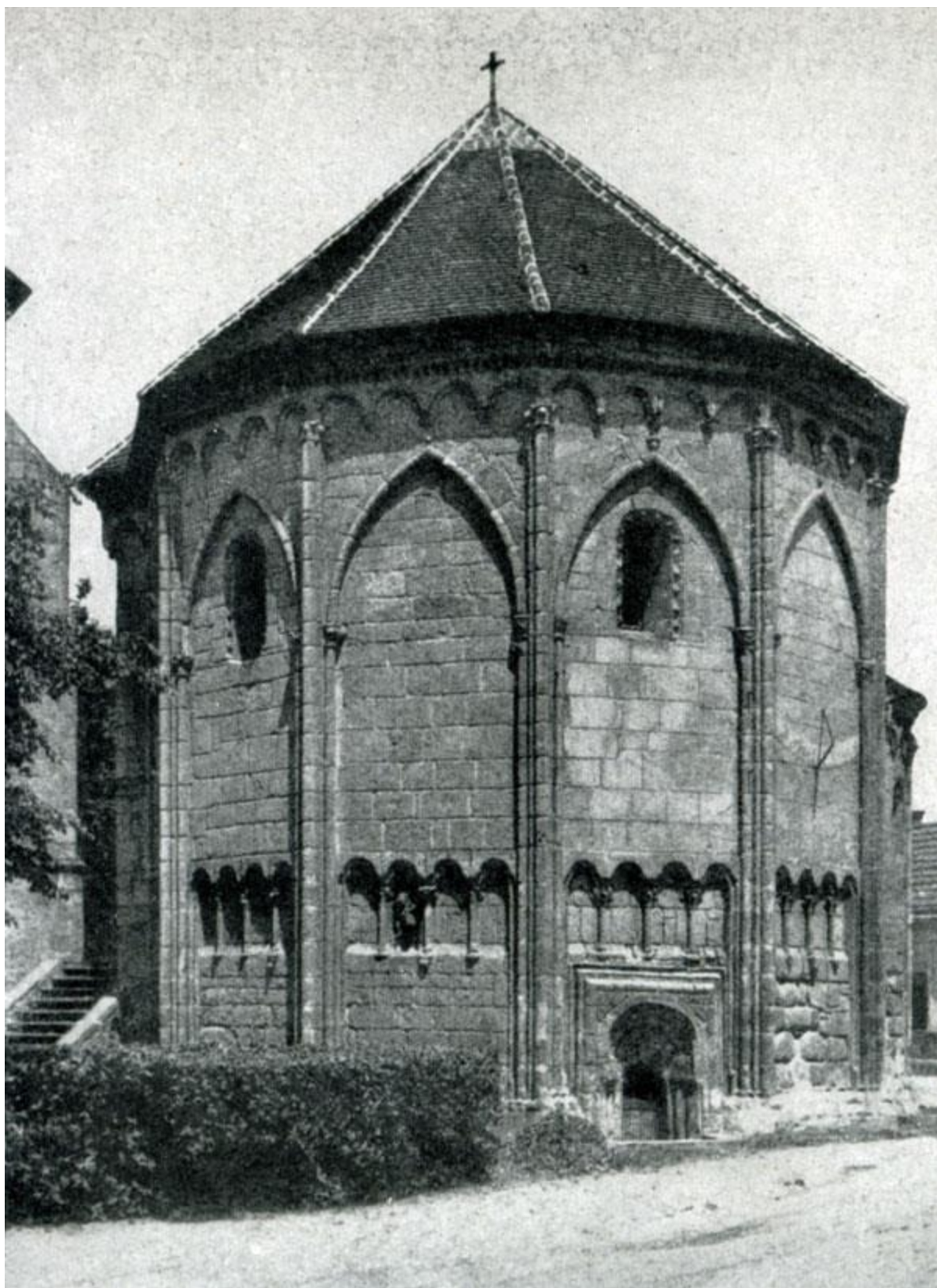
уже на рубеже 13 и 14 вв. Таковы хоры цистерцианских церквей в Лилиенфельде и Хеилигенкрсице. Оригинальная форма объединения внутреннего пространства представлена цистерцианской церковью в Цветтле (1343). К высокому обходу примыкает веноч низких капелл. Одним из замечательных приемов зальной конструкции может служить и церковь в Штрассенгеле (1346—1355).



Цистерцианская церковь в Цветтле. Начата в 1343 г. План.

Другой особенностью австрийской архитектуры готической поры является распространение круглых часовен, так

называемых карнеров. Это двухэтажные центрические сооружения с криптой и главным залом, служившим погребальной капеллой. Много подобных часовен возникло в австрийских землях еще в романскую эпоху.



285 а. Часовня в Тульне. Общий вид.

Готика восприняла такой тип здания и развила его по-своему. Особенно много карнеров встречается в Нижней Австрии и Каринтии (например, знаменитая часовня в Тульне имеет кристаллическую форму многоугольника). В планах готических часовен чаще всего встречается восьмиугольник. Иногда круглая форма сочетается с многоугольной надстройкой и венцом фронтонов вокруг каменной конусообразной крыши. Архитектура часовен тесно связана с развитием множества сельских центров.

История готического строительства в австрийских землях заканчивается периодом поздней, или «своеобразной», готики 15 столетия. Поздняя готика предпочитала зальную церковь. Следы трансепта устранены, отпадает и особое значение средней линии, которая прежде играла роль оси симметрии. Ослаблялось также стремление ввысь. 1400 г. является приблизительной границей нового этапа строительства, который приобрел в австрийских землях характер, тесно связанный с подъемом многих местных центров, развитием городского бюргерства и светской культуры. В поздней готике отразилось многообразие интересов и влечений, поворот к бытовому, домашнему элементу и прихотливой игре фантазии.

С этим связано и освобождение народной традиции от строгих формальных систем средневекового художественного мышления. К данному времени, например, относится перенесение опыта деревянного строительства в каменное, причем общие готические элементы сохранились, но приобретали более символический и декоративный смысл. В дальнейшем поздняя готика Австрии без заметного перерыва или кризиса перешла в искусство барокко.

В течение 15 в. происходило достраивание и перестройка начатых ранее готических зданий. Так, например, венский собор св. Стефана является во многом позднеготическим сооружением. Многие постройки имеют позднеготические наложения, смягчающие строгость более ранних зданий. Целиком построенные в 15 в. памятники принадлежат обычно к типу трехнефной зальной церкви позднеготического стиля.

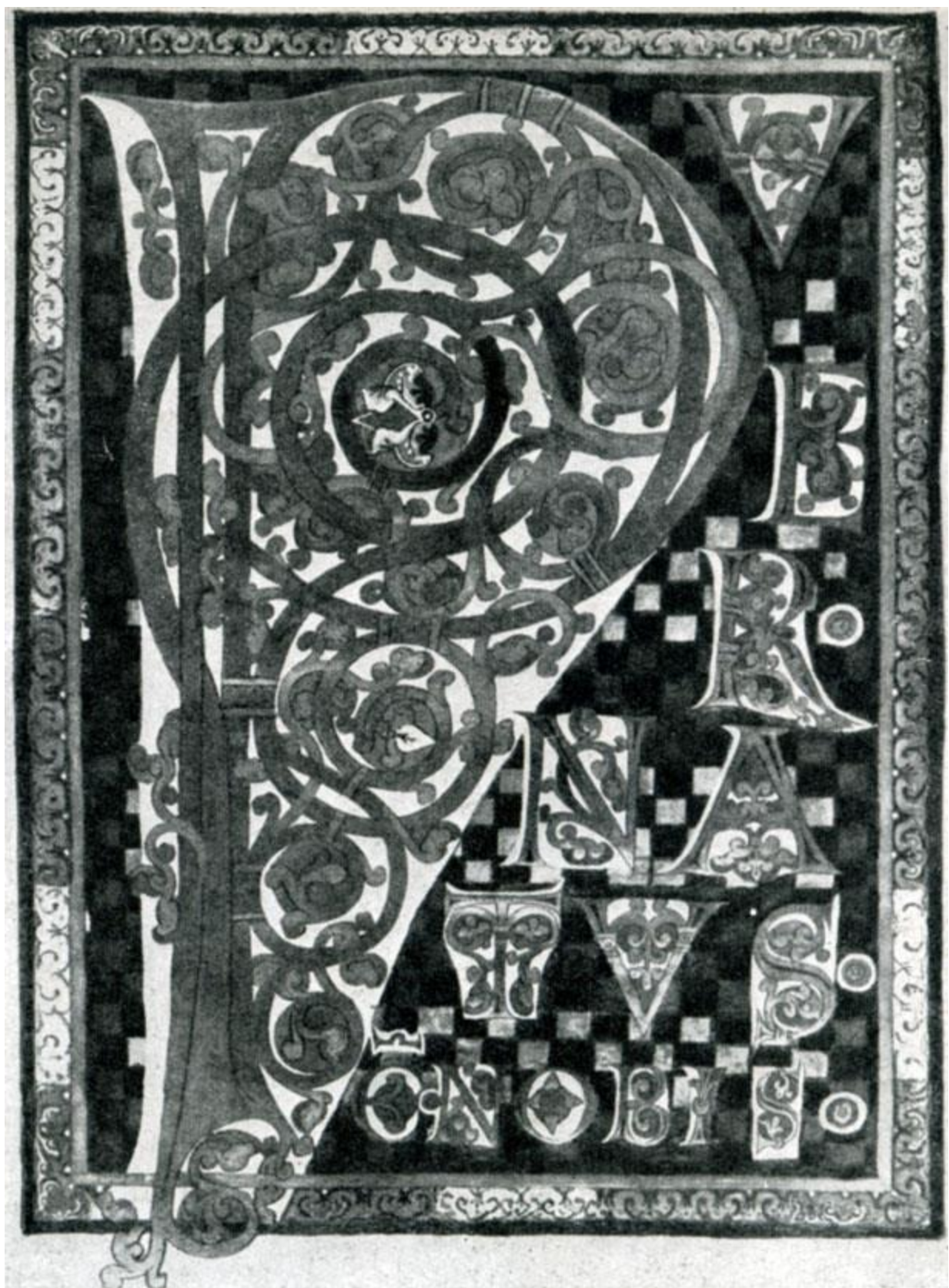
Таковы, например, Новомонастырская церковь в Винер-Нейштадте и приходская церковь св. Отмара в Медлинге. Встречаются двухнефные здания зального типа (приходская церковь в Пеллауберге) и четырехнефные (приходская церковь в Шваце, 1460—1465).

Оригинальным памятником готической скульптуры Австрии являются барельефы и статуи церкви св. Креста в Гмюнде, особенно статуя Марии с младенцем на западном портале продольного корабля (14 в.). Замечательны барельефы обоих порталов хора церкви, на которых с известной живостью и знанием реальных форм представлены «страсти» и Страшный суд.

К 15 в. относятся позднеготические надгробия работы жившего в Пассау Николая Лейденского и находившихся под его влиянием пассауских и зальцбургских мастеров — Ганса Фалькенауэра, Иорга Губера и Ганса Бранда.



284 а. Адам и Ева. Рельеф церкви в Шенграбене. Начало 13 в.



285 б. Инициал. Лист из Антифонария св. Петра из Зальцбурга.

Около 1160 г. Вена, Национальная библиотека.



*286. Церковь св. Креста в Гмюнде. Около 1330-1521 гг.
Внутренний вид.*

В области живописи собственно готическое искусство Австрии не оставило сколько-нибудь значительных памятников.

Искусство Нидерландов

Л.Райнгардт

Страна, известная под именем Нидерландов, состояла из территорий, которые в настоящее время входят в состав Бельгии, современных Нидерландов и в незначительной своей части — северной Франции. Населенная в древности германскими племенами, она после долгой и упорной борьбы была завоевана римлянами. В 5 в. она вошла в состав франкского государства, а после распада империи Карла Великого — в состав Лотарингии. В течение 11—14 вв. Нидерланды переживали период феодальной раздробленности. Среди отдельных областей страны на первом месте стояла тогда Фландрия с ее рано развившимися богатыми промышленными городами. В 14 в. началось политическое объединение Нидерландов под властью бургундских герцогов.

Расположенные между Францией и Германией, Нидерланды как в экономическом и политическом отношении, так и в области культуры были тесно связаны с ними. При этом запад Нидерландов больше тяготел к Франции, а восток — к Германии. Оживленные морские сношения с Англией, откуда главным образом поступала шерсть для ремесленного текстильного производства, также имели своим следствием взаимодействие с английской культурой.

При всем многообразии общественных и культурных связей, которые скрещивались в Нидерландах, эта страна выработала самобытную культуру, тесно связанную с борьбой городского

населения и крестьян против феодальных сеньоров и чужеземных властителей.

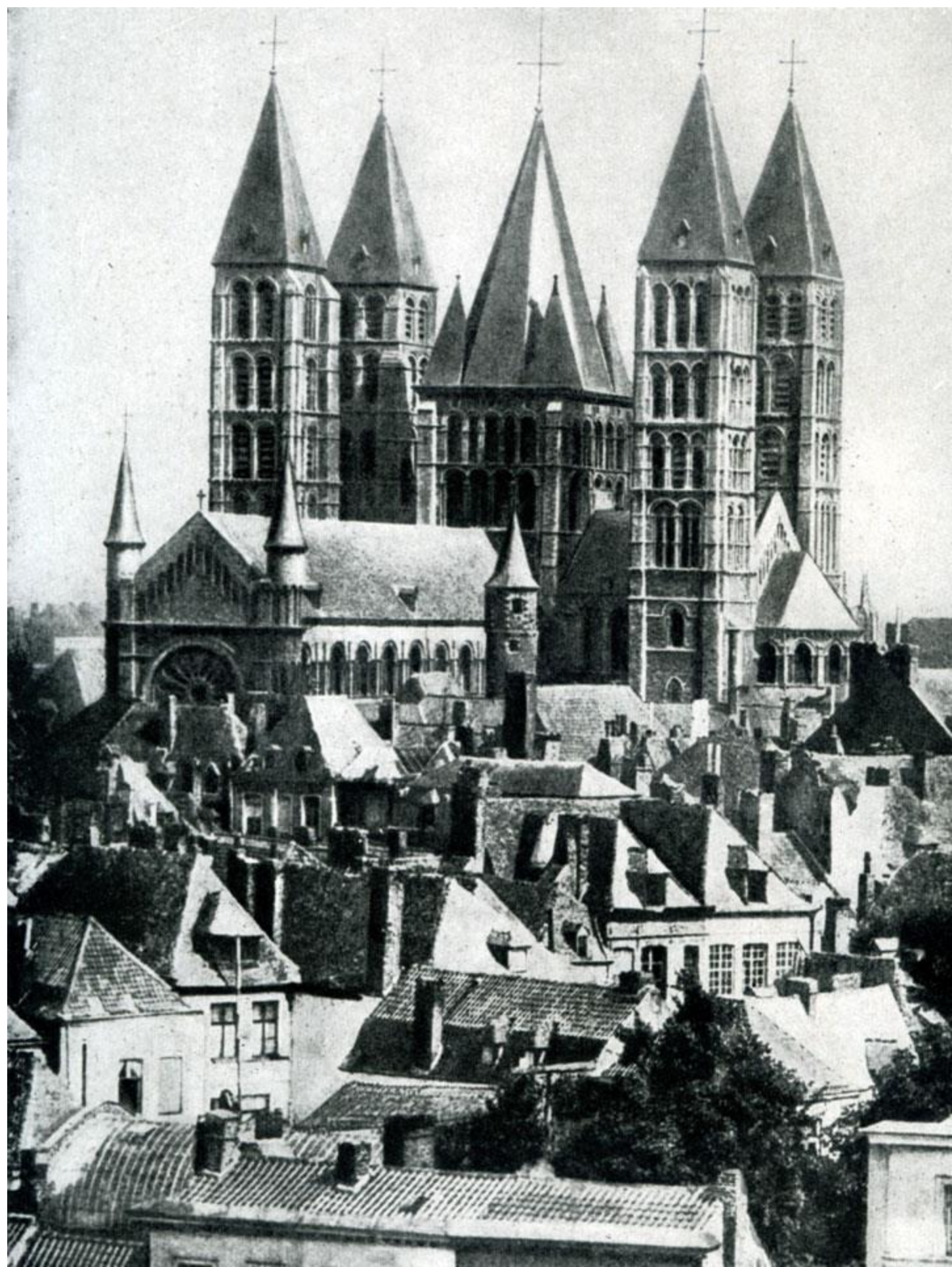
Благодаря выгодному положению — у истоков Рейна и Шельды, на главном пути между Средиземным морем и севером Европы — торговля уже в 11 в. вызвала подъем городов и развитие в них ремесленного производства, преимущественно сукноделия. В 12 в. Брюгге, Льеж, Гент, Брюссель, Дуэ, Ипр вели торговлю с отдаленными странами и объединяли в своих стенах множество ремесленников, работавших на местный рынок. В дальнейшем Нидерланды наряду с Италией стали колыбелью ранних форм капитализма в Европе.



Карта Нидерландов

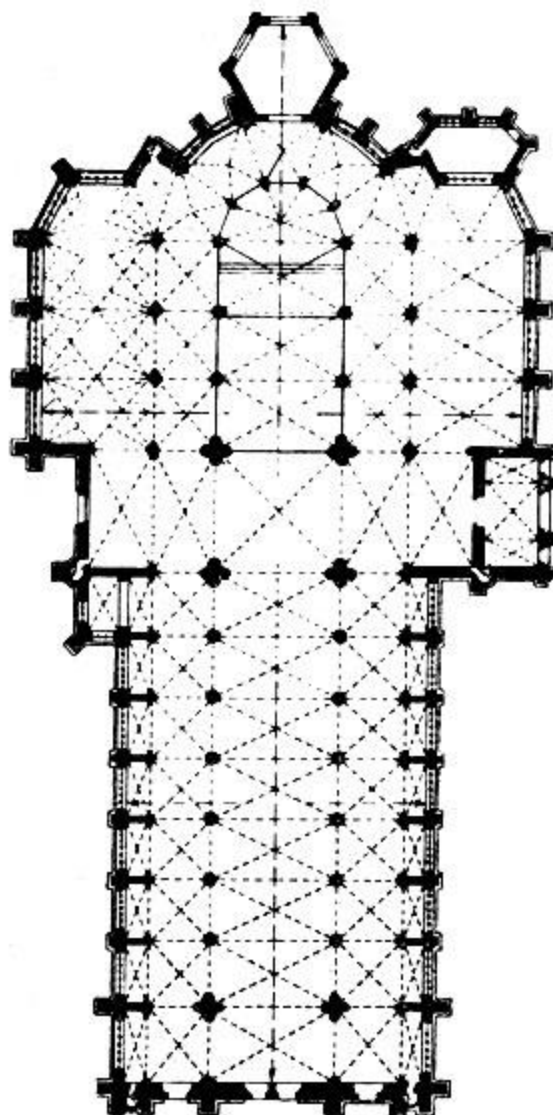
Экономическое развитие страны привело к подъему политической жизни в городах, которые восстаниями или откупаясь от своих феодальных сеньоров, добивались независимости. Внутри городов кипела ожесточенная борьба между простым народом и патрициатом. Крестьянство достигло освобождения от личной крепостной зависимости, которая с конца 13 в. встречается очень редко. Однако между бюргерством и крестьянством, так же как и между отдельными

городами, существовали глубокие противоречия. Эти противоречия привели к усилению княжеской власти в 14 в. После мощного городского демократического движения бургундским герцогам, которые считались с экономическими интересами городов, удалось достигнуть компромисса между бюргерством и феодальной верхушкой. Этот компромисс наложил свой отпечаток на все развитие культуры.



288. Собор Нотр-Дам в Турнэ. 1110 г.- 14 в. Общий вид с юго-востока.

Архитектура, церковная и гражданская, в нидерландских городах уже в 12 в. достигла высокого уровня развития и обладала рядом своеобразных черт. Романский стиль господствовал здесь до середины 13 в., но характерной особенностью церковной архитектуры нидерландских городов является сочетание в одном и том же здании романских и готических черт. Примером может служить грандиозный ансамбль собора в Турнэ, который строился в течение трех веков (начиная с 1110 г.), Собор имеет в продольном корабле четыре яруса с эмпорами и трифорием; восточная часть хора и два рукава трансепта завершаются абсидами. Продольный корабль, построенный в стиле ранней готики, пересекается мощным трансептом с большой башней над средокрестием и четырьмя башнями, стоящими попарно у рукавов трансепта. Эти пять башен придают зданию особое своеобразие и характерность, создавая впечатление монументальности и силы. К романскому трансепту пристроен грандиозный хор в стиле зрелой французской готики (1242—1325) с ее отдельно стоящими контрфорсами, легкими аркбутанами, большими проемами для расчлененных узорными переплетами окон. Хор собора в Турнэ, как наиболее яркое проявление городской готики, вызвал многочисленные подражания. Так, по его образцу был заложен в 1254 г. собор в Утрехте. В северном трансепте собора в Турнэ находятся романские росписи, наиболее известные из сохранившихся в Нидерландах. В изображениях сцен из жизни св. Маргариты много живости и верно переданных деталей. К сожалению, фрески сильно записаны.



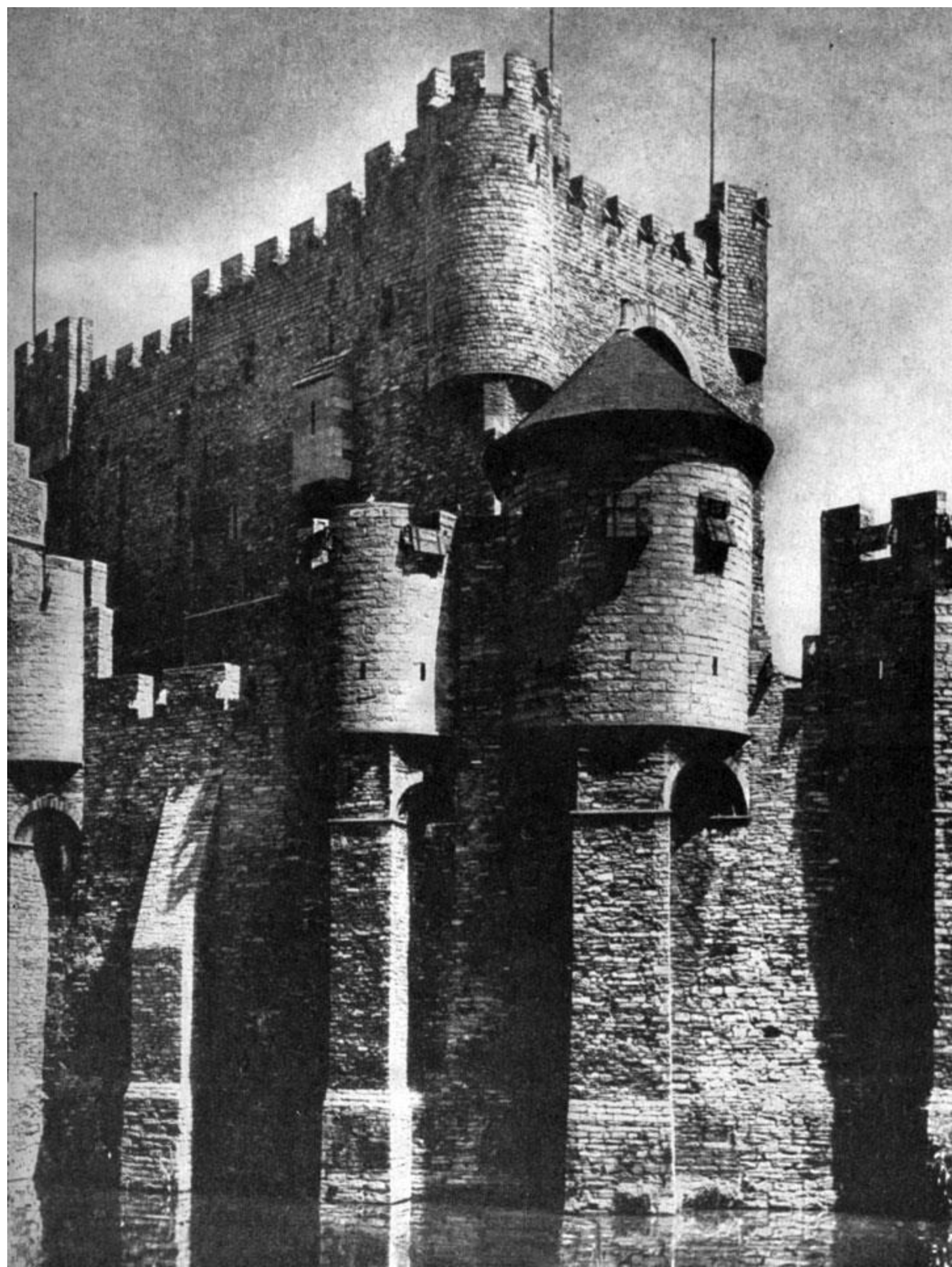
Собор св. Гудулы в Брюсселе. 1220 г. - 15 в., основное строительство - в 14 в. План.

Самое значительное произведение нидерландской церковной архитектуры собор св. Гудулы в Брюсселе (заложен в 1220 г., закончен лишь в 15 в.) . Главные работы велись в 14 в. под явным впечатлением Реймского собора, но и здесь сказалось характерное для пережитков романского стиля стремление сохранить определенность оболочки здания. Поэтому в соборе св. Гудулы нет ни обилия статуй, которое придает своеобразную прелесть французской готике, ни динамичной выразительности самих архитектурных форм — в Брюссельском соборе они стали гораздо суше. Обращают на

себя внимание и некоторые элементы сходства с английской архитектурой — сильно расчлененные столбы с северной и южной сторон западного фасада.

Для готической архитектуры в северо-восточной части страны (кроме собора в Утрехте, так называемой Старой церкви в Амстердаме, около 1300—1496 гг.) характерна более значительная самостоятельность композиционных форм и строительной техники. Здесь, в болотистой низине, было мало пригодного для строительства камня, и пришлось пользоваться главным образом кирпичом. Большие постройки возводились лишь в редких случаях, а перекрывались они каменными сводами еще реже, так как существовала опасность усадки фундамента. Поэтому здесь предпочитали деревянные перекрытия по английскому образцу.

В то время как церковные сооружения в Нидерландах возводились уже в готическом стиле, строительство крепостей и городских стен по-прежнему велось в романской традиции по причинам технического порядка: готическая каркасная конструкция не давала мощных стен, годных для оборонительных целей.

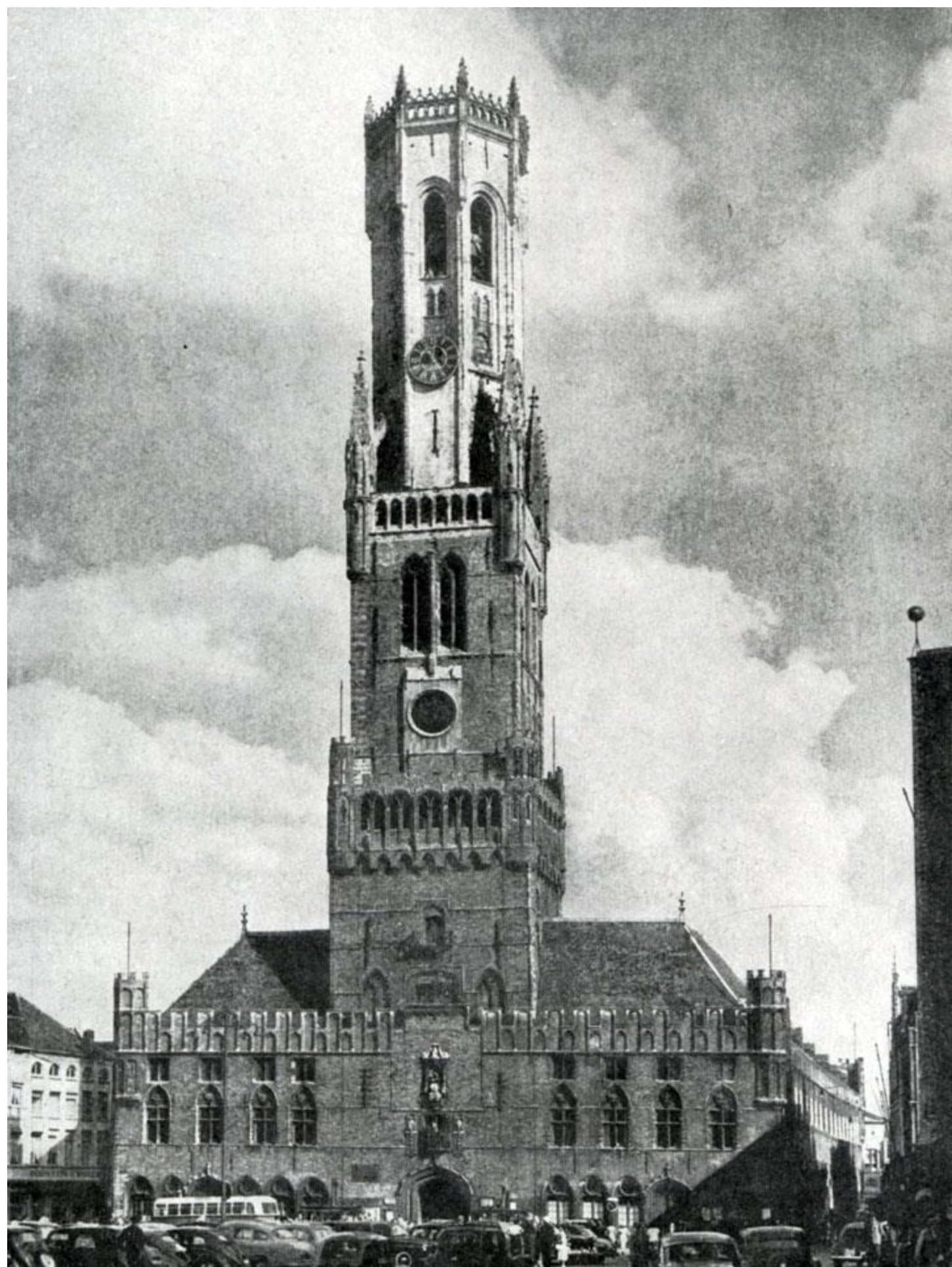


291. Замок графов Фландрских в Генте. Основное строительство в 12-13 вв.

Образцом сурового крепостного строительства в романском стиле, относящимся к ранней эпохе, может служить замок графов Фландрских в Генте — один из самых впечатляющих ансамблей нидерландской средневековой архитектуры. Он построен в 12 в. (некоторые изменения сделаны в 13 — 14 вв.). Двадцать девять полукруглых часто расставленных башен заканчиваются зубцами, так же как и крепостные стены. Единственные ворота замка укреплены двумя особенно мощными восьмиугольными башнями, соединенными в одно целое узкой стеной. Оборонительное значение башен усилено романской сводчатой конструкцией оригинальной формы, образующей высокие ниши по сторонам ворот, что помогало защитникам поражать атакующих сверху. Эта военная целесообразность выражена и в эстетической форме — в том устрашающем виде, который фантазия архитектора стремилась придать этой твердыне феодализма, расположенной в центре мятежного города Гента.

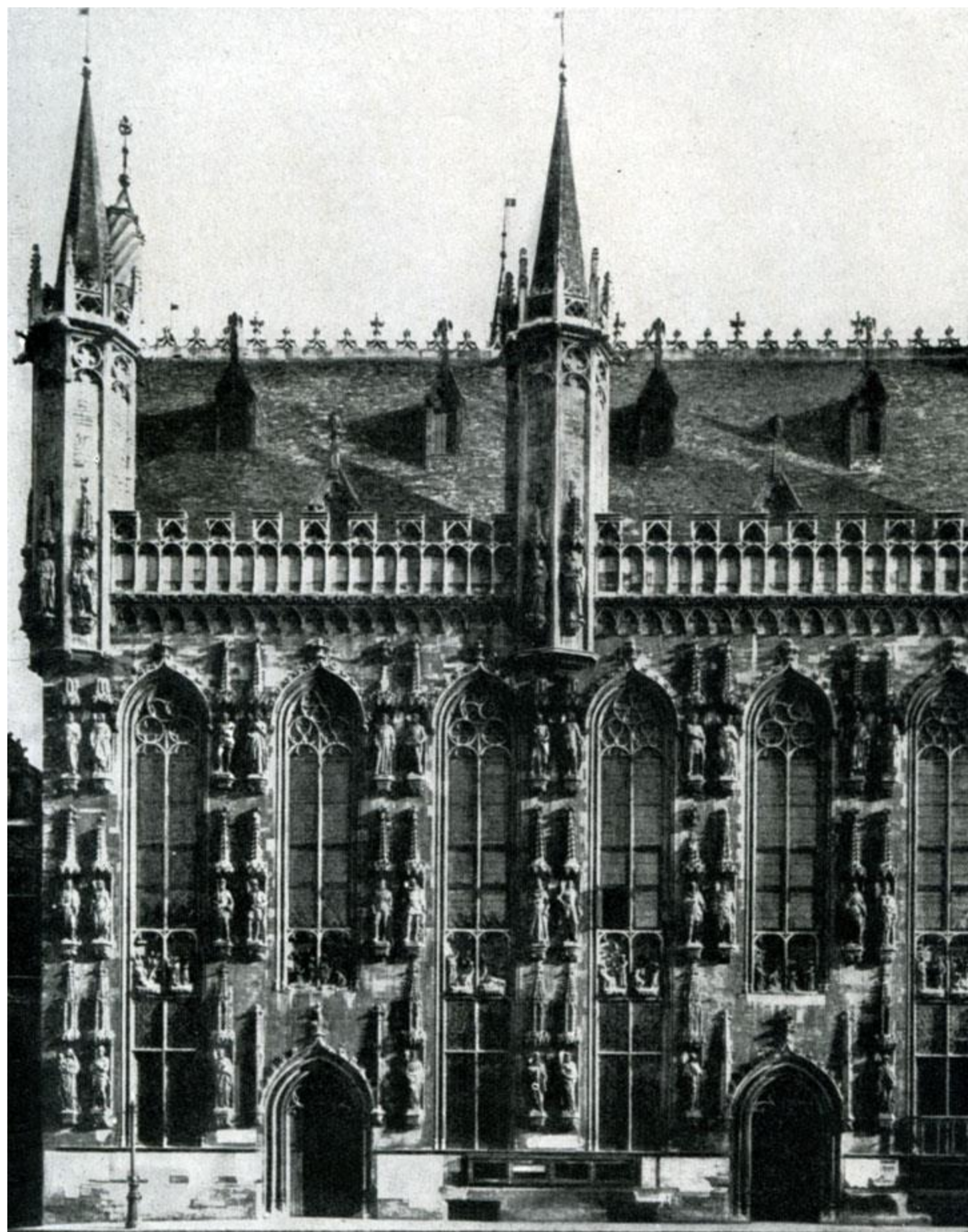
Другое направление гражданской архитектуры в наиболее чистом виде отражает подъем бюргерства средневековых Нидерландов. Пожалуй, нигде в Западной Европе не получило такого размаха строительство ратуш, торговых рядов и других подобных сооружений. Эти здания нередко строились богатыми торговыми цехами. Нижние этажи с широкими аркадами были заняты товарными складами, верх предназначался для собраний цеховых старшин или органов городского самоуправления. Одним из самых больших сооружений этого типа является Палата суконщиков в Ипре (закончена в 1304 г.), сильно поврежденная во время первой мировой войны и впоследствии восстановленная. Это здание сравнивали по размерам с соборами, по красоте линий — с венецианскими дворцами, по богатству орнамента — с мавританскими сооружениями в Испании. В центре фасада протяженностью 135 м высится огромная 70-метровая башня, построенная в 13 в. В средние века палата была украшена

живописью, позолотой и большими гербами города и графства Фландрии.



290. Торговые ряды в Брюгге. 1283-1364 гг. Главный фасад.

Другим примером бюргерской архитектуры могут служить Торговые ряды в Брюгге (1283—1364). Печать военной суровости лежит на этом массивном здании с его зубцами и башенками. В качестве сборного пункта для членов корпораций, которые не раз отстаивали свои права с оружием в руках, Торговые ряды в самом деле представляли собой крепость. В центре прямоугольного фасада возвышается огромная башня, состоящая из трех частей; два монументальных кубических объема, поставленных один на другой, завершаются высоким восьмигранником. В конце 13 в. были закончены два первых этажа с их грациозными готическими угловыми башенками — творением архитектора Яна ван Ауденарде. Весь корпус башни достроен в 15 в. Фасад Торговых рядов представляет собой одну из сторон обширного прямоугольника с внутренним двором, окруженным со всех четырех сторон приземистыми арками. В архитектурном облике этого импозантного памятника могущества средневековой буржуазии преобладают собранность, простота и скрытая энергия.

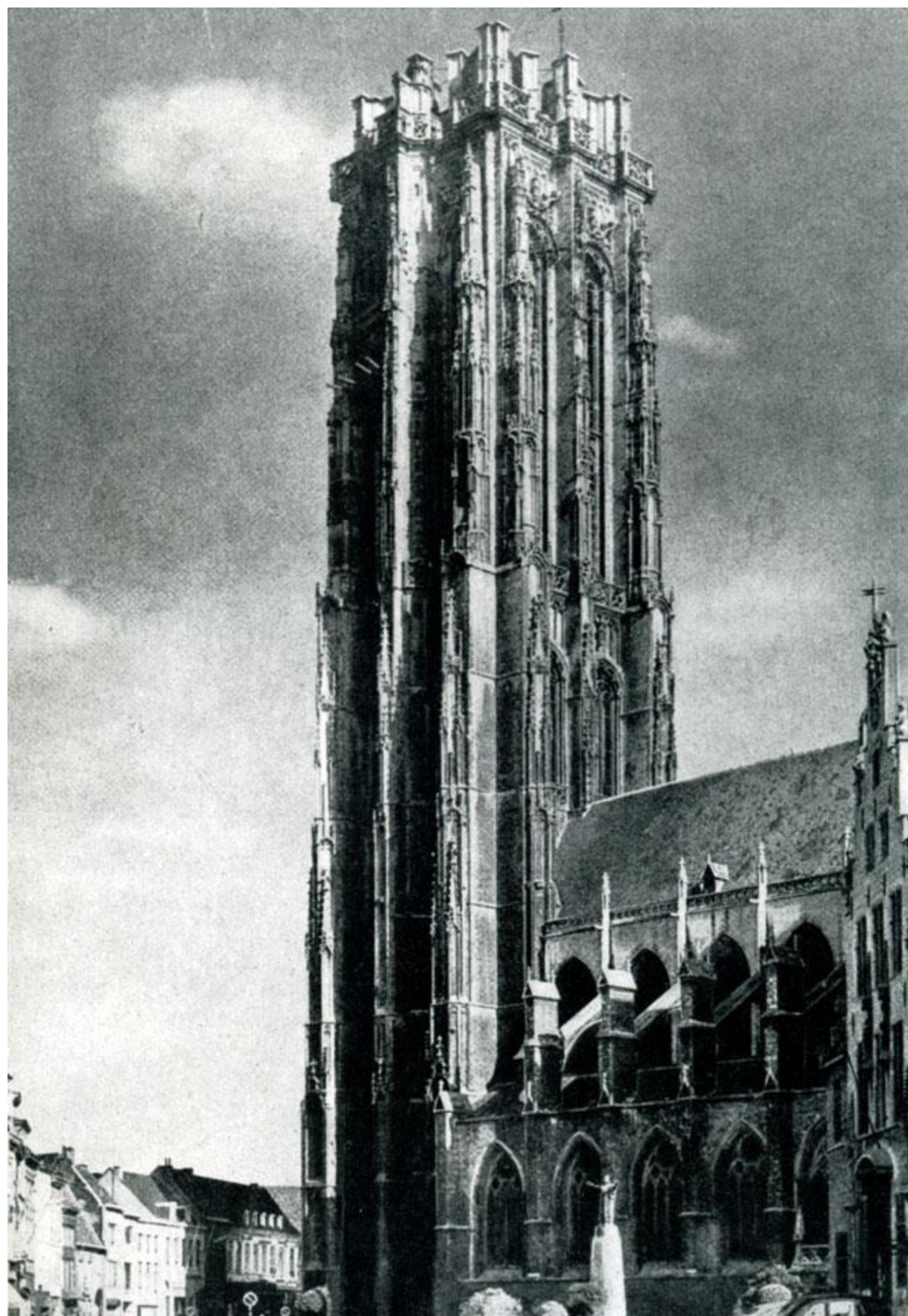


292. Ратуша в Брюгге. 1376-1421 гг. Фасад.

Ратуша в Брюгге (1376—1421) — интересный пример использования черт готической церковной архитектуры в городском строительстве: у нее большие узкие окна, проходящие через все этажи, богатые скульптурные украшения, башенки на фасаде. Прочие уцелевшие городские ратуши относятся к более позднему времени (15—16 вв.), хотя и сохраняют многие средневековые черты. Таковы здания городского самоуправления в Брюсселе, Ауденарде, Лувене. Их башни высоко поднимаются над общим массивом здания.

Говоря о башенном строительстве, нельзя не упомянуть о грандиозных сооружениях, обычно квадратных в плане, — так называемых бефруа. Это городские Звонницы, вечевые башни, игравшие такую большую роль в многочисленных восстаниях горожан. Такова, например, знаменитая колокольня-башня в Генте (1183-1339).

В Брюсселе, Ипре и Турнэ сохранились также городские жилые дома 13 —14 вв. Их характерной особенностью являются фронтоны в виде равнобедренного или Заостренного кверху треугольника с пересекающими его горизонтальными линиями, которые дают по сторонам ряд ступеней. Такие зубчатые треугольники бывали иногда украшены готическими башенками, или пиньонами.



289. Собор св. Ромуальда в Мехельне. 1342-1487 гг. Вид с юга.

В течение 15 в. в Нидерландах зарождалось искусство Возрождения. Однако в архитектуре, в отличие от живописи, готические традиции продолжали господствовать. Примером стойкости этих традиций может служить собор в Мехельне (1342—1487). Построенный в стиле поздней готики, он на западном фасаде имеет лишь одну громадную башню, начатую строительством в 1452 г. и завершенную в 16 в. Сочетание мощных пропорций основных архитектурных объемов со стремительным взлетом вертикалей бесчисленных башенок, пинаклей, стрельчатых проемов узких, высоких окон-амбразур создает необычайное по силе впечатление горделиво устремленной ввысь могучей силы.

* * *

Средневековое художественное наследие Нидерландов не богато сохранившимися памятниками скульптуры. Среди них наиболее интересны и самобытны в художественном отношении произведения мелкой пластики, особенно литье.

Скульптура из камня относится к более позднему периоду. В 12 столетии она представлена все же некоторыми произведениями большого художественного значения. К таким произведениям относится Богоматерь из церкви св. Лаврентия в Льеже. Что касается живописи, то до нас дошли главным образом миниатюры. Наиболее ранней и значительной была школа Маастрихта, создавшая в конце 11 в. ряд превосходных, украшенных Библий. Наибольшей известностью пользуются находящиеся в Британском музее Библия из Ставело (1093—1097) Годерана и Эрнеста и Большая библия из Флореффа.

В 12 — 13 вв. в долине Мааса возникла замечательная школа литейщиков, широко известная в свое время не только в Нидерландах, но и за их пределами. Наиболее значительным памятником ранней нидерландской пластики является бронзовая купель, находящаяся в настоящее время в церкви

св. Варфоломея в Льеже. Она отлита мастером Рейнером из Гюи между 1107 и 1118 гг. Льежская купель покоилась на двенадцати изваяниях быков (сохранилось только десять), исполненных с удивительным реализмом. Свободным и довольно реалистическим характером отличаются и рельефные сцены, украшающие круглую чашу купели. В них несомненно присутствуют элементы каролингской традиции, сохранившиеся и получившие распространение в изделиях из слоновой кости так называемого мелкофигурного стиля. Но в рельефах льежской купели заметно также романское восприятие формы. Отличительной особенностью стиля Рейнера из Гюи является, однако, живая наблюдательность, которая пробивает себе дорогу сквозь романскую скованность.



*293. Реликварий Трех святых королей в Кельнском соборе.
Фрагмент. Около 1200 г.*

Несколько драгоценных реликвариев и переносных алтарей работы ювелиров и эмальеров 12—13 вв. (Годфруа де Клер и его круг) свидетельствуют о дальнейшем развитии пластики в Нидерландах, вершиной которого были творчество Николая Верденского. К вполне достоверным произведениям этого мастера относятся Эмали Нейбургского монастыря близ Вены (1181) и реликварий св. Марии собора в Турнэ (1205). На основании стилистического анализа ему приписывают также великолепный реликварий Трех святых королей в Кельнском соборе (около 1200 г.). Николай Верденский, его ученики и продолжатели оставили заметный след в скульптуре 13 в. Реликварий Трех святых королей имеет форму базилики, украшенной арками с человеческими фигурами под каждой из них. Форма арок усложнена — появляется арка в виде трилистника. Пластическая трактовка фигур и окружающего их пространства отличается от манеры более старых нидерландских мастеров; благодаря множественности фигур и глубокой трактовке рельефа создается богатая игра светотени. Стиль Николая Верденского отличается также дальнейшим развитием естественного понимания человеческого тела. Если в его искусстве чувствуется влияние античности, то это уже не остатки позднеантичной традиции, ослабевшей в новых условиях, а новый интерес к наследию древности, вытекающий из первых, правда, еще робких шагов в сторону реалистического восприятия окружающего мира. Очень характерны энергичные и выразительные лица святителей, изображенных под арками реликвария Трех королей:

Более поздний реликварий св. Марии из Турнэ развивает тенденцию к декоративности и светотени за счет пластической полноты и насыщенной телесности форм. Это направление господствовало в дальнейшем у последователей Николая Верденского. Наиболее значительным памятником его школы является великолепный реликварий св. Элевтерия собора в Турнэ (закончен в 1247 г.). Передача глубины и связанный с

ней эффект светотени играют здесь главную роль и подчиняют себе архитектонику.

Что касается готической пластики в Нидерландах, то она сильно пострадала во время иконоборческого движения. Наиболее значительные вещи, относящиеся к 14 столетию, сохранились в Льеже и Гале. Замечательна своим выражением глубокой и тревожной думы голова апостола из церкви паломников в Гале.

Нидерландская живопись готического периода является продолжением традиций романской миниатюры. Но можно сказать, что именно в Нидерландах наблюдается непосредственный переход от книжной иллюстрации к самостоятельной станковой картине. Движущим принципом этого перехода является наполнение миниатюры реальным содержанием жизни и соответственно изменение ее изобразительных методов в пользу реализма, появление более полного объема в изображении фигур, развитие перспективы, сокращение чисто декоративного момента, орнаментации, играющей теперь роль условной рамы для открытого окна в широкий мир. Выдающиеся миниатюристы этого времени Бродерлам из Ипра, Якоб Кёне из Брюгге и, наконец, братья Лимбур. Без их поэтического и свежего, поистине народного реализма трудно себе представить появление школы Ван Эйков и начало искусства масляной живописи в Нидерландах.

Искусство Англии

М.Доброклонский, Е.Норина, Е.Ротенберг

Процесс сложения феодальных отношений начался в Англии в 7 в. и происходил параллельно с распространением христианства. Постоянная угроза иноземного завоевания, главным образом со стороны датчан, которые на протяжении нескольких столетий дважды подчиняли себе Англию, привела в 9 в. к объединению страны и созданию государства англосаксов. В 1066 г. правитель французского герцогства Нормандии Вильгельм Завоеватель высадился на берегах

Британии и после победы, одержанной им при Гастингсе над войсками англосаксов, покорил всю страну. Нормандское завоевание ускорило и активизировало процесс феодализации. Земли многих англосаксонских феодалов были отобраны и переданы представителям нормандской знати. Крестьянство, до завоевания большей частью свободное, отныне в основной своей массе было закрепощено.

Нормандское завоевание способствовало преодолению прежней обособленности Англии. Оно усилило ее политические и культурные связи со странами континента, и прежде всего с Францией. Вступивший в 1154 г. на английский престол Генрих II Плантагенет, положивший начало в Англии Анжуйской династии, одновременно властвовал над значительной частью территории Франции. Опираясь на поддержку мелкого рыцарства, а также на города, начавшие быстро развиваться после нормандского завоевания, королевская власть сумела ограничить права крупнейших сеньоров. Но усиление феодального государства имело своей оборотной стороной резкое обострение социальных противоречий. Закрепощение крестьянства усиливало возмущение народных масс против правящих кругов. В правление сына Генриха II — Иоанна Безземельного крупные феодалы, воспользовавшись широким недовольством, возникшим вследствие усиления налогового гнета и неудач во внешней и внутренней политике, добились некоторого ограничения королевской власти, закрепленного в так называемой Великой хартии вольностей (1215).

Еще до высадки нормандцев можно было обнаружить в Англии элементы складывавшегося романского искусства. Процесс его формирования был резко ускорен нормандским завоеванием. Нормандцы принесли с собой уже сложившуюся культуру. Французский язык стал обязательным государственным языком. Принципы французского искусства и, в частности, формы французского зодчества в его нормандском варианте были перенесены на английскую почву. Зависимость от Франции, казалось бы, должна была тем более усилиться, что в Англии работали французские мастера. И,

однако, уже в первые десятилетия нормандского господства английская архитектура приобрела свой собственный, резко отличный от французских образцов характер.

Факт этот объясняется не только воздействием старых английских традиций, значение которых не могло быть определяющим, ибо французское искусство в данный исторический период находилось на гораздо более высокой ступени развития; Более важно, что средневековое английское искусство было искусством молодой, но уже самостоятельной и могущественной страны, выступившей на мировую арену; Как самих французских завоевателей ожидала участь постепенного растворения в массе местного населения, так и принесенная ими культура на новой почве, в иных исторических условиях должна была обрести иную жизнь.

Английское искусство романского и готического периода, его эволюция, характер его памятников сравнительно с искусством других стран Европы отличались многими специфическими особенностями. Во-первых, в нем труднее установить четкую границу между романской и готической художественными системами. Так, например, первые конструктивные элементы готики появились в Англии необычайно рано — в начале 12 века, когда во многих европейских странах еще только закладывались основы романского искусства. В 13 веке готика в Англии, так же как и во Франции, достигла расцвета. Но элементы романского искусства оказались при этом очень живучими — даже после перехода к готической системе они сохранялись чуть ли не до 14 столетия включительно. Одновременное сочетание необычайно смелых замыслов и открытий с приверженностью к давно ушедшим традициям, контраст передового и прогрессивного с косным и архаичным весьма характерны для памятников средневековой английской архитектуры и изобразительного искусства.

Другая важная особенность романского и готического искусства Англии — неравномерная развитость отдельных его видов. Скульптура не получила в Англии такого широкого

развития, как в странах континента. Если в английских соборах скульптура в редких случаях и применялась в широких масштабах, то она служила преимущественно декоративному обогащению архитектурного образа.

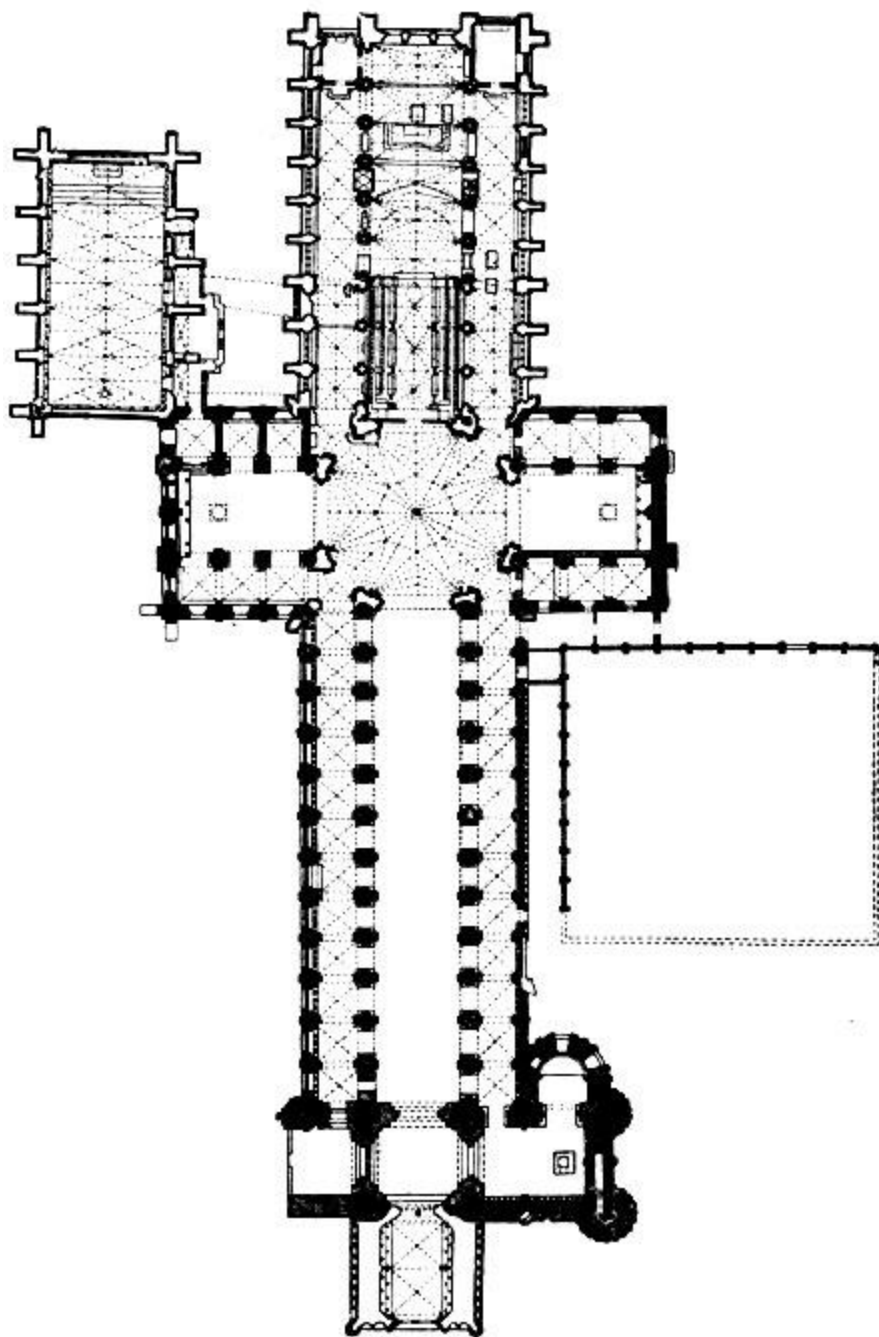
* * *

Характеристика романской культовой архитектуры Англии представляет известные трудности в связи с тем, что подавляющее большинство соборов достраивалось или перестраивалось уже в формах готики и от романского времени в них сохранились лишь отдельные фрагменты.



Карта Англии

Навыки деревянного строительства продолжали сказываться в Англии еще долгое время. В стране, где было много опытных кораблестроителей, вплоть до 16 в. применялись деревянные перекрытия. Благодаря своей легкости они позволяли облегчать опоры и обогащать стены широким применением аркад, эмпор и трифориев. Эти приемы сохранились и в постройках с каменным перекрытием.

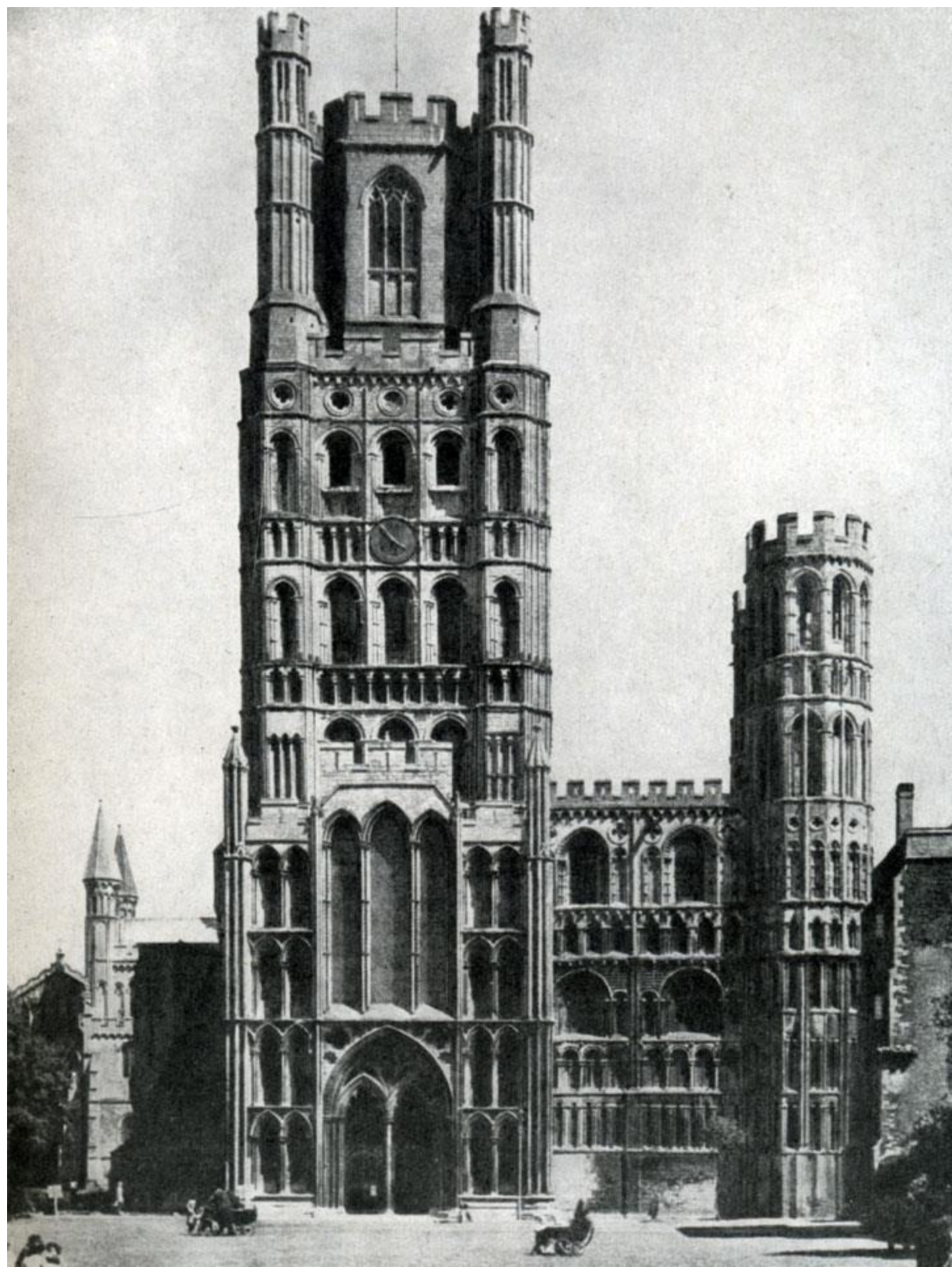


Собор в Или. 2-я половина 12 в. План.

Перенесенный из Франции тип романского храма вскоре в соответствии с местными требованиями претерпел в Англии значительные изменения. Как и во Франции, романские соборы здесь входили чаще всего в состав монастырей и были окружены поэтому многими разнообразными пристройками. Романский собор в Англии — это обычно очень сильно

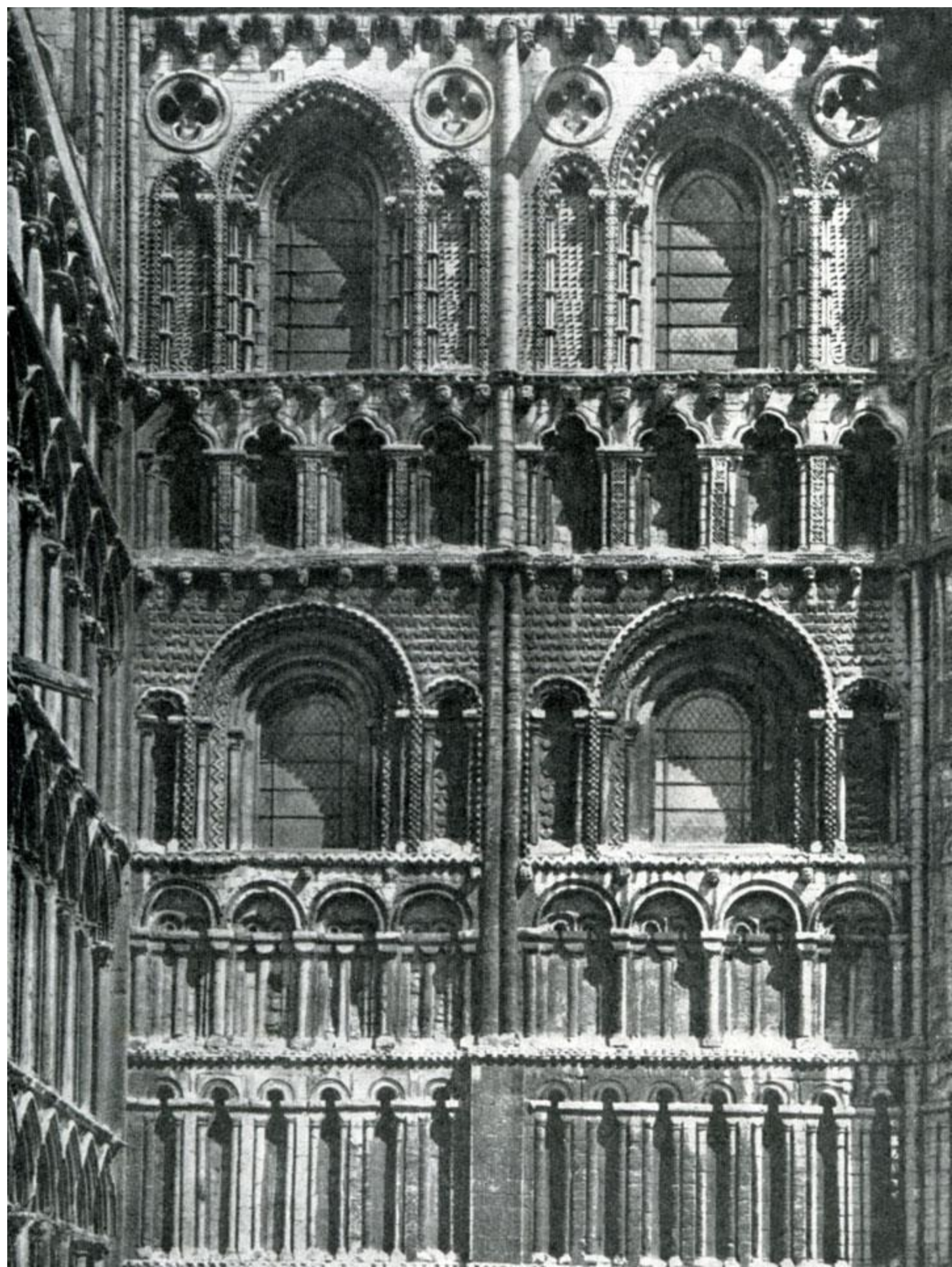
вытянутое в длину узкое трехнефное сооружение. Духовенству, в Англии еще более многочисленному, чем во Франции, было необходимо предоставить соответствующее место, и это сказалось в значительном увеличении хора. Трансепт в английских соборах обычно пересекает здание посередине, в силу чего половина храма оказывается отведенной для клира, а хор приобретает характер большого самостоятельного пространства. Представление о вытянутости английских соборов в длину дает один из первых романских храмов — собор в Норвиче, начатый строительством в 1096 г. Он насчитывает, включая хор, восемнадцать травей, в то время как, например, такое монументальное сооружение романского периода, как собор в Борисе, — только десять. Хор в английском соборе не имел на востоке завершения в виде круглой или многоугольной абсиды, как это применялось в других странах; он завершался либо капеллой прямоугольных очертаний, либо просто стеной без всяких выступов. Обход вокруг алтаря обычно отсутствовал.

О первоначальном внешнем облике романских храмов Англии трудно судить, так как снаружи они более всего подверглись изменениям в готическую эпоху. Все же и здесь можно отметить некоторые характерные для английского зодчества черты. «Многосоставность» общего объема, вообще свойственная романской храмовой архитектуре, в Англии принимает характер своеобразного преизбытка форм, граничащего с раздробленностью. Английские романские соборы выделяются живописностью своего силуэта, обилием мелких членений и форм. Так, в соборе в Или, сооружавшемся во второй половине 12 в., эффектную композицию составляет группа башен западного фасада. По углам монументального фасада (левая часть его не была воздвигнута) были поставлены небольшие восьмигранные башни, а по центральной фасадной оси возвышается грандиозная по ширине и по высоте многоярусная башня. И главная и угловые башни напоминают "крепостные башни замков. Это сходство усиливается благодаря тому, что они завершены не обычными пирамидальными шатрами, а плоским покрытием, увенчанным зубцами.



295. Собор в Или. 2-я половина 12 в. Западный фасад.

Наружные стены романских храмов во многих европейских странах часто оставались глухими; если же они обогащались архитектурно-орнаментальными элементами, то последние лишь подчеркивали тяжесть и массивность стен. В соборе в Или, напротив, наружные стены продольного корпуса, западного фасада и башен на всем своем протяжении насыщены ярусами проемов, слепых окон и аркад со сложной уступчатой профилировкой, благодаря чему впечатление тяжести и косной неподвижности стены в очень большой степени преодолевается. Подобное «каркасное расчленение архитектурных масс и плоскостей уже предвещает принципы готики.



294. Собор в Или. Западный фасад. Фрагмент стены.

Точно так же и внутренний вид романского храма в Англии не производил такого впечатления тяжести и массивности, как многие немецкие и некоторые французские постройки. Так, в соборе в Норвиче это ощущение в значительной мере преодолено благодаря широким проемам арок нижнего яруса, эмпор и окон, сверху донизу раскрывающих стены среднего нефа.

Особое место среди романских храмов Англии занимает собор в Дерхеме (1096—1133), наименее пострадавший от последующих переделок и потому лучше сохранивший единство стилевого облика. Дерхемский собор — современник известного собора св. Троицы в Кане (Франция), по типу которого он воздвигался. Во внешнем его облике зависимость от прототипа достаточно заметна хотя бы в композиции двухбашенного фасада. Но уже и здесь проявляются собственно английские мотивы. Так, башня над средокрестием превосходит массивностью и высотой фасадные башни, тоже весьма монументальные, а западный фасад в большей степени насыщен элементами архитектурного декора, чем его нормандский прообраз. Дерхемский собор строился с расчетом на каменное перекрытие и замечателен тем, что в его нефах впервые в Англии появился стрельчатый свод на нервюрах. Правда, этот свод еще достаточно массивен и стрельчатая форма его выражена довольно робко, но само столь раннее появление его указывает на скорое наступление господства готических архитектурных форм.



296. Собор в Дерхеме. 1096-1133 гг. Общий вид с юго-запада.



297. Собор в Дерхеме. Внутренний вид.

В целом романские соборы Англии при отчетливо выявленной типологической общности планов производят впечатление большого разнообразия форм и свободы архитектурно-композиционных решений. Это впечатление усиливается благодаря живописному расположению храмов. Так, например, Дерхемский собор высится на крутом обрывистом берегу реки, и его мощные башни необычайно Эффектно вздымаются над пышными кронами деревьев и над раскинувшимися невдалеке на пологих холмах невысокими городскими строениями.

* * *

С третьей четверти 12 в. в Англии наступает период готического искусства. Нараставший подъем экономики привел к тому, что с 14 в. Англия уже занимала важное место на мировом рынке. Но, в отличие от других европейских стран, промышленность и торговля Англии были связаны не столько с городом, сколько с деревней, где производилось и обрабатывалось сырье, экспортируемое в другие страны. Поэтому в новые экономические отношения оказалась вовлеченной большая часть мелкого дворянства; с другой стороны, богатые горожане стремились путем приобретения земельных владений приобщиться к землевладельческой знати. В Англии не было такого непримиримого антагонизма между дворянством и бюргерством, как, например, в наиболее экономически развитых областях Италии. Но зато сами города в Англии не имели того важного значения в общем экономическом и общественном подъеме страны, как в большинстве других европейских государств.

Вовлечение деревни в новые экономические отношения имело своим следствием усиление эксплуатации крестьянских масс. Их положение стало особенно тяжелым с началом Столетней войны (1337—1453) и прокатившейся в 1348 г. по всей Европе страшной эпидемии чумы — «черной смерти». Ответом на гнет, на жестокое «рабочее законодательство» был

подъем революционного крестьянского движения, высшим пунктом которого явилось восстание Уота Тайлера в 1381 г. Народные чаяния нашли свое отражение в широком распространении различных ересей.

Период, на который приходится развитие готического искусства, стал во многом переломным для английской культуры. То было время формирования английского языка, вытеснившего французскую речь даже из парламентских прений, время, когда Джон Виклеф провозгласил необходимость церковной реформы и содействовал переводу Библии на английский язык. Это период постепенного нарастания в литературе светских тенденций. Созданные в конце 14 в. «Кентерберийские рассказы» Чосера предвещали наступление новой эпохи в английской литературе.

Если романская архитектура Англии уже в силу малого числа крупных построек по своему значению уступала романской архитектуре Германии и тем более Франции, то в период готики английское зодчество заняло одно из самых почетных мест в Западной Европе. Правда, английская готика, в отличие от французской, не оставила памятников, которые могут быть причислены к образцам наиболее классического воплощения принципов этого стиля; не имела она и такого широкого отклика в других странах. К тому же сфера английской готики ограничивалась преимущественно архитектурой и декоративным искусством. Но при всем том, пожалуй, ни в одном другом государстве Европы готика не заняла такого значительного места на протяжении многих столетий в культуре и в национальных художественных традициях, как в Англии.

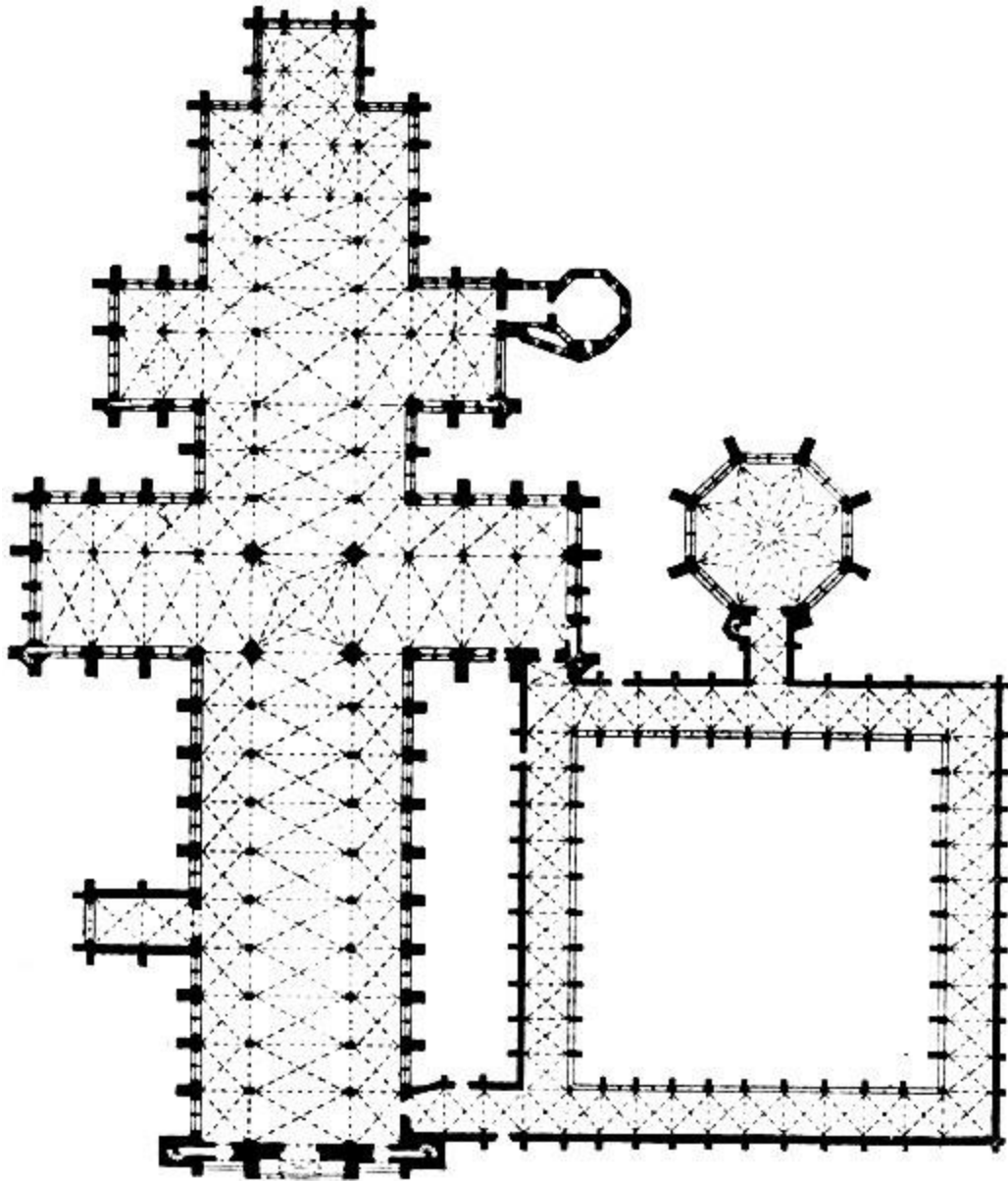
Строительство готических соборов в Англии оказалось связанным не только и даже не столько с городами, а — как и в романский период — с монастырями. Конструктивная схема храма и весь его облик по-прежнему зависели от практических запросов клира и от художественных традиций, сложившихся у строителей предшествовавших столетий.

Общепринятой периодизации английской готики пока не существует, поэтому нередко прибегают к периодизации, разработанной английскими исследователями. Последние в своей классификации исходят не из общего конструктивно-архитектонического типа постройки, а из отдельных ее элементов, преимущественно из формы оконных обрамлений. В связи с этим подобная периодизация характеризует не столько основные конструктивные принципы здания, сколько некоторые особенности архитектурных решений и приемов архитектурного декора.

Основные вехи развития английской готики могут быть намечены следующим образом. Первые храмовые постройки, выдержанные в формах готики, начали воздвигаться в последней четверти 12 века. На 13 и 14 столетия падает период высшего подъема готической архитектуры в Англии, время создания наиболее значительных сооружений. Поздний период английской готики, начавшийся с последней четверти 14 века, завершился к середине 16 столетия. При соблюдении некоторых, ставших почти обязательными общих принципов английская соборная готика отличается большим разнообразием и оригинальностью образных решений. Все же в целом они могут быть сведены к двум основным типам храмовых построек. Первый из этих типов характеризуется наиболее полным выражением специфически английских особенностей готических сооружений. Это английский вариант готики в его наиболее чистом виде. Для второго типа английских соборов характерны некоторые конструктивно-образные принципы, заимствованные у французского зодчества, но в значительной степени переработанные в духе местных традиций. Храмы подобного типа распространены в Англии в меньшей степени, хотя к ним относятся некоторые из наиболее известных памятников.

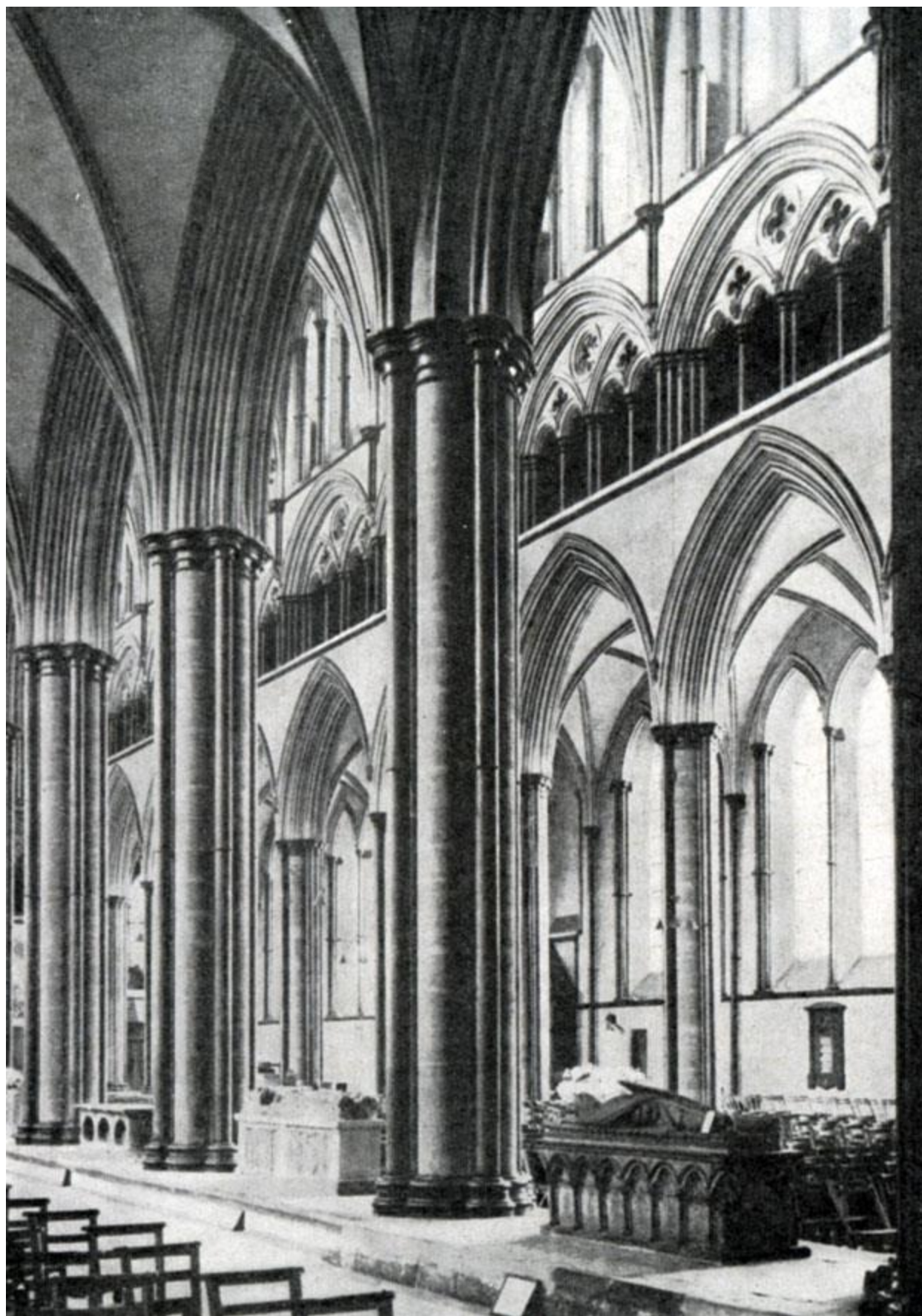
Датой, отмечающей начало периода английской готики, принято считать 1175 год, когда приглашенный в Англию зодчий Вильгельм из Сана, один из мастеров ранней готической архитектуры Франции, приступил к перекрытию стрельчатым сводом хора Кентерберийского собора по образцу

хора собора в Сене. Если вспомнить, что строительство Санского собора началось после 1140 г., а одно из ранних произведений французской готики — собор Парижской Богоматери был заложен в 1163 г., то станет очевидно, что установление в Англии готической архитектурной системы, в общем, ненадолго отстало от Франции. Лучший памятник английской готики — собор в Солсбери был воздвигнут между 1220 и 1270 гг.; даты начала и завершения его строительства, следовательно, почти совпадают с датами постройки Амьенского собора.

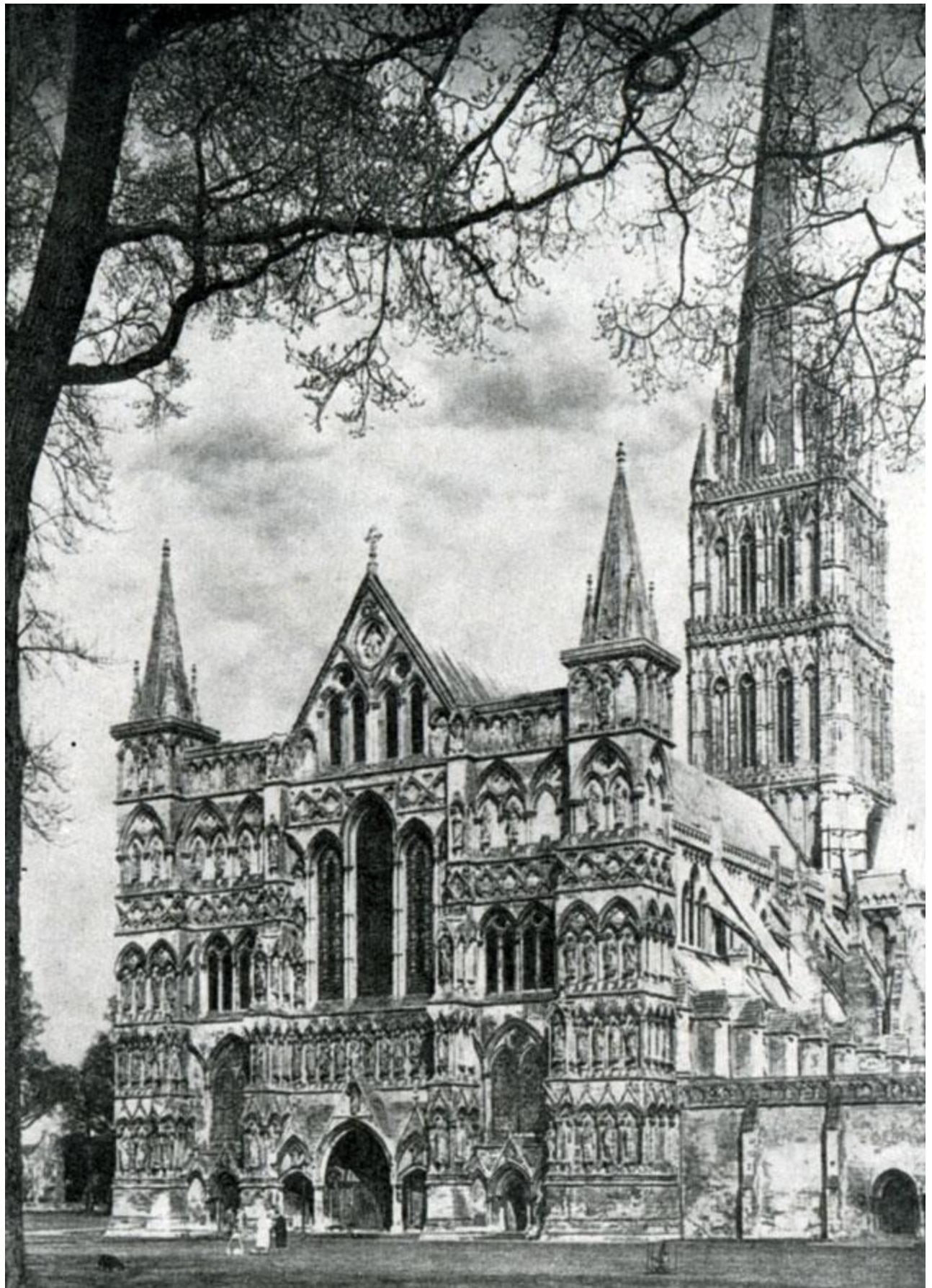


Собор в Солсбери. 1220-1270 гг.; башня над средокрестием - 14 в. План.

Собор в Солсбери может служить образцом первого типа сооружений английской соборной готики.



298 а. Собор в Солсбери. Внутренний вид.



*298 б. Собор в Солсбери. 1220-1270 гг.; башня над
средокрестием - 14 в. Вид с юго-запада.*

План собора, по существу, не имеет принципиальных отличий от планов романских соборов Англии; в нем сохраняются то же соотношение частей и характерная растянутость здания в длину (общая длина Солсберийского собора — свыше 140 ж). Трехнефный продольный корпус (пятинефные соборы в Англии не строились) не имеет в восточной части обхода и венка капелл; вместо них в восточную стену встроена одна капелла прямоугольных очертаний, (так называемая капелла Богоматери) — прием, характерный и для многих других английских соборов. Особенностью собора в Солсбери, как и некоторых других английских храмов, является наличие двух трансептов, из которых главный, с сильно вытянутыми рукавами, пересекает продольный корпус как раз посередине, как это было принято в романское время. Хор по-прежнему помещается у средокрестия. Из-за наличия двух трансептов и перенесения средокрестия на самую середину продольного корпуса, в плане английского собора, в отличие от французских построек, не выражена общая динамическая устремленность пространственных элементов от входа к восточной части храма. Характерным отличием английских готических соборов было также то, что, поскольку они возводились преимущественно монастырями, планы их, и без того сложные, дополнялись, как и в романских храмах, множеством пристроек. Так, к Солсберийскому собору примыкают клуатр, ризница и зал капитула — помещение, имеющее в плане форму правильного многогранника с опорным столбом посередине, перекрытое стрельчатым сводом. Ко многим другим соборам пристраивались дополнительные капеллы.

Своим внешним обликом английские соборы сильно отличаются от готических храмов других стран. Снаружи особенно ощутимы их крупные размеры при общей растянутости здания, настолько большой, что благодаря расположению трансепта посередине продольного корпуса

английский собор кажется как бы удвоенным по длине сравнительно с обычным типом готического храма. Это впечатление усиливается своеобразной «многосоставностью» всего сооружения, как бы сложенного из многих самостоятельных объемов, что заставляет вспомнить романские храмы.

В Солсберийском соборе отдельные части здания, различные по объему и по высоте, — продольный корпус, трансепт, капеллы, не говоря уже о других пристройках, — все они как бы расходятся от общего центра здания — средокрестия. Именно в этом находит свое объяснение почти обязательное для английских построек расположение самой высокой башни собора не на западном фасаде, а как раз над средокрестием, то есть в геометрическом центре сооружения: только при таком условии может быть найден противовес горизонтальной растянутости собора, преодолены центробежные силы в композиции и достигнута определенная степень общего единства здания. Так, в Солсберийском соборе над средокрестием возвышается огромная стройная башня с высочайшим, почти шпилевидным шатром. Это самая высокая церковная башня в Англии; ее общая высота вместе со шпилем — около 135 м, то есть немногим меньше, чем сама по себе весьма значительная общая длина собора. Очевидно, именно поэтому в Солсберийском соборе достигнуто редкое по своей уравновешенности сочетание вертикальных и горизонтальных масс; в других английских храмах, не имеющих столь смело выраженных вертикалей, преобладает горизонтальная направленность масс, отчего постройки кажутся порой чрезмерно растянутыми. О тонком художественном расчете строителей свидетельствует тот факт, что они воздвигли над собором в Солсбери только одну башню; башенки на торцах продольного корпуса и обоих трансептов настолько малы, что должны быть названы скорее пинаклями. Благодаря одной, но чрезвычайно сильной вертикальной доминанте Солсберийский храм приобрел черты большего образного единства, нежели другие, многобашенные английские соборы. Дополнительные высотные акценты не усилили, а лишь нарушили бы достигнутый эффект.

Конструктивные элементы, играющие столь важную роль в формировании внешнего облика французских соборов, в английских храмах выражены слабо. По высоте нефов последние уступали французским, поэтому необходимость в мощных контрфорсах и аркбутанах в значительной степени отпадала. В Солсберийском соборе аркбутаны с первого взгляда даже незаметны; они очень малы и почти сливаются с крутой кровлей боковых нефов. Основная архитектурная тема боковых фасадов — стена, расчлененная несильно выступающими контрфорсами и высокими двойными или тройными окнами вытянутых ланцетовидных очертаний. Такая форма окон характерна для первого этапа английской готики, то есть для периода, охватывающего примерно все 13 столетие, на основании чего, по периодизации английских исследователей, постройки типа собора в Солсбери относят к раннеанглийской, или «ланцетовидной», готике.

Для полноты восприятия английского собора особое значение имеет его обозримость с различных сторон. Этого требует уже сама структура здания, составленного из многочисленных объемов и увенчанного мощным высотным акцентом над средокрестием. Отсюда вытекает важный для английской готической архитектуры момент — собор располагается не в гуще городской застройки, а в центре достаточно обширной свободной пространственной зоны, дающей возможность полного зрительного охвата здания и обеспечивающей целостное восприятие всего сооружения с той или иной точки зрения.

Важную роль в общем восприятии английского готического храма играет мастерское использование его природного окружения. Многочисленные деревья с раскидистыми кронами, свободно разбросанные на большом пространстве вокруг Солсберийского собора, широкая площадь зеленых газонов — все это вносит в образ данного сооружения ту особую ноту поэтической связи с природой, которая так отличает английские соборы от готических храмов континента, обычно возвышавшихся над лабиринтом узких, полутемных городских улочек.

Необходимость сохранения целостного облика здания диктовала строителю особые формы трактовки главного фасада. Западный фасад должен был при всех условиях привлекать зрителя ко входной стороне храма, не умаляя, однако, главенствующего значения центральной части постройки. Английские зодчие поэтому часто прибегали не столько к высотной акцентировке западного фасада, как было принято в других странах, сколько к повышенной его декоративной насыщенности, и более всего — к самым разнообразным композиционным решениям, своей необычностью и оригинальностью приковывающим к себе внимание зрителя. По богатству и разнообразию фасадных решений ни одна из континентальных школ не может сравниться с английскими мастерами.

Что касается западного фасада собора в Солсбери, то он решен хотя и вполне оригинально, но без чрезмерного выделения в общей композиции здания. Фасад Этот невелик — по высоте он не превышает высоты продольного корпуса и из-за небольших повышений по сторонам кажется почти квадратным. Башни отсутствуют, в центре слегка возвышается щипец среднего нефа; два невысоких пинакля венчают угловые части фасада. Скромные порталы ведут в три соборных нефа. В центре фасада вместо традиционной круглой оконной розы (не нашедшей в Англии широкого применения) помещено трехарочное окно с проемами ланцетовидных очертаний. Основное ударение сделано не на объемной, а на декоративной выразительности фасада, в четыре яруса покрытого статуями в узких стрельчатых обрамлениях. Изобилие этих статуй и подчеркнуто мерный ритм их ярусного расположения в значительной степени лишают их самостоятельной выразительности, акцентируя декоративные функции фасадной скульптуры. Благодаря тому что формы обрамляющих каждую статую стрельчатых арок пропорционально близки к ланцетовидным проемам и нишам боковых фасадов, главный фасад при всем богатстве своего убранства органически включается в единый архитектурный облик собора.

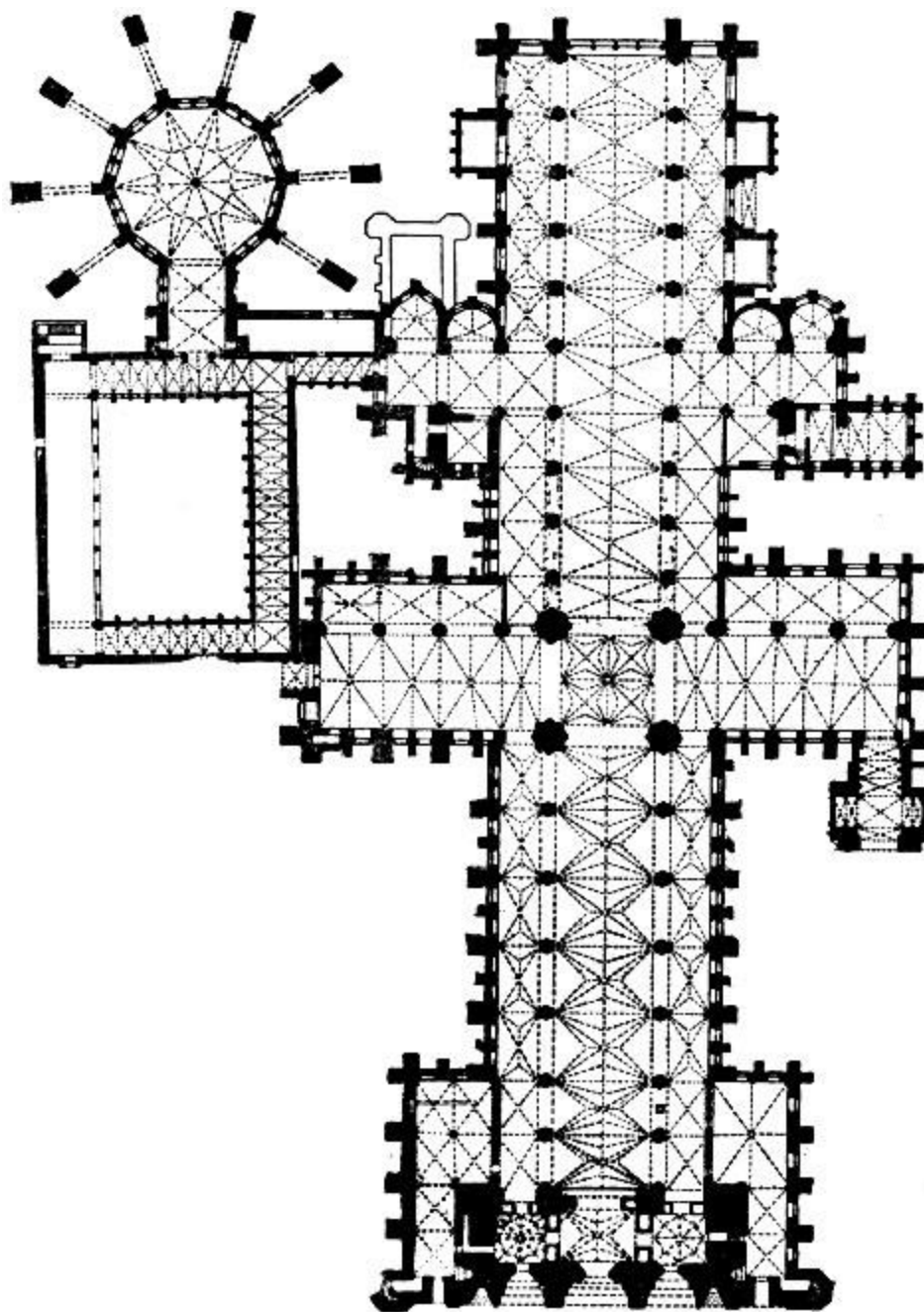
Интерьеры английских соборов также обнаруживают черты своеобразия. Их нефы не имели такой громадной высоты, как в храмах Франции, и чувство мистического взлета не получило в них столь сильного выражения. Огромная протяженность английских храмов позволяла, казалось бы, добиться исключительного по выразительности эффекта пространственной устремленности от западного входа к восточной части собора. Этому, однако, препятствует пространственная пауза средокрестия, которая останавливает движение взгляда в глубь центрального нефа как раз посередине храма, а затем — роскошное убранство хора, задерживающее взгляд зрителя и нарушающее единый ритм опорных арок. Все же и в английских соборах единый музыкальный ритм уходящих в глубину травей, широких арок, трифориев, окон и нервюр свода выражен с большой впечатляющей силой.

Если интерьеры французских храмов отличаются крупным масштабом пространственных членений, четкостью и обобщенностью линий, простотой и ясностью форм, то в английских постройках членения и формы носят более дробный и дифференцированный и вместе с тем декоративный характер. Из-за применения более тонких, сильно раздробленных лизенами устоев и сложной профилировки арок и стенных проемов ощущение напряженного взлета форм, которое дает многоярусная стена центрального нефа во французском храме, в английском соборе уступает место впечатлению ажурной легкости и декоративного богатства. Это впечатление усиливается благодаря характерной для английских построек сложной разработке сводов. Простой четырехраспалубковый свод в Англии встречался редко; преобладали многонервные своды более сложного рисунка, со временем становившиеся все более прихотливыми. Благодаря всем этим приемам интерьеры английских соборов производят более нарядное впечатление, чем интерьеры французских храмов.

В целом образ английского собора не обладает той степенью спиритуализма, которая характерна для готических храмов

Франции; в нем меньше выражено присущее французской и немецкой готике чувство эстетической выразительности самой конструкции. Собственно бюргерское начало в английских храмах выражено относительно слабо. Их пространство, разделенное на ряд частей, не обладало той объединяющей силой, которую несли в себе соборы Франции, собиравшие под своими сводами всех жителей города.

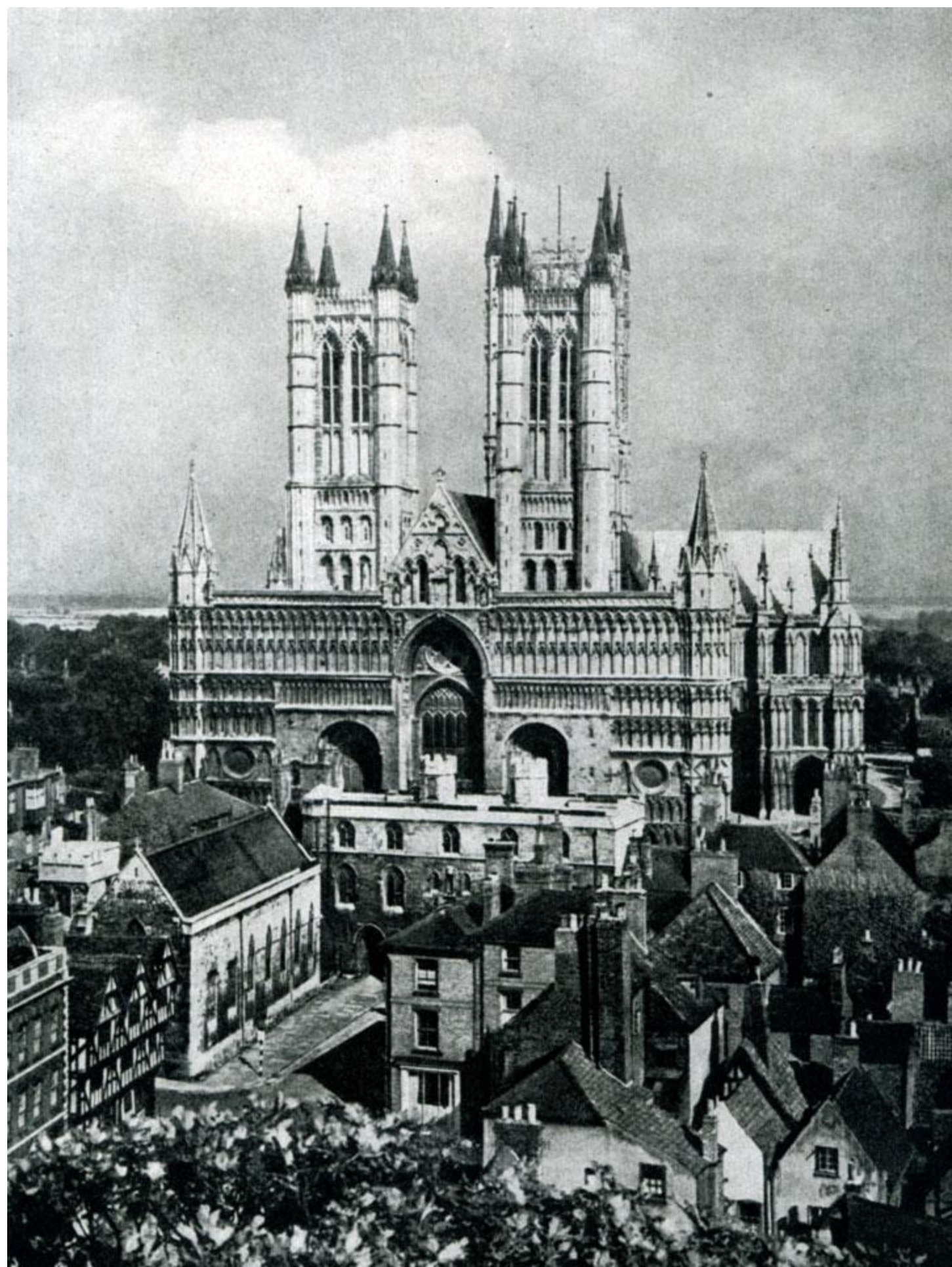
Если собор в Солсбери выделяется среди английских храмов особым совершенством своего архитектурного решения — мастерски найденным равновесием всех частей сложного сооружения, последовательно проведенным единством целого, тонкой разработкой деталей, большим чувством меры, то строители других соборов прибегали зачастую к более решительному подчеркиванию отдельных средств художественной выразительности.



Собор в Линкольне. Начат в романский период, основное строительство в 13- 14 вв. План.



299 б. Собор в Линкольне. Западный фасад. Фрагмент.



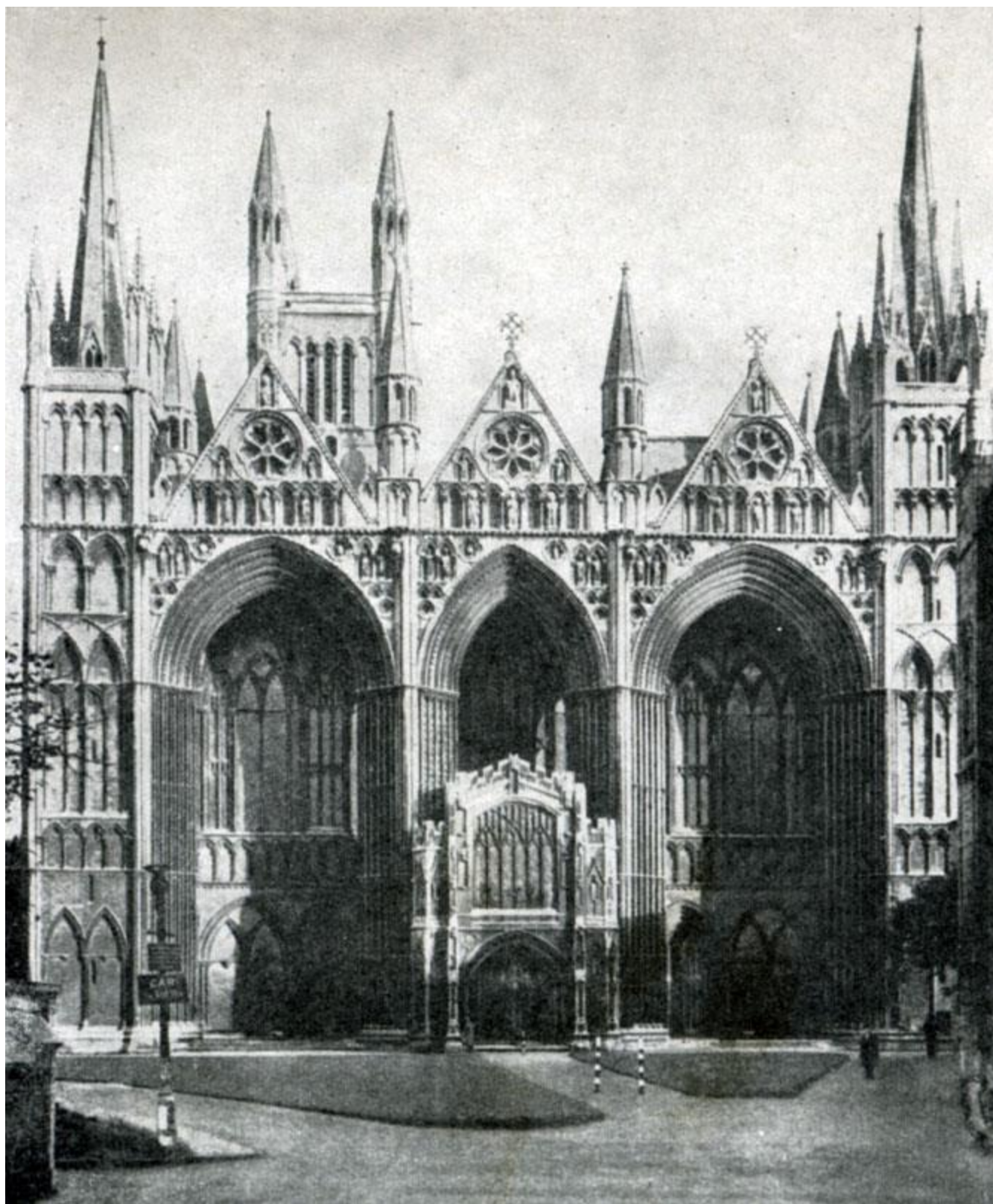
300. Собор в Линкольне. Начат в романский период, основное строительство в 13- 14 вв. Общий вид с юго-запада.



301. Собор в Линкольне. Внутренний вид.

Таков один из самых известных храмов Англии — собор в Линкольне, основное строительство которого велось в 13 и 14 столетиях (начат он был в романское время). Это сооружение еще более грандиозных размеров, чем Солсберийский собор, — общая длина его составляет около 155 м. Снаружи он кажется несколько тяжеловесным из-за крупных основных масс и объемов, а также потому, что его более грузные четырехгранные башни не имеют высоких шпилевидных завершений. Наиболее примечателен фасад собора, в котором средства художественной выразительности приобрели особенно форсированный характер. Уже средняя часть фасада, которая была построена в романское время, отличалась особой оригинальностью композиции благодаря сильно углубленным в толщу стены трем гигантским порталам, обрамлявшим входы в нефы. К этому фасаду готические зодчие сделали пристройки по сторонам с небольшими шатровыми башенками по углам. Вся плоскость пристроенной части фасада была в 13—14 вв. украшена идущими в семь ярусов легкими колончатыми аркатурами, которые производят впечатление своеобразной кружевной сети, покрывающей входную сторону храма. Подчеркнув таким образом ее вытянутость по горизонтали, зодчие, надстроив фасадные башни, одновременно придали фасаду устремленность в высоту. В результате он приобрел громадные размеры и резко контрастное соотношение горизонтальных и вертикальных частей. Но даже при всем этом западный фасад не стал доминантой собора; над средокрестием была воздвигнута башня еще более крупных размеров, и здание получило традиционную для английских соборов объемную композицию и характерный силуэт.

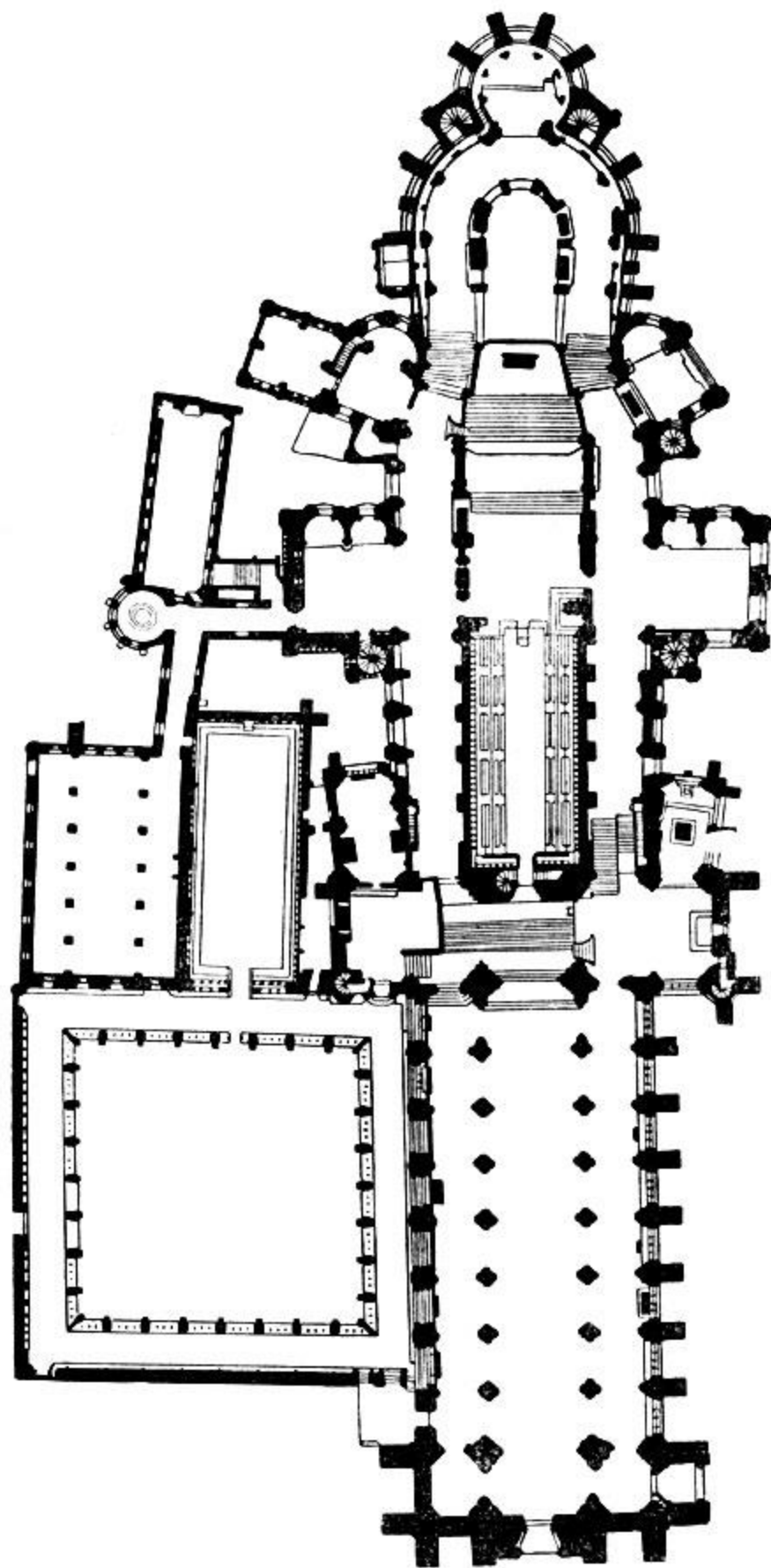
Интерьер Линкольнского собора, в основной части относящийся к первой половине 13 в., довольно близок к интерьеру собора в Солсбери, с тем лишь отличием, что его архитектурные формы стали еще более хрупкими и сложными по разработке.



299 а. Собор в Питерборо. Западный фасад. 1-я половина 13 в.

Наиболее разительный пример акцентировки западного фасада представляет собор в Питерборо. Здесь фасад пристроен к романскому храму в первой половине 13 в. Подобно фасаду Солсберийского собора, он не отличается большими размерами; ширина его даже превышает высоту, но устремленность ввысь выражена в нем гораздо острее. Она достигнута отчасти благодаря размещению по углам тонких шпилевидных башенок, но более всего — оригинальнейшим мотивом: тремя гигантскими, заполняющими чуть ли не всю плоскость фасада арочными порталами, высота которых почти равна высоте центрального нефа. Сам входной проем невелик, он ведет только в центральный неф; боковые нефы входов не имеют. Эти грандиозные глухие порталы, лишенные непосредственного конструктивного и функционального смысла, имеют, однако, свое оправдание: именно благодаря им сравнительно небольшой по размерам фасад концентрирует на себе внимание зрителя.

Храмы в Солсбери, в Линкольне и отчасти в Питерборо дают пример особенностей того типа готического собора, в котором принципы английского зодчества данного периода воплотились в наиболее чистом виде. Но, как указывалось выше, английская архитектура при всей своей самостоятельности испытывала заметное воздействие французского зодчества, сказывавшееся в перенесении на английскую почву тех или иных приемов французского храмового строительства.



Собор в Кентерберии. 11-16 вв. План.

Одним из примеров в этом отношении может служить знаменитый Кентерберийский собор. Строился собор очень долго, с 11 по 16 столетие, и каждая эпоха внесла свои черты в сложный и многообразный облик Этого здания. Начат он был в романский период; между 1174 и 1185 гг. Вильгельм из Сана перекрыл абсиду стрельчатым сводом. Нефы, западный трансепт и западный фасад возводились между 1390 и 1411 гг. В 1503 г. была закончена башня над средокрестием.

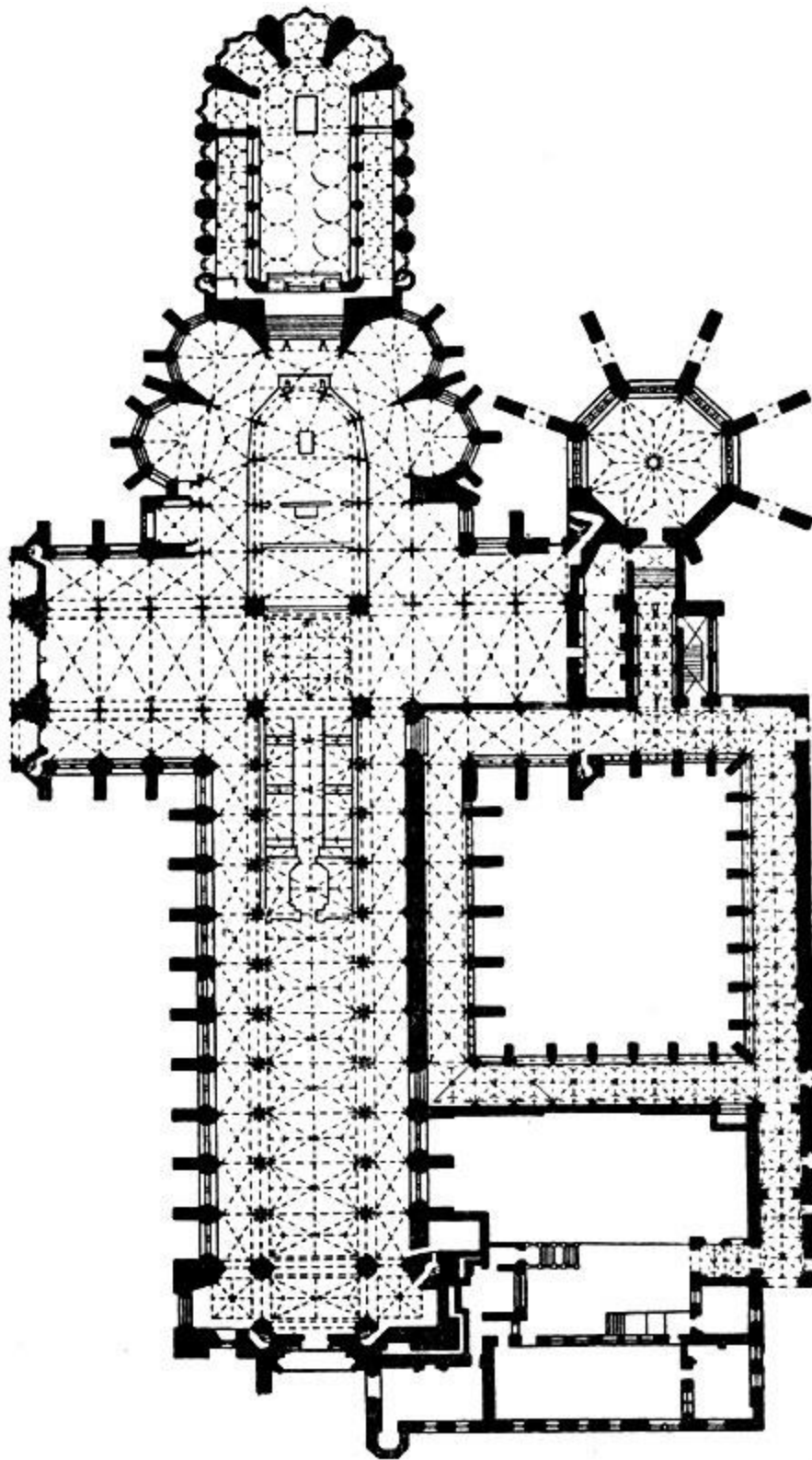
Собор в Кентерберии приобрел со времен средневековья большую известность не только тем, что он входил в состав резиденции архиепископа, считавшегося главой английской католической церкви, но и как национальная святыня. Он стал местом погребения архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, убитого рыцарями короля Генриха II в этом же соборе в 1170 г. и причисленного католической церковью в качестве мученика к лику святых. После канонизации Томаса Бекета собор привлек множество паломников, что отразилось на структуре храма; его абсида имеет обход по образцу французских соборов. Кентерберийский храм даже среди английских соборов выделяется обилием всякого рода пристроек. Но и без них план собора очень сложен. Его особенность составляет множество помещений, как бы нанизанных на одну ось. Хотя трехнефный продольный корпус состоит из девяти травей, он занимает всего лишь немногим более одной трети здания. Далее посетитель вступает в помещение первого трансепта, за которым следует трехнефный хор. За ним — второй трансепт и пресбитерий — предалтарное помещение; к последнему с обеих сторон примыкают капеллы, так что образуется подобие третьего трансепта. Затем следует алтарь, а за ним — большая полуовальная абсида с обходом, превращенная в капеллу св. Троицы. Только отсюда посетитель вступает в так называемый Венец Бекета — завершающую храм с востока круглую капеллу, где погребен прах святого. Из-за обилия всех этих помещений собор достигает непомерной длины — свыше 160 м. Если учесть также, что к храму примыкает с разных сторон

еще несколько капелл, то станет очевидной сложность и зачастую неожиданность пространственных эффектов, возникающих в интерьере собора. Они усилены тем, что основные части храма расположены на разных уровнях и постепенно повышаются по мере продвижения зрителя к восточной части собора.



303. Собор в Йорке. Основное строительство в 1291-1342 гг. Вид с юго-запада.

Снаружи западный фасад лишен прихотливости, характерной для других английских соборов; своей традиционной двухбашенной композицией и сдержанностью декора он, как и фасад собора в Йорке, заставляет вспомнить французские постройки. Но характер общего объема этих храмов, особенно громадные четырехгранные башни над средокрестием, свидетельствуют о возобладании английских принципов храмового зодчества.



Собор Вестминстерского аббатства в Лондоне. План.

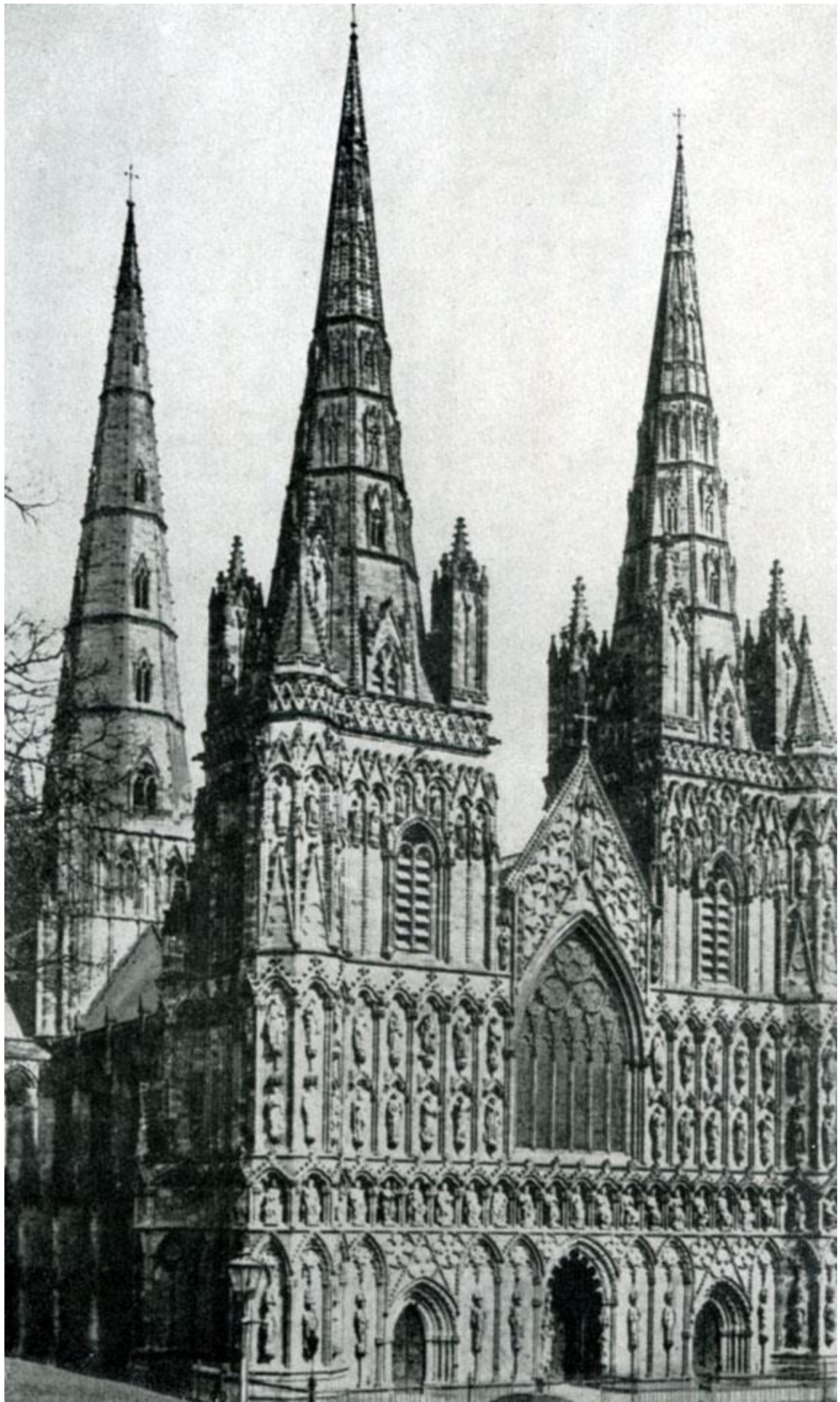
Если в Кентерберийском соборе воздействие французских образцов сказалось только в отдельных частях постройки, то в соборе Вестминстерского аббатства в Лондоне черты французской архитектуры выражены гораздо ярче. Этот собор занимал в Англии особое место: он служил местом коронации и погребения английских королей. Впоследствии собор Вестминстерского аббатства стал также прославленной усыпальницей великих людей Англии. Если бы не обилие неизбежных для всякого аббатства пристроек, план Вестминстерского собора весьма мало отличался бы от французских храмов. Мы видим здесь то же самое соотношение пространственных частей, точно так же трансепт отодвинут к востоку, а абсида снабжена не только обходом, но и венком капелл; отсутствует и башня над средокрестием. Показательно, однако, что, поскольку такое решение не соответствовало сложившимся в Англии особенностям богослужения и принятый план собора, очевидно, предоставлял многолюдному клиру слишком мало места, хор (т. е. та часть храма, которая, предназначена для духовенства) расположен не за трансептом или под средокрестием, как обычно в Англии, а перед трансептом, захватывая несколько травей среднего нефа. Интерьер храма выделяется необычной для английских соборов большой высотой среднего нефа и производит столь же необычное для них впечатление общего пространственного единства.

14 столетие (точнее, его первые три четверти) английские исследователи называют периодом «украшенной» готики, подчеркивая нараставшую в архитектуре того времени роль декоративных элементов. Планы соборов в этот период не претерпевали серьезных изменений. Новые здания закладывались редко; в основном достраивались более ранние сооружения, вследствие чего эволюция стиля отразилась главным образом в их архитектурном декоре. Что касается фасадных композиций некоторых соборов, сооруженных именно в течение названного периода, то они иногда производят впечатление парадоксальности даже сравнительно с весьма далекими от шаблона фасадами более ранних английских храмов. Таков западный фасад собора в Эксетере

(третья четверть 14 в.), который с первого взгляда из-за его своеобразных очертаний и из-за отсутствия башен можно принять скорее за противоположную сторону храма — за абсиду хора. К этому фасаду приставлена низкая стена, своеобразное подобие ширмы, высотой несколько менее половины общей высоты фасада, которая покрыта тремя ярусами статуй в тонких колончатых обрамлениях. Подобное «декоративное» использование статуй на фасадах встречалось и прежде, но здесь этот мотив дан особенно подчеркнуто; статуи заполняют плоскость стены плотно, без разрывов, почти «плечом к плечу». Только три небольших портала — входы в собор — врезаются в этот скульптурный ковер. Другая особенность Экстерского храма заключается в том, что вместо обязательной башни над средокрестием две высокие башни поставлены на торцах трансепта. Центральная часть собора получила, таким образом, двойной акцент, и тогда становится понятным отсутствие башен на главном фасаде — они нарушили бы этот смелый Эффект. Внутри Экстерского собора арочные устои, трифории и густые пучки нервюр достигают такой степени раздробленности, что рождается впечатление своеобразной вибрации архитектурных форм. Большое внимание мастера «украшенного» стиля обращали на своды, усложняя и обогащая рисунок нервюр. Особенной популярностью в то время пользовались так называемые звездчатые и сетчатые своды.



*302. Собор в Эксетере. Основное строительство в 1270-1370 гг.
Внутренний вид.*



304. Собор в Личфилде. 2-я половина 13 в. - 1330 г. Вид с северо-запада.



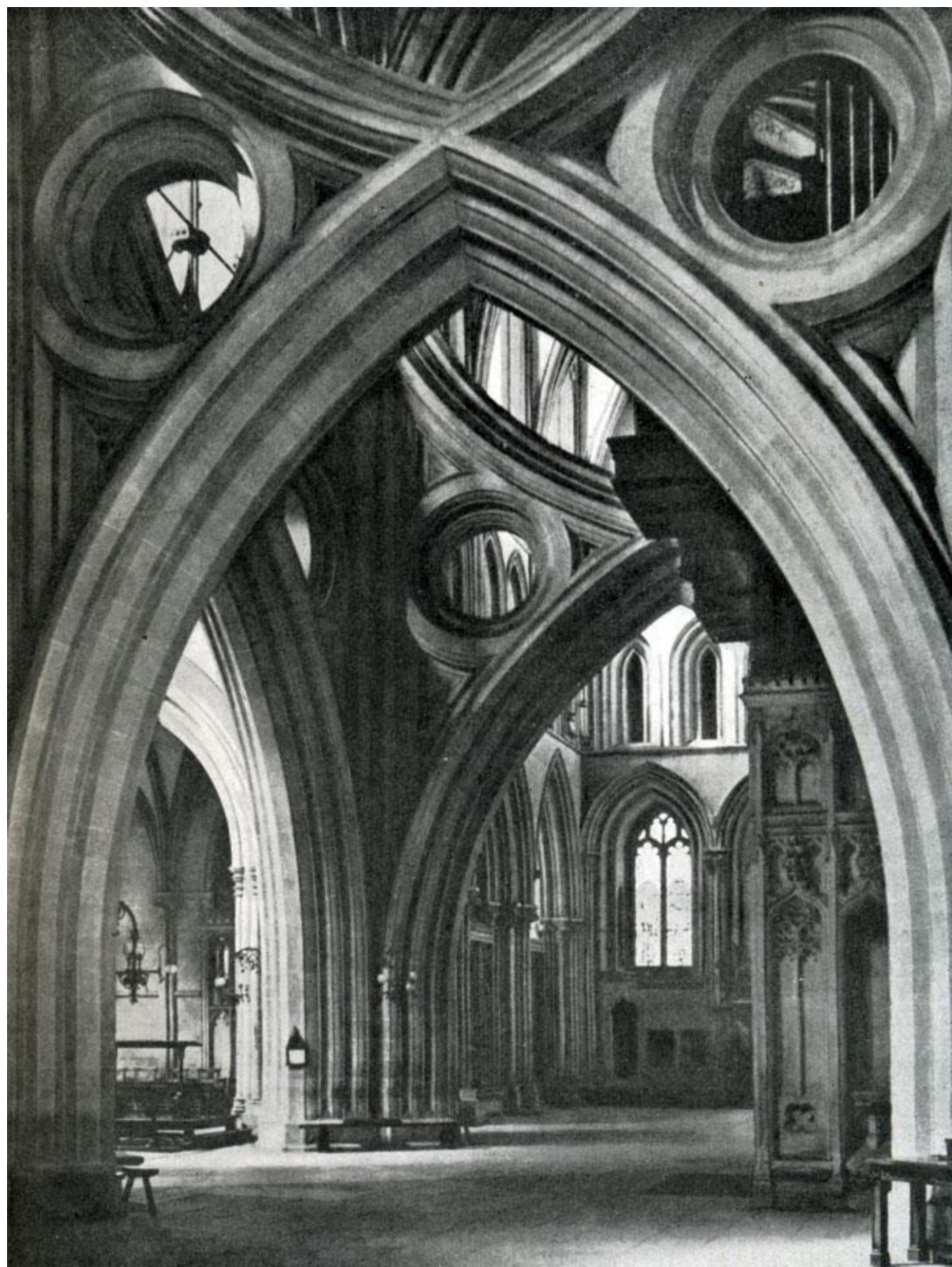
305 б. Собор в Личфилде. Общий вид. Аэрофотосъемка.

Другой характерный пример зодчества этой поры — собор в Личфилде. Весь его выполненный из красного песчаника двухбашенный фасад покрыт сверху донизу ярусами статуй, декоративная роль которых подчеркнута тем, что большинство их помещено не в нишах, а просто приставлено к гладкой стене и окружено легчайшим архитектурным обрамлением. Благодаря такому применению скульптуры фасад собора,

увенчанный высокими шатровыми башнями и, в сущности, более близкий, чем обычно, к традиционному французскому типу, производит, однако, впечатление большого своеобразия.

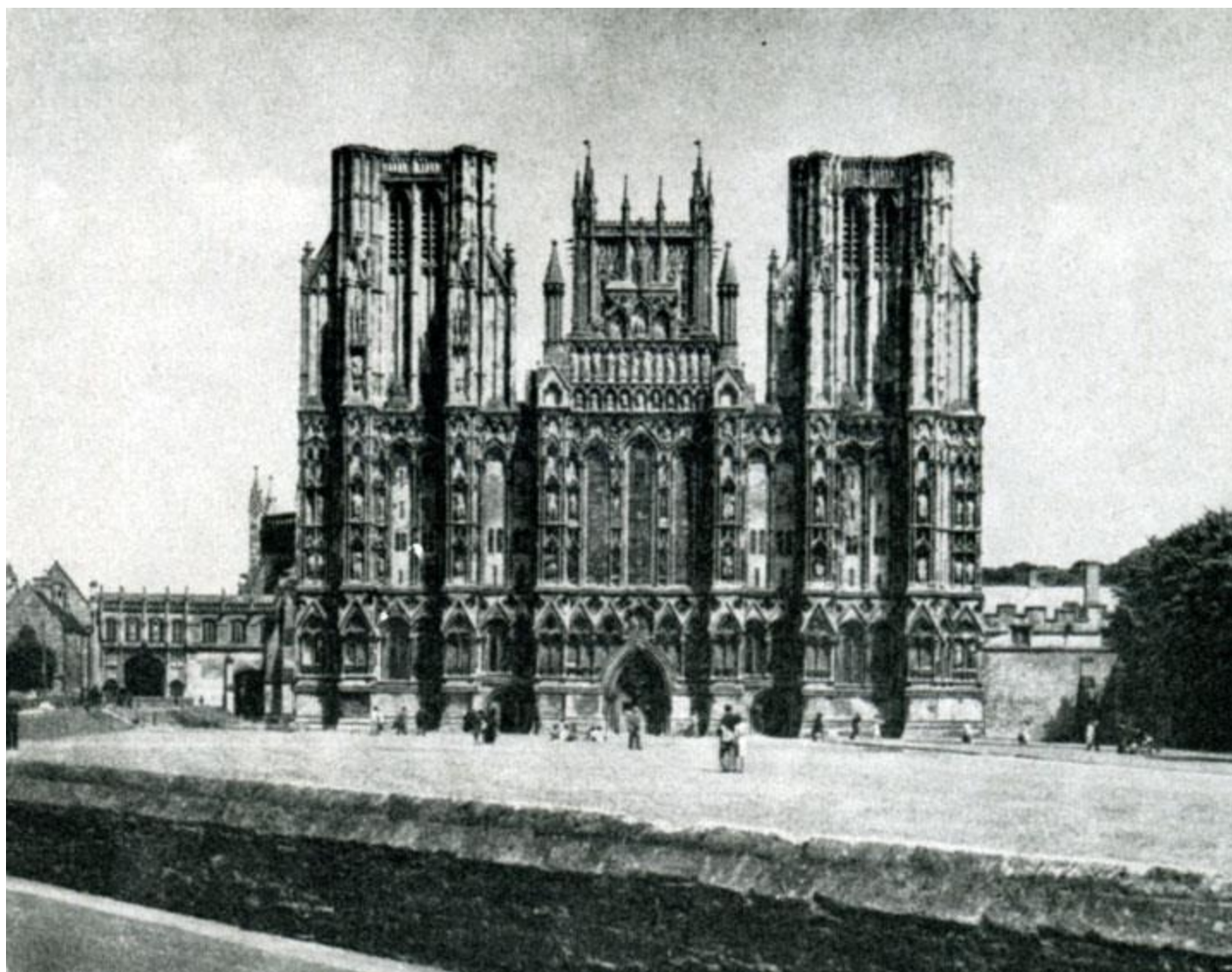


306. Собор в Уэлсе. Скульптурная консоль.

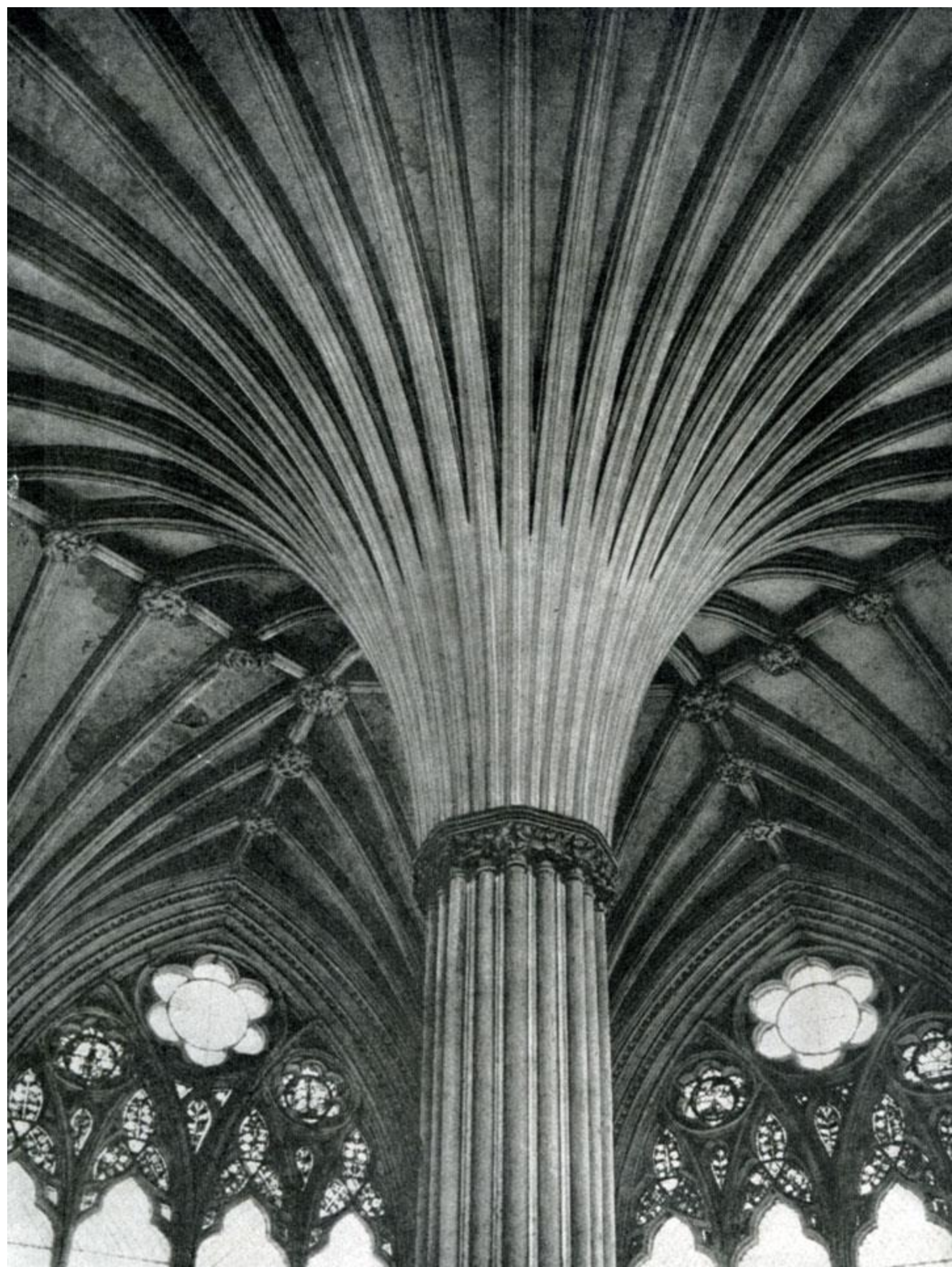


307. Собор в Уэлсе. Арки средокрестия. 1338 г.

Зодчие «украшенного» стиля иногда прибегали к смелым конструктивным Экспериментам в решении интерьеров. В качестве примера здесь может быть названа замечательная по красоте арочная композиция средокрестия собора в Уэлсе, созданная в 1338 г. В каждый из четырех пролетов средокрестия вписана мощная стрельчатая арка, а на ее вершину поставлена в перевернутом виде другая арка; в интервалы между арочными кривыми вписаны огромные каменные кольца. Массивные, но благодаря богатой профилировке и необыкновенно упругому ритму линий кажущиеся лишенными тяжести, эти арки, покорные воле Зодчего, сплетаются в непрерывно меняющийся в зависимости от различных аспектов зрения великолепный узор. Вся композиция в целом изумляет головокружительной смелостью технического и художественного замысла и производит поистине фантастический эффект. В Уэлсском соборе обращают также на себя внимание своеобразный по композиции западный фасад и красивейший в Англии зал капитула.



305 а. Собор в Уэлсе. Западный фасад. 13 - начало 15 в.



308. Собор в Уэлсе. Свод зала капитула.

По существу, и конструктивные и декоративные особенности памятников «украшенного» стиля далеко выходят за рамки классического этапа готической архитектуры и открывают путь поздней готике. Может быть, ни в одной другой стране Европы условия для развития поздней готики не были настолько благоприятными и подготовленными, как в Англии. Если по времени формирования готической системы Англия несколько отстала от Франции, то в обращении к формам позднеготического зодчества она значительно опередила ее и все другие страны.

Собственно позднеготическое искусство господствовало в Англии с последней четверти 14 до середины 16 в.; согласно принятой в Англии периодизации, этот этап именуется периодом «перпендикулярной» готики, а та его часть, которая приходится на промежуток времени между концом 15 и серединой 16 столетия, называется «стилем Тюдор». Исторические события того времени, проявления ожесточенной классовой борьбы, Столетняя война, междоусобная война Алой и Белой розы не благоприятствовали возведению крупных соборных построек. Сфера деятельности зодчих была ограничена завершением храмов, начатых прежде, и строительством капелл — сравнительно небольших церковных сооружений — при дворцах, университетах и аббатствах.

Функциональные особенности капелл предопределили некоторые черты их архитектуры. Снаружи эти капеллы зачастую не могли восприниматься как самостоятельные сооружения, так как они составляли лишь часть более монументальных и крупных построек. С большей степенью самостоятельности воспринимался их внутренний облик, в связи с чем основная доля их художественной выразительности перенесена на интерьер.



312. Капелла Королевского колледжа в Кембридже. Около 1446-1515 гг. Внутренний вид.

К характерным образцам таких сооружений принадлежит капелла св. Георгия в Виндзорском замке (1493—1516), капелла Королевского колледжа в Кембридже (около 1446—1515 гг.) и капелла Генриха VII в Вестминстерском аббатстве. Постройки этого типа представляют собой однонефные или трехнефные церкви; в последнем случае боковые нефы настолько узки, что, по существу, не обладают самостоятельной пространственной выразительностью; иногда боковые нефы изолированы от среднего. И в том и в другом случае безраздельно господствующее пространство среднего нефа составляет главный эффект сооружения. Зритель вступает как бы в обширный высокий зал, обладающий ярко выраженным пространственным единством. Арочные устои, прежде стоявшие свободно, теперь слились со стеной и в значительной степени перестали восприниматься как конструктивно необходимые несущие элементы, превратившись в подобие декоративных тяг. Пространственное воздействие интерьера тем сильнее, что здесь полностью исчезает ощущение массы и материальности. Стен нет — они превратились в ажурный решетчатый переплет, заполненный стеклами витражей (именно в связи с прямоугольным рисунком оконных переплетов возникло название «перпендикулярного» стиля). Оконные просветы достигают громадной величины. Так, например, высота заалтарного окна в Виндзорской капелле составляет более 24 м при ширине 13 м). Стена становится как бы тонкой стеклянной оболочкой, через которую широкой волной в интерьер проникает свет, преображенный сияющими красками витражей. Подобная дематериализация стен и опор требует для своего оправдания соответственного облегчения перекрытия, и совершенно закономерно, что своды капеллы также теряют всякое подобие материальности. Этот эффект достигнут не столько за счет формы сводов, — напротив, в сравнении с предшествовавшим временем своды и арки стали менее заостренными, приближающимися по форме к слегка

придавленной «арке Тюдор»,— сколько за счет их богатейшей декоративной разработки. Менее всего они напоминают каменные формы. Так, в Кембриджской капелле веерные пучки тончайших нервюр, сталкиваясь между собой на гребне свода, образуют изысканный кружевной узор, создающий иллюзию полной невесомости сводчатого перекрытия. Сходные принципы декора применены в прославленной своими сводами галлерее клуатра в Глочестерском соборе.



309. Собор в Глочестере. Галлерея клуатра. 1351-1407 гг.



310. Капелла Генриха VII в Вестминистерском аббатстве в Лондоне. 1502-1512 гг. Вид с северо-востока.



311. Собор в Глочестере. Окно в восточной части хора. 14 в.

Своего зенита тенденции поздней готики достигают в капелле Генриха VII в Вестминстерском аббатстве, построенной в 1502—1512 гг. Она примыкает по продольной оси к восточной части Вестминстерского собора и представляет собой как бы гигантски увеличенную среднюю капеллу, выделяющуюся из окружающего абсиду венка капелл. Капелла Генриха VII довольно крупна: по размерам ее внутренняя ширина почти равна внутренней ширине трехнефного корпуса Вестминстерского собора. Уже снаружи обращает на себя внимание сплошь покрывающий нижний ярус здания «перпендикулярный» декор контрфорсов и оконных переплетов. Здание имеет три нефа, но внутри средний неф изолирован и воспринимается как законченное зальное пространство, архитектурная трактовка которого близка к капеллам в Виндзоре и в Кембридже. Достопримечательность капеллы Генриха VII — ее небывалые по сложности и богатству форм своды с украшениями наподобие свисающих трехъярусных ажурных воронок. Такая форма сводов потребовала для их поддержки дополнительных конструктивных элементов. Постройкой капеллы Генриха VII завершается эволюция английской культовой архитектуры эпохи готики.

Значительное место в истории английского средневекового зодчества занимает светская архитектура. Как уже указывалось, английские города не играли столь важной роли в экономической и общественной жизни страны, как городские центры в других европейских государствах, и такие монументальные сооружения, как ратуши и другие муниципальные постройки, не получили там большого распространения. Преимущественное развитие в светской архитектуре получило замковое и дворцовое строительство, а в городах — жилые дома бюргеров.

Замки романской эпохи отличались простотой и элементарностью архитектурного облика. По своему плану и

силуэту они, в общем, близки к современным им французским замкам. В эпоху готики здание замка обрастало многочисленными пристройками, число помещений увеличивалось; среди них выделялся холл — главное помещение в виде большого зала. Стены замков были по-прежнему массивны, но проемы окон и дверей приобрели стрельчатую форму. Со временем планировка зданий усложнялась, их внешний облик становился более живописным, внутренние помещения — более комфортабельными.

В 14 веке в Лондоне был построен Вестминстерский королевский дворец. О совершенстве строительной техники того времени свидетельствует громадный, великолепный по архитектуре торжественный зал этого дворца, так называемый Вестминстер-холл, один из самых крупных залов в Европе. Площадь его — свыше 1500 кв. м. Гигантская кровля, перекрывающая его без каких бы то ни было промежуточных опор, покоится на сложных по конструкции открытых деревянных стропилах стрельчатого рисунка.

Изобретение пороха лишило замки феодалов их неприступности, и начиная с 16 века они постепенно утрачивали свой крепостной характер. Но формы готической архитектуры при этом сохранялись, ибо наряду с культовым зодчеством элементы готики оставались более всего жизнеспособными именно в замковом строительстве. Громадное число поместий английского дворянства в 16—17 столетиях и позже сооружалось в формах готики в сочетании с элементами архитектуры, выработанными в эпоху Возрождения.

* * *

Изобразительное искусство средневековой Англии достигло наибольших успехов в области книжной миниатюры. Монументальная скульптура и живопись не получили здесь того широкого применения, которое было характерно для французской и немецкой средневековой культуры. В

убранстве английских соборов замечательный архитектурный декор играл большую роль, чем сюжетные ансамбли.

Относительно слабое развитие монументальной живописи и скульптуры отчасти объясняется тем, что в искусстве дороманской Англии почти не было традиций человеческих изображений. Лишь с 10 в. появилась каменная скульптура в церквах. Одним из древнейших сохранившихся памятников является рельеф, изображающий борьбу архангела Михаила с сатаной (собор в Саусвелле), где чрезвычайно сильны влияния орнаментального стиля, шедшего из скандинавских стран. Нормандское завоевание Англии также не могло содействовать большому развитию ваяния, так как нормандская скульптурная школа сама в то время еще не обладала значительными традициями. В немногих памятниках ранней английской скульптуры наблюдается скорее продолжение более старых местных традиций, представленных рельефом из собора в Саусвелле. Исполненный в середине 12 в., порталный столб церкви в Килпеке представляет собой оригинальное сочетание орнаментальных геометрических и растительных форм со стилизованным изображением человека и весьма близок к стилю обрамлений церковных дверей в скандинавских постройках того же времени.

В резьбе по слоновой кости черты реализма выступают более отчетливо. Традиции этого искусства восходят к византийским образцам. Примером может служить пластина с изображением поклонения волхвов (Музей Виктории и Альберта в Лондоне).

С конца 11 столетия в скульптуре Англии наметилось определенное стремление освободиться от орнаментальности. Это, видимо, было вызвано знакомством со скульптурой юго-западной и восточной Франции. Так, рельеф с изображением Христа, уходящего от матери (собор в Чичестере), своими большими фигурами, почти полностью заполняющими поверхность, может быть сопоставлен с тимпаном из Муассака, тимпан южного портала собора в Солсбери своими бесплотными и утонченными фигурами близок к скульптуре в

Отене. Несколько позже, после 1200 г., возникла статуарная скульптура, самым тесным образом связанная, как и везде в Западной Европе, с архитектурой. Острым чувством динамики преисполнены апостолы и пророки из собора в Йорке (ныне в Йоркском музее) и статуи западного фасада Линкольнского собора. К середине 13 в. в английской скульптуре появились черты готики. Таковы фигуры западного фасада собора в Уэлсе, исполненные в середине 13 в.

Значительный интерес представляют скульптурные надгробия. Первые художественно значительные памятники этого рода относятся к 12 в. и отличаются своеобразным переплетением орнаментальных традиций в трактовке формы и в композиции с наивными попытками передать жизненную конкретность жеста и некоторые индивидуальные черты облика изображенного человека. Таковы надгробия епископов в Солсберийском соборе. Близко к ним и надгробие короля Иоанна Безземельного (умер в 1216 г.), помещенное в Рочестерском соборе. Рано зародившийся интерес к портретной характеристике особенно ясно проявился в 13 и 14 вв.; самый значительный памятник того времени — прекрасное надгробие, портрет Ричарда Свекфилда (собор в Рочестере, конец 13 в.). Ему присущи благородная простота образа, строгая гармония ритмов, спокойная монументальность всей композиции.

В 14 в. черты реалистической конкретности портретного образа все больше усиливались. Правда, в ряде случаев это сочеталось с утерей чувства монументально-декоративной цельности композиции, которое было характерно для лучших скульптурных произведений предшествовавшего периода. Примером являются выполненные в конце 14 в. портретные фигуры надгробия Эдуарда III (Вестминстерское аббатство).

Образцов монументальных росписей в Англии почти не сохранилось, но Зато исключительный интерес представляет богатая история английской книжной миниатюры. Едва ли будет ошибкой сказать, что в этой области средневекового

изобразительного искусства одно из первых мест принадлежит Англии.

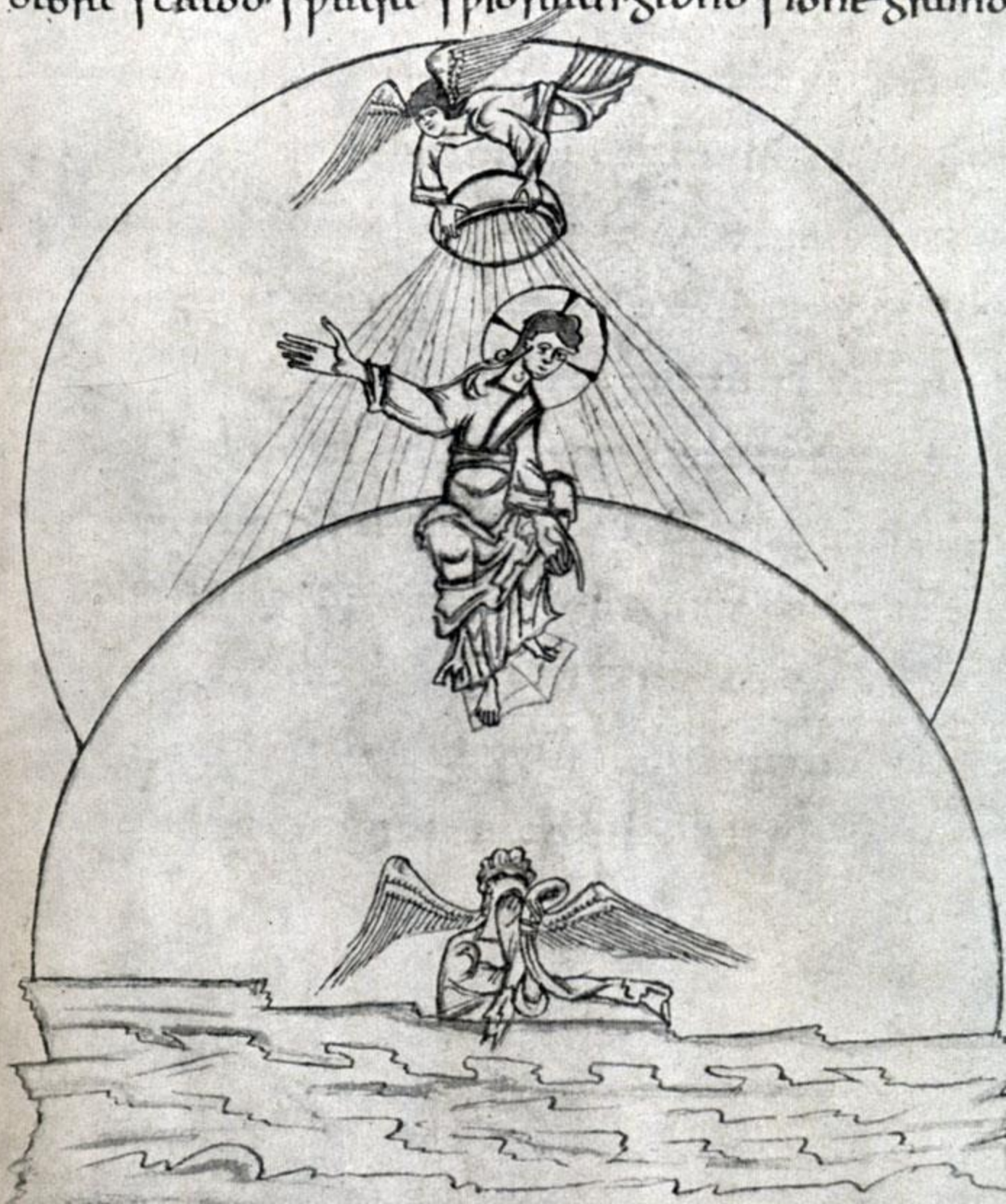
Наиболее ранние рукописи, выполненные в Винчестерской и Кентерберий-ской школах, поражают богатством орнамента и сложностью композиции. К лучшим памятникам этого типа относится «Бенедикционал св. Этельвольда» (975 — 980 гг., частное собрание в Чезуорте). В рукописи 49 декоративных страниц, причем 20 листов с библейскими сюжетами, не встречающимися до этого времени на континенте. Пышный растительный орнамент со сложными виньетками по углам напоминает богатый иконный оклад, внутри которого заключена миниатюра.



314. Крещение Христа. Миниатюра Бенедикционала св. Этельвольда. Из Винчестера; 975-980 гг. Чезуорт, собрание герцога Девонширского.

В кентерберийской школе была выполнена стихотворная Библия Кэдмона (1000 г.), хранящаяся в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде и отличающаяся совершенством очеркового рисунка пером.

dæg scti fmed. plite beoflice gescap. pellicode.
an æt fnynde. forþ bæro tid. dæg ænhtu ghtah
deþne fctudo. fptant fpiduan. stono fctone giuind



*313. Первый день творенья. Миниатюра поэмы Кэдмона. 1000 г.
Оксфорд, Бодлеянская библиотека.*

Громадное впечатление на английских миниатюристов произвела Утрехтская псалтырь, попавшая в Англию в конце 10 в.,— ее копировали бесчисленное количество раз. Большинство рисунков этого стиля выполнено, как и в Утрехтской псалтыри, коричневыми чернилами, но, в отличие от нее, они нередко подцвечены акварелью (тонкая лазурь), как, например, в самом тонком и самом выразительном произведении — так называемой Лондонской псалтыри (Британский музей).

После завоевания Англии нормандцами традиции старой винчестерской школы исчезли, а связи с материковыми скрипториями не только не прервались, но, наоборот, стали теснее. Вместе с нормандскими завоевателями в Англию устремилось множество духовных лиц, переплетчиков, миниатюристов. Так, например, в 1077 г. весь монастырь Сент Этьен из Кана перебрался в Сент Олбен.

Самыми значительными скриптериями обладали монастыри Сент Эдмунд и Сент Олбен. Возобновили свою деятельность Винчестерский монастырь и два Кентерберийских; на севере вновь возрождались скриптории Дерхема. До настоящего времени в Дерхеме сохранилась великолепная библиотека средневековых рукописей. Наиболее ранняя из дошедших до нас рукописей Сент-Олбенского монастыря и представляющая интерес — псалтырь (1119—1146), хранящаяся в библиотеке Годе-харда в Гильдесгейме. В рукописи сорок пять страниц иллюстраций и многочисленные инициалы, многие из которых выполнены в виде жанровых сценок. Псалтырь Годехарда иллюстрирована сюжетами из библейских и евангельских текстов; изображения людей в этих миниатюрах отличаются некоторой однообразностью, слабой выразительностью лиц, колорит их несколько тяжеловат.

В дальнейшем поиски большей выразительности и жизненности характерны для английских миниатюристов. Эта

проблема решалась и крупнейшим мастером Сент-Олбенского монастыря Маттео Парисом (1236—1259). Переписывая «Историю Англии» (1250—1259, Британский музей) и жития святых, художник одевает свои персонажи в современные ему одежды рыцарей, воинов, монахов, создает сценки, полные наблюдательности и правдоподобия. Эти же поиски конкретной жизненности, сочетаемой с тонким чувством орнаментальности, присущи миниатюристам второго крупного скриптория 11 —13 вв. аббатства Сент Эдмунд и вообще очень характерны для искусства английской миниатюры зрелого средневековья.

Ранние памятники аббатства Сент Эдмунд, например псалтырь (начало 11 в.), хранящаяся в Ватикане, по богатству орнамента букв напоминают декорировку винчестерской школы, но в дальнейшем, как во всех английских миниатюрах, простое украшение страницы сменяется иллюстрацией, продуманной по композиции и по характеристике действия. Несомненно, что знакомство с византийской миниатюрой (в 12 в. многие английские священнослужители привозили из Италии рукописи, которые переписывались английскими мастерами,—например, Библия для Генриха де Блуа), а также влияние французских мастеров обогатили и сделали разнообразными творческие приемы английских миниатюристов.

Рукописи Сент-Эдмундского монастыря «Жизнь и смерть св. Эдмунда» (1125— 1150, частная коллекция в Лондоне) и Библия (1121 —1148, хранится в одном из колледжей в Кембридже) — следующая ступень развития английской миниатюры. Иллюстрируя Библию, художник (сохранилось его имя — магистр Гуго) стремился передать не чудесно-божественный и религиозно-символический характер событий, а их жизненную, человеческую основу. Различные сцены трактованы художником как последовательно происходящие события, наполненные реалистически убедительными деталями. Превосходен колорит миниатюр с преобладанием золота, пурпура и синего тона.

Продолжали свою деятельность скриптории Кентерберии и Винчестера. К 1150 г. относится вторая, очень свободная копия Утрехтской псалтыри — так называемая псалтырь Эдвайна. Это вполне оригинальное произведение с перовыми рисунками — новыми по тематике и по композиционному решению. Сравнительная характеристика двух рукописей (подлинника и копии) позволяет выявить свойственные кентерберийской школе черты, внесенные переписчиками. В данном случае художники смело соединили библейские сюжеты со сценами из жития саксонских и кельтских святых, украсили инициалы персонажами легенд о короле Артуре. Превосходна миниатюра, на которой изображен монах-переписчик Эдвайн; несмотря на декоративность драпировок, его фигуре, склоненной над манускриптом, присущи сосредоточенность, сдержанность, монументальность. Чуть подцвеченные коричневым и голубым, миниатюры лаконичны по рисунку и необычайно выразительны.

К концу 12 в. относится Винчестерская библия (Нью-Йорк, коллекция Моргана) с богатейшим узором инициалов и разнообразными по сюжету оформления страницами. Интересно, что в рукописи несколько миниатюр остались незаконченными; выполнен лишь четкий рисунок пером, дающий живую характеристику персонажей. В законченных миниатюрах художник оплетал рисунок сложным растительным орнаментом, создавая тонкую по красочной гамме и по изощренному ритму композицию.

Особенно интересны рукописи северного скриптория в Дерхеме, где в 11 — 13 вв. переписывалось большое количество полусветских произведений. Например, Житие св. Кутберта (12 в., Британский музей) украшено небольшими миниатюрами — сценками, лишенными орнамента, но исполненными с живым воображением и наблюдательностью. Миниатюра «Св. Кутберт пишет завещание» напоминает вместе с тем своей лаконичностью и простотой росписи церковью романского периода. Такие миниатюры, как «Жизнь св. Гутлака», насыщенные действием и движением (например,

эпизод мученичества святого), в дальнейшем нашли отклик на страницах более поздних европейских Апокалипсисов.

Начиная с 12 в. в Англии стали широко распространяться иллюстрированные календари, поражающие фантазией и своеобразием почерка художников. Характерна для этого искусства псалтырь из аббатства Шефстбери (конец 12 в., Британский музей) с календарем, украшенным слегка подцвеченными рисунками пером. Жанровые фигурки (например, для февраля — греющийся у костра старик) смело введены в канву религиозных сюжетов.

Особенно яркая фантазия присуща художникам, украшавшим рукописи бестиариев. Бестиарии — поучительные рассказы о жизни животных, в которых звери часто фигурируют в басенных ситуациях, свойственных человеку. Возникшие впервые во Франции, бестиарии породили много повторений и вариаций, а богатое украшение этих рукописей стало спецификой английской миниатюры.

В одном из лучших — «Великом Бестиарии» (12 в., коллекция Моргана в Нью-Йорке) — оригинальны эпизоды, показывающие хитрость человека и зверей. На одной из миниатюр всадник, похитив тигренка, стремительно уезжает прочь, а тигрица, склонившись, лижет зеркало, думая, что перед ней детеныш.

В 14 в. развитие миниатюры шло по двум линиям. В одном направлении преобладали богатые декоративно-орнаментальные украшения, во втором — создание иллюстраций к литературному тексту, с тонко разработанными характеристиками персонажей. С этого времени создание миниатюр из монастырей перешло к отдельным профессиональным переписчикам и художникам, многие из которых были мирянами. Тогда же возникли многочисленные памятники светского содержания. Обычно рукописи, созданные за период 1300—1350 гг., объединяют, несмотря на их различие, под общим названием миниатюр восточноанглийской школы.

Очень живописно украшена псалтырь Роберта де Лиль (14 в.) сценами из жизни Христа. Особый интерес представляет миниатюра «Поцелуй Иуды» экспрессивной характеристикой действия: приземистый низколобый Иуда смело сближен с Христом, открытое и благородное лицо которого обрамлено волнистыми локонами. Тонкий выразительный рисунок дополняется неяркой, но очень живописной гаммой красок. Художник, мастерски используя жесты и мимику (выражение гнева, страдания, удивления), решает новую для того времени задачу — сопоставление противоположных психологических типов.

В 14 в. окончательно выработались принципы украшения страницы. В орнамент введены стрельчатые арки и другие архитектурные детали готической архитектуры, удлинены пропорции фигур. Четко написанный текст украшен красочными инициалами. Иногда инициалы заполняют собой всю длину листа и содержат несколько миниатюр; чаще инициалы-сценки находятся непосредственно в тексте, а вся страница украшена рамкой, разнообразной по оформлению. Особенную ценность представляют комические дролери — жанровые сценки, расположенные за рамкой или внизу листа. Им присущи народный юмор и жизненность исполнения.

Крупнейший памятник восточноанглийской школы — так называемая псалтырь королевы Марии (Британский музей) — создан в 1320 г., очевидно, для короля Эдуарда II. Рукопись содержит 60 больших миниатюр, 233 раскрашенных рисунка и более 400 рисунков пером. Религиозные темы, например «Брак в Кане Галилейской», трактуются как современные художнику события: слуги и музыканты одеты в костюмы Англии 14 в. Характеристика персонажей удивительно жизненна: мы узнаем почти каждого из них, когда он появляется в другой миниатюре.



*315. Евангелист Иоанн. Миниатюра Евангелия Гримбальда.
Начало 11 в. Лондон, Британский музей.*



*316. Смерть Саула и его сыновей. Миниатюра Библии Ламбета.
Около 1150 г. Лондон, Ламбет-палас.*



sūt ī iniquitatibz: non est qui fa-
ciat bonum

Deus de celo p̄spexit super filios ho-
minū: ut uideat si est intelligens



317. Христос среди учителей. Миниатюра Псалтыри королевы Марии. 1320 г. Лондон, Британский музей.

Интересны страницы рукописи, включающие сюжетную композицию, расположенную вверху листа и заменившую сценку-инициал. На одной из них в интерьере церкви, боковые нефы которой служат рамкой миниатюры, изображено, как маленького Христа экзаменуют вероучители. Недоумение и удивление последних, пораженных мудростью отрока, беспокойство Богоматери, поддерживаемой Иосифом, переданы с необычайной убедительностью. Изящны пропорции фигур, превосходен колорит, выдержанный в размытых тонах синего, розового, зеленовато-голубого, палевого. Под миниатюрой четыре строчки текста с орнаментальным завершением каждой строки. Внизу листа — сцена охоты, не относящаяся к содержанию рукописи, но исполненная очень свободно и живо. Эти жанровые сценки с крошечными фигурками восхищают необыкновенным богатством фантазии и художественной завершенностью. Такие рисунки внизу страниц и в конце строчек очень характерны для этой рукописи, а также для известной псалтыри Лутрелла (1340, Британский музей). Изображения работы на полях под бичом надсмотрщика, стрижки овец, соревнования в стрельбе из лука и бракосочетания следуют одно за другим и создают картину жизни различных слоев английского общества. Рукопись имеет не только художественную, но и познавательную ценность; это, по существу, вершина развития английской миниатюры.

В 14 в. сравнительно широко иллюстрировались чисто светские книги. Уже в конце 13 в. в Англии иллюстрировали легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Эти миниатюры и первые иллюстрации к произведениям крупнейшего английского писателя Чосера (например, фронтиспис — Чосер, читающий друзьям свои поэмы, миниатюры к его поэме «Троил и Крессида»), а также иллюстрации к научным трактатам являются логическим завершением развития английской миниатюры в ее поисках жизненно убедительных характеристик.

С середины 14 в. расцвет английской миниатюры сменился глубоким упадком, вызванным Столетней войной и эпидемией «черной смерти».

Возобновившийся с середины 15 в. подъем культуры и изобразительного искусства предвещал уже новую эпоху в истории и культуре Англии.

Искусство Испании

Т.Каптерева, К.Малицкая

Исторические и художественные судьбы средневековой Испании складывались иначе, чем в других странах Западной Европы. За исключением сохранивших независимость небольших государств горного севера, почти весь Пиренейский полуостров с 7 в. был захвачен арабами. Взаимодействие двух народов с различной религией, мировоззрением и культурой приняло чрезвычайно сложные формы. Среди местного населения росло активное сопротивление иноземным завоевателям, которое вылилось затем в открытую борьбу за освобождение страны — так называемую реконкисту. Она сыграла большую прогрессивную роль, утвердив независимость формировавшейся испанской нации. Вместе с тем арабы принесли в Испанию очень высокую культуру, в орбиту которой были вовлечены народности Пиренейского полуострова. Арабский Восток наложил заметный отпечаток на развитие испанского искусства в течение многих столетий. Таким образом, эпоха средневековья отличалась в Испании большими внутренними противоречиями: политический антагонизм испанцев и мавров существовал здесь наряду с тесным культурным взаимовлиянием обоих народов, фанатическая и религиозная вражда христианства и ислама — с фактами не только непосредственного использования приемов мавританской архитектуры в области церковного зодчества, но и строительства христианских храмов руками мусульман.

Своеобразие исторического развития средневековой Испании определялось также той большой ролью, которую играла реконкиста в процессе зарождения испанской нации. Испанское крестьянство и жители городов, вынесшие вместе с рыцарством на своих плечах всю тяжесть многовековой борьбы в условиях постоянных войн, получили существенные льготы. Значительная часть испанского крестьянства была свободна от крепостной зависимости. Так, на освобожденных землях Кастилии возникали вольные крестьянские общины, а города, бывшие опорными пунктами реконкисты, уже с 11 столетия, а особенно в 12—13 вв., добились широкого самоуправления; их права фиксировались в специальных грамотах. С другой стороны, захват воинственным дворянством и католической церковью большей части отвоеванной у арабов земли чрезвычайно усилил в Испании могущество духовных и светских феодалов. Чрезвычайно возросло значение церкви, так как война против арабов велась под религиозными лозунгами борьбы с исламом.



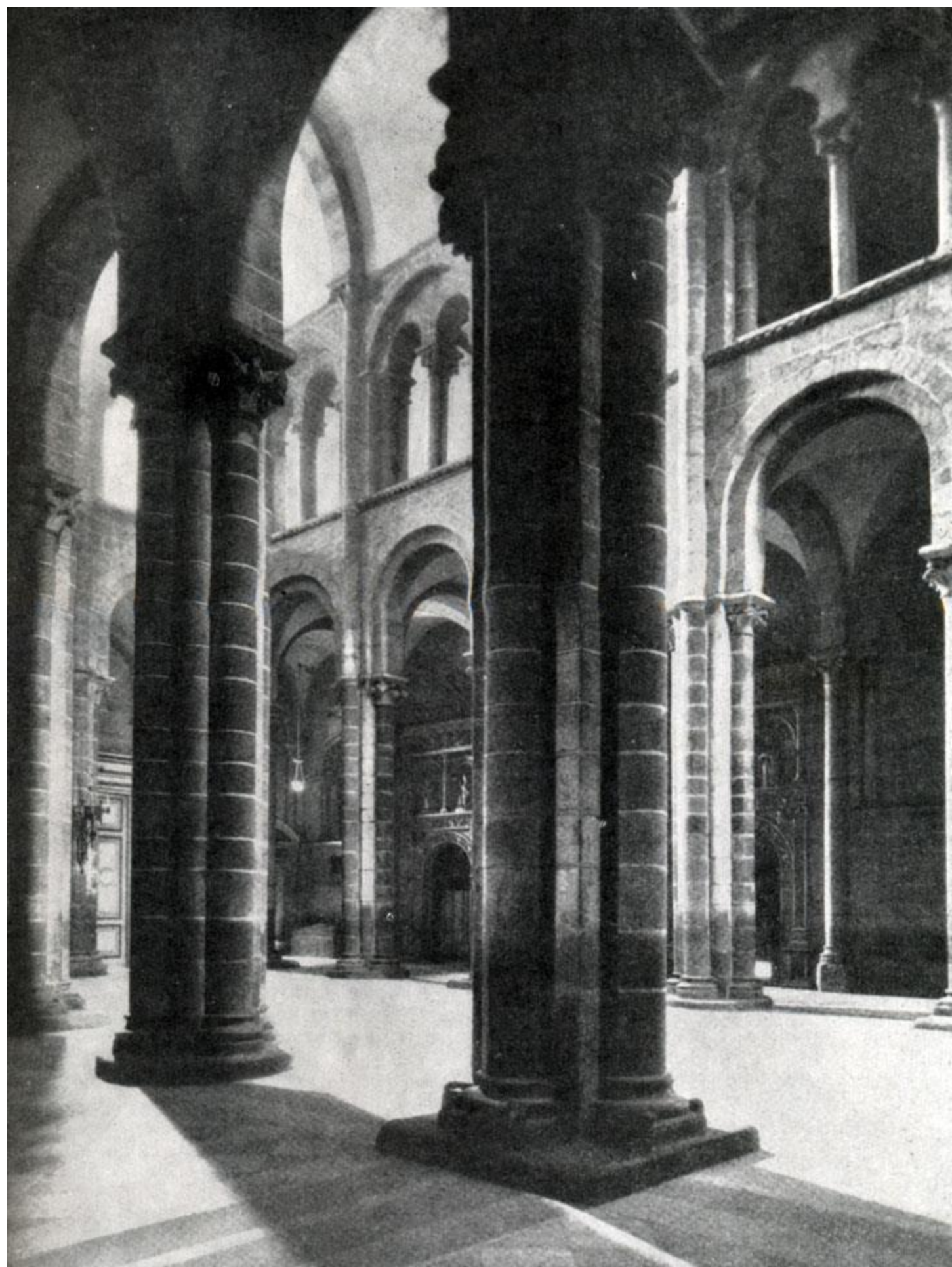
Карта Испании и Португалии

На освобожденной территории образовались новые феодальные испанские государства: Леон с Галисией и Кастилия, Наварра, Арагон и Каталония. Разнородность отдельных областей, многообразие государственных образований чрезвычайно характерны для испанского средневековья.

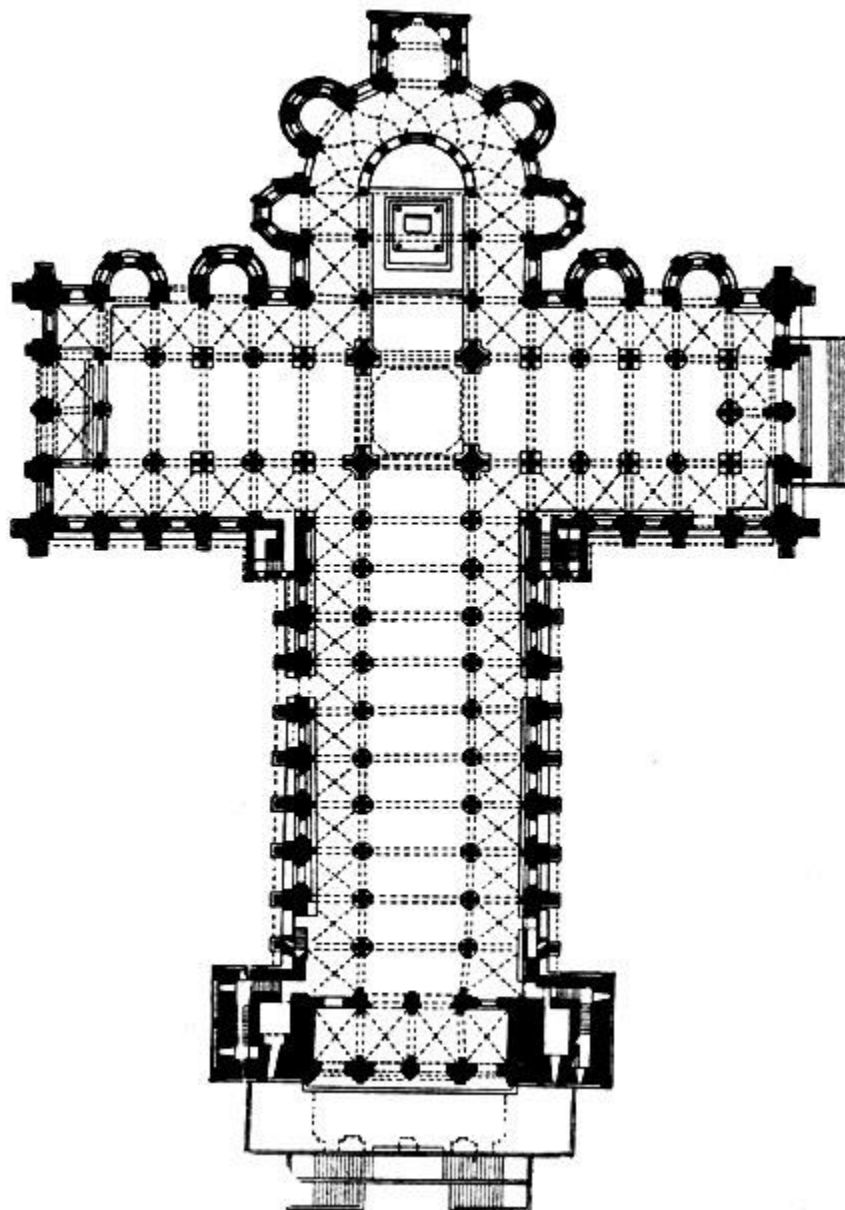
История испанского средневекового искусства — это история постепенного становления молодой крепнувшей художественной культуры, формировавшейся в упорной борьбе народа за освобождение от иноземного владычества, а затем в длительном процессе создания единого централизованного государства. Искусство воспринимало в сложном взаимодействии традиции Востока и Запада.

Для начального этапа развития искусства северных испанских областей, сохранивших свою независимость, характерны тяжеловесные, в духе грубоватой вестготской архитектуры церковные постройки протороманского, так называемого астурийского стиля. Однако дальнейшее утверждение испанцев на полуострове и интенсивное церковное строительство на отвоеванных землях поставили перед искусством новые задачи, и со второй половины 11 в. можно говорить о сложении в Испании романского искусства.

Сооружение католических соборов и монастырей было, как уже упоминалось, первоочередной задачей испанских зодчих. Строителями первоначально являлись французские монашеские ордена, обосновавшиеся также и в Испании. Близость к французским образцам особенно сказывается в известнейшем памятнике испанской романской архитектуры — соборе в Сант Яго де Компостела, построенном в Галисии в 1078 —1128 гг..



*319. Собор Сант Яго де Компостела. 1078-1128 гг. Внутренний
вид.*



Собор в Сант Яго де Компостела. 1078-1128 гг. План.

Внешний вид собора сильно изменен позднейшими перестройками. Это большая трехнефная базилика зального типа, пересеченная трехнефным же трансептом, с хоровым обходом и венком капелл. Возможно, церковь Сен Сернен в Тулузе послужила прототипом собора в Сант Яго. Строгое,

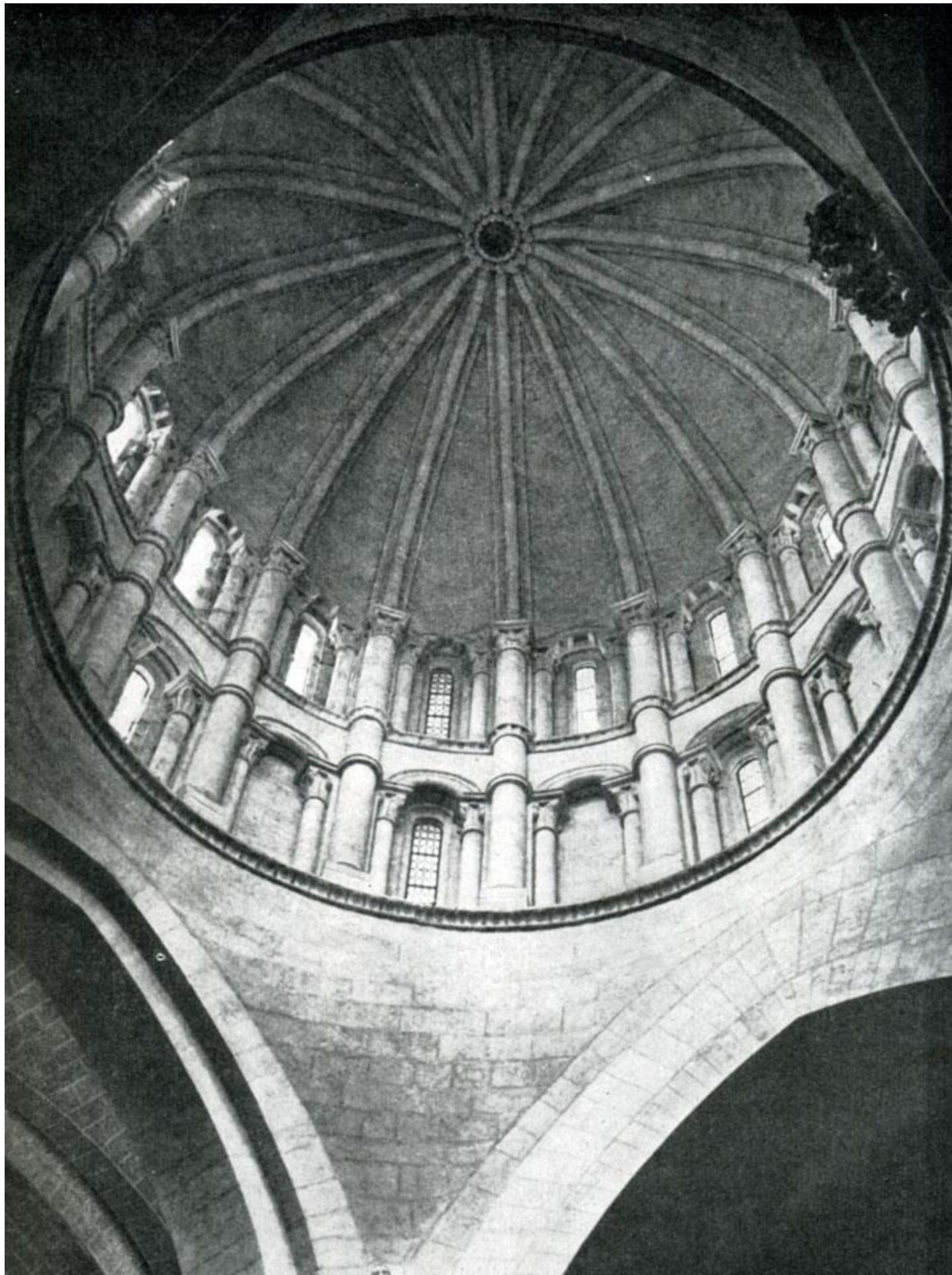
логичное, пластически выразительное построение интерьера придает впечатление особенной торжественности. Этому храму — одному из центров паломничества в Западной Европе. Вместе с тем в декоре собора имеются и элементы мавританского зодчества — окна над главной капеллой обрамлены многолопастными арками.

Следует отметить, что мавританская архитектура внесла свою долю в романские постройки Испании: часто в качестве колоколен церквей использовали минареты; наряду с романской полуциркулярной аркой охотно применяли многолопастные и подковообразные арки; в орнаментальные украшения вплетались восточные мотивы.

По конструкции романские постройки Испании проще и единообразнее французских, в их плане несколько сокращена длина нефов и, наоборот, вытянут трансепт. Таким образом, в композиции пространства храма средокрестие оказывается более выявленным, чем в большинстве романских сооружений Франции. При этом хор — место расположения духовенства и певчих — охватывает собой не только восточную, алтарную часть нефа, но и зону, помещенную под средокрестием.

Уделяя относительно мало внимания разработке конструктивных принципов, испанские зодчие вместе с тем стремились оживить строгий облик тяжеловесных романских построек разнообразными и богатыми архитектурными и декоративными элементами. Так, прихотливостью силуэта, тонкостью отделки, красотой деталей отличаются фонарные башни над средокрестием. Они нередко были увенчаны нарядными коническими покрытиями, обильно украшены арками, окнами и колонками. Фонарь старого собора в Саламанке (12 в.) снаружи представляет собой купол конических очертаний с богатым декоративным убранством. Внутри общая композиция фонаря отличается исключительной оригинальностью. Она основана на контрасте ясных форм сферического купола с насыщенным сложными архитектурными деталями двухъярусным барабаном и

монументальной простотой четырех мощных опорных арок с легким стрельчатым изломом.



*321. Старый собор в Саламанке. Фонарная башня 12 в.
Внутренний вид.*

Любовь испанских мастеров к обилию декоративного убранства ярко проявляется в капителях романских колонн; нигде нет такого богатства мотивов, как в Испании. Здесь и разнообразный орнаментальный узор геометрического и растительного характера, и изображение библейских сюжетов, и фигуры всевозможных зверей и птиц. Несомненно, некоторые элементы этого декора имеют символическое значение.

Испанские постройки обнаруживают черты, характерные для всех южных стран. Так, к монастырям примыкали обширные клуатры. Один из первоклассных образцов — клуатр монастыря Санта Мария де Риполь (11 в.) в Каталонии с двухъярусной гармоничных пропорций галлереей.

Характерна также для романской архитектуры Испании, особенно в Сеговии и отчасти в Авиле, пристройка к боковым сторонам церкви длинных крытых галлерей. Сеговийские церкви 11—12 вв. (св. Мильяна, св. Мартина, св. Стефана) с их гладкими и массивными стенами, небольшими высоко расположенными узкими окнами, просто и ясно профилированными карнизами выглядят сурово, солидно и прочно. Боковые галлерей, нарушая пластическую замкнутость постройки, смягчают это впечатление. Они защищают здание от чрезмерного нагревания солнечными лучами, создавая вокруг него своеобразную «теневую зону». Большая гранитная галлерея примыкает и к стене южного нефа церкви Сан Висенте в Авиле (11 —13 вв.) — прекрасного памятника романского искусства в Испании, выделяющегося строгостью и благородством своей архитектуры и высоким мастерством скульптурного оформления портала.

Наряду с сооружением монастырей и церквей в Испании широко, как ни в одной из стран Западной Европы, развернулось, особенно к 12 в., строительство замков крепостного характера. Настоящей страной замков стала

Кастилия, обязанная им своим названием (от слова Castillo — замок).

Замки, строившиеся в романский период, неоднородны по стилю; в них обнаруживаются наслоения более поздних художественных эпох. Руководство мавританских зодчих часто сказывалось либо в характере укреплений, либо в оформлении интерьера. Один из интересных и древних романских замков в Испании — Алькасар (королевский дворец) в Сеговии (9 в., перестроен в 16 в.). Строители замка прекрасно использовали выгодное в оборонном отношении местоположение Сеговии, стоящей на крутой скалистой возвышенности. Сеговийский Алькасар — большая крепость с толстыми массивными стенами, защитными обходами и бойницами, крепкими входными дверями, большими и малыми башнями с высокими пирамидальными или конусообразными кровлями. Силуэт Алькасара стал неотъемлемым характерным признаком Сеговии, древней резиденции кастильских королей.



322. Алькасар в Сеговии. 9 в., перестроен в 16 в. Общий вид.

Во многих испанских городах возводили крепостные стены с защитными башнями и воротами. Лучше всего сохранились городские укрепления Авилы (их постройка начата в 1090 г.).

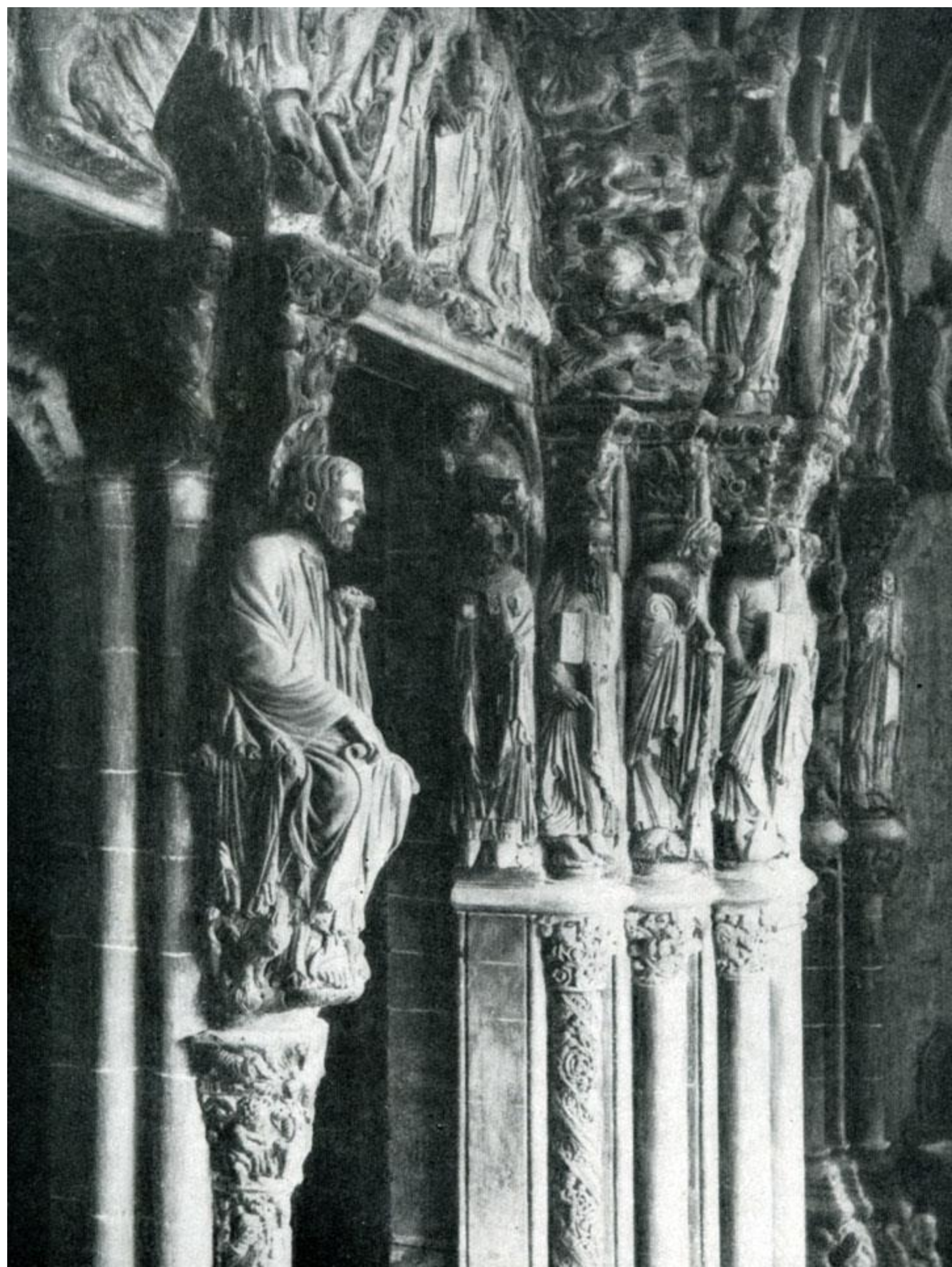
Авила расположена на скалистом холме в центральной части Кастилии, на высоте более 1000 м над уровнем моря. Город словно вырастает из этого пустынного и голого плоскогорья, где зимой дуют ледяные ветры, а летом все сжигает знойное солнце. Грозные неприступные стены окружают город со всех сторон. Следуя рельефу местности, они образуют то более ровную монолитную непроходимую преграду на протяжении нескольких километров, то круто поднимаются и опускаются по каменным уступам. Около 80 высоких башен, сложенных, как и стены, из крупных квадров серого гранита неправильной формы, возвышаются над стенами. Снизу, у подошвы горы, город почти не виден за скрывающими его укреплениями. Узкие кривые улочки, строгие романские постройки, дворцы знати и древний собор (11 в.) — здание наполовину культового, наполовину крепостного характера (показательно, что его массивная, похожая на башню абсида с бойницами и защитными обходами включена в линию городских стен) — все несет на себе неизгладимый отпечаток времени кровопролитных религиозных и феодальных войн.

От эпохи романского искусства в Испании самостоятельных скульптурных памятников сохранилось сравнительно немного.



320. Путь в Эммаус. Рельеф церкви Сан Доминго де Силос в Бургосе. Последняя треть 11 в.

Это статуи Богоматери, распятия и гробницы, близкие по характеру к монументальной скульптуре, связанной с архитектурным ансамблем и служащей главным образом декоративным оформлением церковных порталов. К лучшим образцам ранней романской пластики Испании принадлежат рельефы клуатра в церкви Сан Доминго де Силос в Бургосе, в частности композиция «Путь в Эммаус» (последняя треть 11 в.). В 12 в. испанскими мастерами были созданы произведения высокой художественной ценности. Особенно значительны три памятника: скульптуры апостолов, украшающие капеллу св. Михаила в соборе. Овьедо (так называемый Священный зал), статуи западного портала церкви Сан Висенте в Авиле и портал собора Сант Яго де Компостела, исполненный мастером Матео в 1183 г.



*318. Собор Сант Яго де Компостела. Скульптура Портика славы.
1183 г.*

Подчеркнутая условность форм и известная косность пластической массы в указанных памятниках 12 столетия были уже во многом преодолены. Здесь зарождались новые тенденции, заметные черты перехода к образной системе готической скульптуры, тем более заслуживающие внимания, что они возникли в Испании раньше, чем в других государствах Европы. Особенно интересен в этом смысле знаменитый выходящий в нартекс собора Сант Яго портал, называемый Портиком славы. Он состоит из трех монументальных арок. В тимпане центральной, самой большой по размерам арки изображен Христос во славе, святые и ангелы. Великолепный, богато декорированный архивольт украшен двадцатью четырьмя фигурами апокалипсических старцев с музыкальными инструментами. На столбах в виде своеобразных кариатид расположены статуи пророков и апостолов. Скульптор изобразил и самого себя коленопреклоненным у ног покровителя собора — св. Иакова, фигура которого помещена на центральном столбе. Все элементы этого величественного портала приведены мастером Матео в гармоничное композиционное единство.

В фигурах портала, массивных и приземистых, еще много условного; их позы и жесты довольно однообразны и скованны. Однако скульптор стремился раскрыть в традиционных образах характеры. Преобладают в основном два типа: образ старца-мыслителя, в котором подчеркнуты его патриархальное величие, погруженность в себя, и образ юноши, олицетворяющий наивную восторженность, душевную чистоту и созерцательность.

Изображая момент «священной беседы», мастер пытался преодолеть статичную замкнутость образов, передать их единое эмоциональное состояние. Творчество Матео представляет собой значительный этап в развитии западноевропейской скульптуры 12 в.

В романский период в Испании была распространена деревянная раскрашенная скульптура — одна из отраслей народного ремесла. Примитивная и еще неумелая по выполнению, она не лишена своеобразной грубоватой экспрессии (группа «Снятие со креста» в церкви Сан Хуан де ла Абадесас в Хероне, начало 13 в.).

В противоположность другим странам в Испании сохранилось большое число образцов романской стенной живописи, относящихся главным образом к 12 в. Особенно богаты ими церкви Каталонии. Росписи испанских мастеров обладают подчас грубоватой и суровой, но совершенно особой выразительностью. Резко подчеркнутые силуэты фигур, твердость и энергия рисунка, а главное, чрезвычайно звучный колорит, который отличается исключительной интенсивностью и яркостью красно-коричневых, белых, черных и насыщенно-синих, обычно темперных красок,— все это отличает испанские росписи от романских фресок других европейских стран.



323. Христос Пантократор. Фреска абсиды церкви Сан Клементе де Тауль. Начало 12 в.

В изображении Христа Пантократора в куполе абсиды церкви Сан Клементе де Тауль художник строго придерживался иконографического канона. Четкость композиционного решения с преобладанием строгого орнаментального принципа, ясный, холодный, интенсивный колорит, иератически застывшие крупные фигуры, бесстрастность выражения однотипных лиц придают фреске торжественность, суровую внушительность и отвлеченность. Более свободны по композиции и ближе к жизни те фрески, которые в системе оформления церкви имели второстепенное значение. Так, большой интерес представляет изображение нищего калеки Лазаря, который, согласно евангельской притче, лежал у ворот бессердечного богача. В художественном отношении фреска уступает предыдущей. Однако мастер смело вышел здесь за рамки канона. Образ Лазаря он пытался наделить чертами внешней достоверности, с наивной обстоятельностью изображая горестный облик бедняка, его худое, покрытое геометрически правильными пятнами язв тело, тяжелый костыль в руках, жадно лижущую язвы большую собаку и, наконец, массивную дверь, указывающую на место действия.



325 а. Архангел Михаил, взвешивающий души. Алтарный образ из церкви Валле де Рибес. 13 в. Вик, Епископальный музей.



325 6. Лазарь. Фреска церкви Сан Клементе де Тауль. Начало 12 в.

В Кастилии романская живопись представлена росписями капеллы церкви Сан Исидро в Леоне, превращенной в королевскую усыпальницу (так называемый Пантеон королей).

Фрески, датируемые 12—13 вв., включают евангельские сцены, темы из Апокалипсиса, аллегорические изображения месяцев года. Прекрасные образцы монументальной живописи имеются и в других местностях Испании. Примером может служить стенная роспись церкви Сан Пабло в Касересе (около 1200 г.).



Ангелы Страшного суда. Фрагмент фрески из церкви Сан Пабло в Касересе. Около 1200 г. Сольсона, Археологический музей.

В 12 в. в Испании широкое распространение получила живопись на дереве, создавались алтарные образа, называемые фронталес. Многие из них хранятся в музеях Барселоны и Вик. Одним из самых древних (конца 11 столетия) является алтарный образ св. Мартина де Монгрони.



*324. Христос и апостолы. Алтарный образ. Середина 12 в.
Барселона, Музей.*

Фронталес обычно представляли собой прямоугольные доски, в центре которых изображались Христос или Богородица в мандорле, а по бокам, чаще всего в два яруса, апостолы или пророки, а также эпизоды из жизни того или иного святого. Стилистически фронталес близки к современным им стенным росписям. Но фронталес отличаются еще большей звучностью, яркостью и силой колорита. Мастера охотно применяли сочетание киноварно-красных и золотисто-желтых тонов, на фоне которых особенно четко выступают темные, резкие и угловатые контуры фигур и складок одежды.

Существовали и более роскошные фронталес с рельефными фигурами и украшениями из стука, подражавшие драгоценным ювелирным изделиям. В этом смысле фронталес были своеобразными предшественниками ретабло — огромных сказочно нарядных заалтарных образов в испанских церквях 14—16 вв.

В романский период в Испании возникло искусство оформления книги. Среди древнейших произведений испанской миниатюры — иллюстрации рукописи «Комментария к Апокалипсису» пресвитера Беата из Льебаны (10 в.), списки которой рассеяны по библиотекам и музеям городов Испании и других европейских стран. В этом раннем произведении уже сказываются черты, характерные для испанской миниатюры средневековья, — резкая угловатость, исполненный энергии рисунок и яркая контрастность и насыщенность колорита, особенно типичное для испанской миниатюры противопоставление желтого и густо-фиолетового.

«Книга завета» (1126 — 1129) в соборе Овьедо, содержащая собрание документов о привилегиях этого собора, украшена иллюстрациями, которые принадлежат к лучшим образцам романской миниатюры в Испании. Суровый, несколько однообразный и иератически застывший характер изображений оживлен декоративным богатством красок: на фиолетовом или светло-охряном фоне контрастно выделяются

голубые, зеленые, красные, желтые тона одежд. Впечатление роскоши усиливается тонко и сдержанно введенным золотом и серебром.

В 13 в. границы испанских государств расширились за счет земель, отвоеванных у мавров. Крупнейшими политическими объединениями христианской Испании стали леонско-кастильское и арагоно-каталонское государства. Решительный удар арабам был нанесен соединенными силами испанцев в 1212 г. в битве при Лас Навас де Толоса. В 1236 г. пала Кордова, в 1248 г.—Севилья. В руках арабов осталась только, Гранада — последнее их крупное владение в Испании.

Напряженность введшей борьбы несколько ослабевала. Но с особенной ожесточенностью разгоралась внутренняя борьба обогащенных реконкистой феодалов и горожан. Последние добились от королевской власти крупных привилегий и получили доступ в сословно-представительные учреждения—кортесы.

В этой борьбе, которую использовала королевская власть, формировалось испанское государство, закладывались основы национальной испанской культуры, вырабатывался испанский язык с его наиболее чистым кастильским наречием. В то же время появились знаменитые произведения испанского эпоса, воспевающие подвиги героев реконкисты («Песнь о моем Сиде», поэмы «Семеро инфантов Лары», «Бернардо дель Карпио»).

Эта эпоха — время господства готического искусства. Распространение готической архитектуры на территории; страны происходило неравномерно. Если сооружение всех значительных соборов в Кастилии относится к 13 в., то в Каталонии романский стиль уступал дорогу готическому гораздо медленнее и памятники искусства появились здесь в 14—15 вв. Еще позднее, уже во второй половине 15 столетия, готика проникла на юг, в Андалузию. Готический стиль в Испании господствовал главным образом в церковном зодчестве и лишь отчасти в сооружении укрепленных замков и крупных общественных зданий. Все массовое жилое

строительство на очень долгий исторический период оставалось непосредственно связанным с традициями мавританской архитектуры. Картина осложнялась тем, что воздействие мавританского зодчества не ограничилось этой областью и в сильной мере сказывалось и в культовом строительстве. Готическая нервюрная система обогащена в Испании мавританскими способами перекрытия — свод над средокрестием покоится на перекрещивающихся арках; в центре образуется пространство, заполненное ажурной восьмиконечной звездой. Охотно применялись наборные деревянные потолки исключительно сложного и нарядного рисунка, введены подковообразные арки и орнамент мавританского характера. Своеобразными были и приемы строительной техники. Наряду с созданием огромных каменных соборов распространилось кирпичное церковное зодчество, осуществляемое народными мастерами-мудехарами, т.е. мусульманами, жившими на территории христианской Испании. Владевшие исключительно высокой техникой кирпичной кладки, эти мастера представляли дешевую рабочую силу и охотно использовались католической церковью.

Готическая, архитектура Испании отличается большим многообразием местных форм, обусловленных различиями в социально-экономическом и культурном укладе отдельных областей. Все же не, менее ясно выявляются и некоторые общие черты, свойственные испанской готической архитектуре. В пределах этого стилевого единства, достаточно четко выступают два круга памятников, которые были созданы в Кастилии и Каталонии.

Одна из особенностей испанской готики в целом — свободное нарушение строгой конструктивной, логики здания — особенно сказалась во внешнем облике испанских соборов. Первоначально задуманные в соответствии с французскими образцами фасады и порталы часто оставались неоконченными, а в тело собора без определенного плана вращались бесчисленные капеллы и сакристии, многие из которых создавались уже в последующие эпохи. Здание как

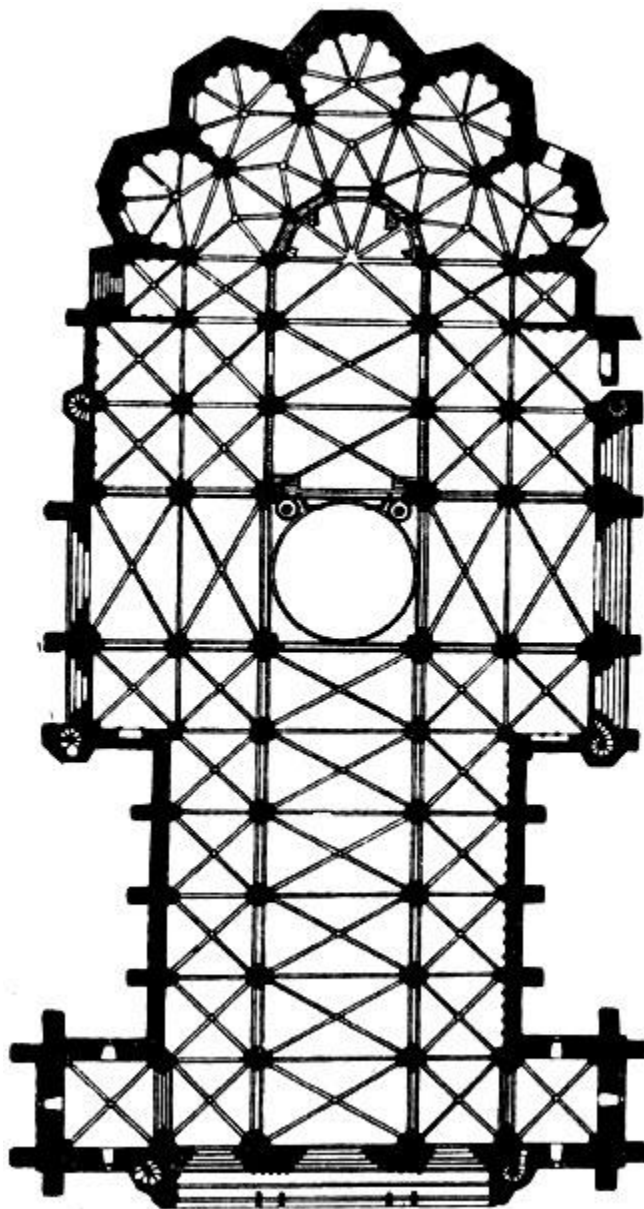
бы распространялось в ширину, теряло единую вертикальную устремленность.

Центрами готического искусства в Испании, как и в других государствах Европы, стали города. Однако непрекращавшаяся беспощадная борьба против мусульман способствовала дальнейшему росту могущества католической церкви, что наложило особый отпечаток и на архитектуру. Часто строителями соборов выступала не городская община, а соборный капитул. Этим объясняется, что именно в готический "период окончательно сложилась наметившаяся еще в романское время чрезвычайно характерная для испанских церквей внутренняя планировка — вынесение хора из восточной абсиды в середину главного нефа. Занимавший почти половину нефа хор отгораживали от остального пространства высокой богато украшенной стеной. На том месте, где в готическом соборе обычно был расположен хор, помещалась главная капелла, также обнесенная стеной; в капелле был расположен алтарь с заалтарным образом — ретабло. Так хор и алтарь превращались как бы в небольшую церковь внутри собора. Общине предоставлялись лишь боковые нефы, значительно расширенные большим количеством капелл, и рукава трансепта. В соответствии с особенностями планировки решалась и проблема освещения. Алтарь и хор — наиболее освещенные места в готических соборах Испании; свет падает в них через окна больших фонарных башен, появившихся еще в романское время и достигших, особенно в поздне-готическую эпоху, фантастической пышности, почти кружевной тонкости оформления. Остальное же пространство скудно освещается из высоко расположенных внешних окон, внизу закрытых капеллами. В условиях южного климата оконные отверстия делались сравнительно небольшими, и в испанских соборах в противоположность французским царит полумрак.

Для испанской готики характерно также своеобразное взаимоотношение стены и декоративного убранства. В Испании преобладает гладкая поверхность стены, оформление же, сосредоточенное в виде крупных насыщенных орнаментом

пятен, достигает, особенно в позднее время, необычайной, даже чрезмерной роскоши. Такой архитектурный эффект, основанный на обыгрывании орнаментированных плоскостей, по всей вероятности имеющий за собой традиции восточной архитектуры, становится характерным для всего последующего развития зодчества в Испании.

Ранний этап готической архитектуры в Кастилии связан со строительством наиболее знаменитых испанских соборов 13 столетия.



Собор в Леоне. Начало 13 в. - 1303 г. План.

Близок к памятникам французской готики собор в Леоне (начало 13 в. —1303 г.); строитель его, архитектор Энрике, видимо, хорошо знал соборы в Амьене и Реймсе. Леонский собор создает целостное, конструктивно ясное впечатление (тем более что его фасады остались свободными от столь обычных в Испании поздних пристроек). Это единственный из готических соборов Испании, стены которого почти целиком заняты большими окнами с разноцветными витражами. Вместе с тем этот наиболее стройный и гармоничный по своим пропорциям из испанских соборов кажется по сравнению с французскими суровым и тяжеловесным. Его главный фасад с четко выступающими ясно обозначенными объемами значительно более статичен. Скульптурное убранство собора, в котором имеется ряд замечательных произведений, в целом, однако, не играет столь активной роли в создании синтетического художественного образа, как в постройках Франции.

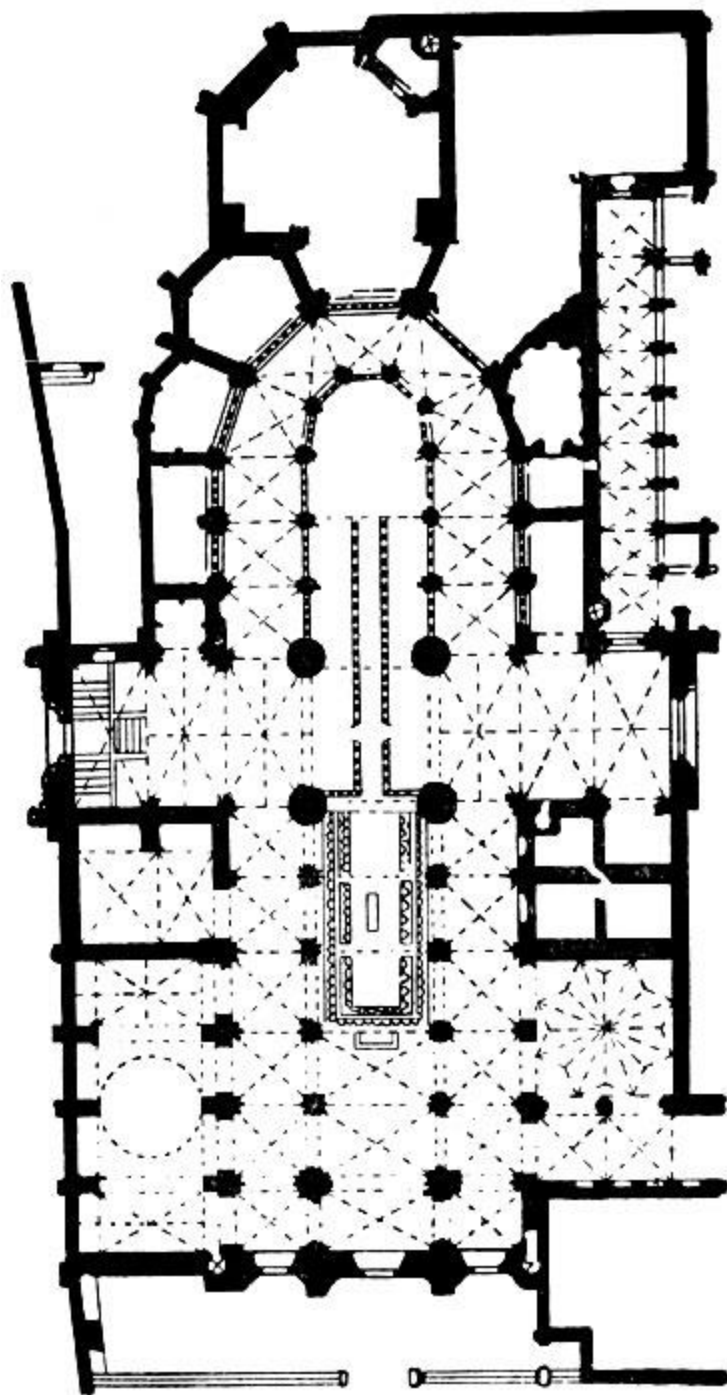


326. Собор в Леоне. Начало 13 в. - 1303 г. Внутренний вид.



327. Собор в Бургосе. 1221-1567 гг. Западный фасад.

Другое выдающееся сооружение ранней испанской готической архитектуры — собор в Бургосе (1221—1567) — производит необычайно живописное впечатление. Собор построен на склоне холма, поэтому его порталы расположены на разной высоте, а обширный клуатр сделан двухъярусным.



Собор в Бургосе. 1221-1567 гг. План.

Здание, представляющее в плане трехнефную базилику с трансептом и венком пяти капелл, вследствие произведенных в разное время пристроек получило неправильную форму. Его окружают многочисленные боковые и абсидальные капеллы всевозможной величины, среди них знаменита своим

роскошным убранством большая восьмиугольная капелла Коннетабля (1487). Как это обычно в готике, к боковым фасадам вплотную примыкают дома узких и тесных улочек, так что лишь с отдаленной возвышенности можно более или менее ясно уловить облик господствующего над городом собора с его ажурными башнями, построенными в эпоху поздней готики. Созданные в разные периоды, эти башни вместе с тем образуют целостную, связанную единым ритмом композицию. Высокие и стройные парные башни западного фасада с ажурными шатрами гармонируют с богато декорированным световым фонарем над средокрестием. Выделяющийся особенной пышностью световой фонарь построен Хуаном де Вальехо в 1589 г. в виде двухэтажного восьмигранника с возвышающимися по углам остроконечными башенками; несмотря на позднюю дату, он выполнен в традициях поздней испанской готики. Это самый нарядный из всех световых фонарей в Испании. Звездообразный купол его заключает внутри тончайшую кружевную сетку причудливо-изящного рисунка, столь типичного для куполов мавританских святынь. Формы светового фонаря как бы снова повторяются в более низкой и приземистой башне, увенчивающей капеллу Коннетабля. Легкий силуэт этих больших, а также множества маленьких богато украшенных флеронами и крабами башен является характерным признаком архитектурного образа собора. Его интерьер, который отличается сдержанностью и спокойствием форм, освещен сильным светом, струящимся из окон светового фонаря. Диаметр столбов средокрестия, представляющих собой цилиндрические устои, в каждый из которых заделано восемь тонких колонок, достигает здесь 4 м. В этом сказывается присущая испанской готике утяжеленность опор, связанная с воздвижением фонарной башни. Декоративное убранство, принадлежащее главным образом 16 в., ложится, подобно тонкой кружевной сетке, на гладкие стены, столбы и своды.

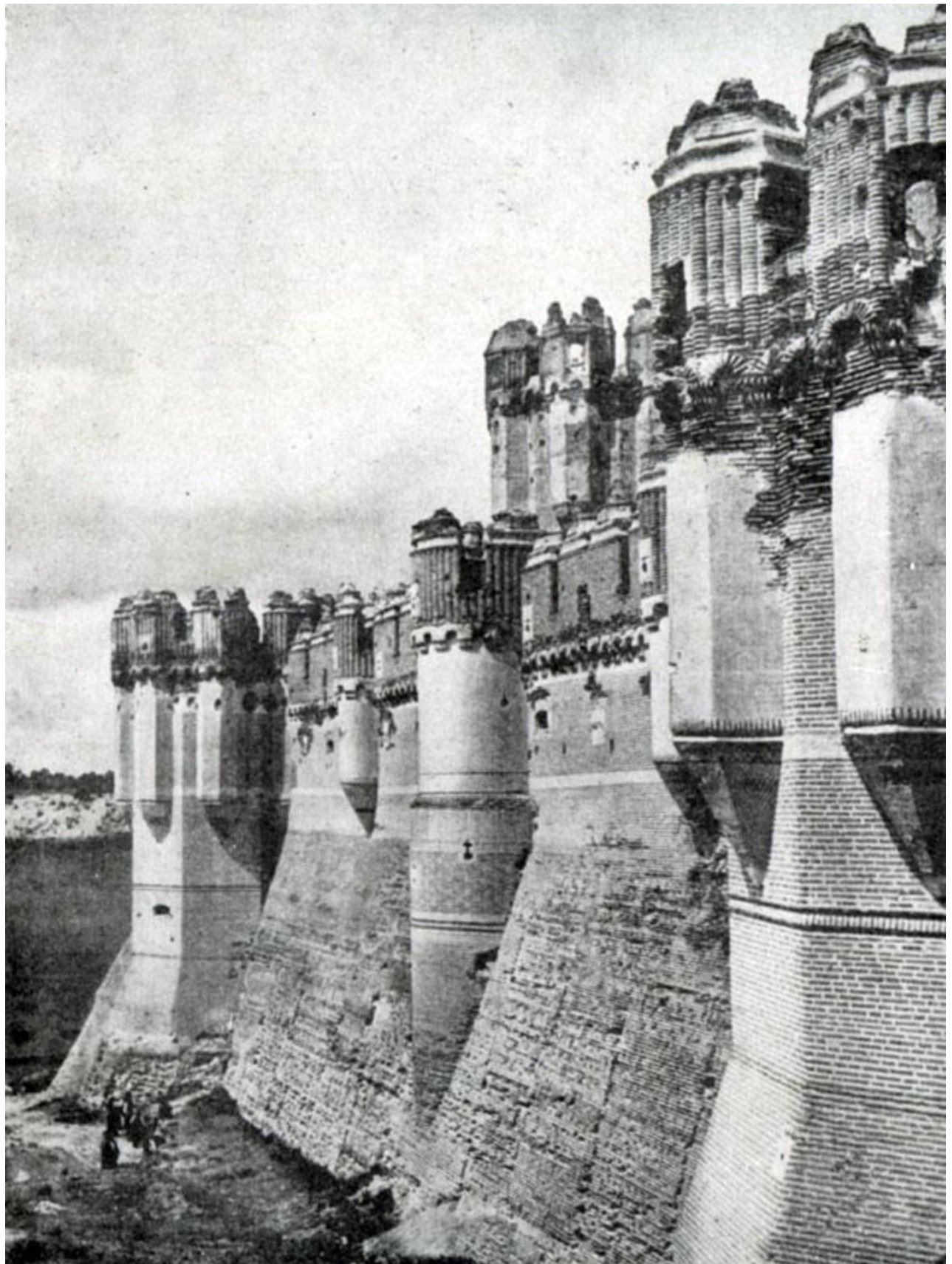
Третье крупнейшее сооружение ранней испанской готики — собор в Толедо (около 1227 — 1493 г.). В его архивах сохранились имена всех архитекторов и скульпторов, работавших здесь на протяжении 250 лет; судя по этим

записям, руководителем вначале был архитектор Педро Петри. Как и в Бургосе, лишь с небольшой площади можно видеть главный фасад собора, в архитектуре которого смешаны позднеготические мотивы с мотивами Ренессанса. Здание, окруженное многочисленными создаваемыми в различное время пристройками, производит впечатление живописного нагромождения масс. Пятинефный, с широкими боковыми кораблями, без акцента над средокрестием, собор Толедо приближается к зальному типу, характерному для мавританских мечетей. Многолопастные и подковообразные арки еще более отдаляют его от французских образцов. Своды собора покоятся на массивных столбах, двойные обходы хора окружены кольцом пятнадцати капелл. Все это придает сооружению грандиозность. Свобода, простота и гармоничность форм усиливаются и тем, что внутри собор выстроен из чистого молочно-белого камня, добытого в ближайших к Толедо каменоломнях. Огромное пространство собора (длина его более 120 м при ширине около 60 м и высоте 30,5 м) поражает роскошью своего убранства, которое обогащалось из столетия в столетие.

Как и старинный Алькасар, собор господствовал над городом, расположенным на высоком гранитном плато, омываемом с трех сторон быстрыми водами Тахо. Древняя столица вестготского королевства, резиденция эмира и центр арабской учености, а затем, вплоть до 1561 г., столица испанского государства — Толедо, называемый «сердцем Испании», отразил, более чем любой из городов, всю многовековую историю страны. Не случайно именно в Толедо на месте мусульманской мечети был построен этот грандиозный католический храм, своеобразный музей художественной испанской культуры средневековья.

Сооружение укрепленных замков из кирпича, продолжавшееся в Кастилии и в готический период, часто поручалось мавританским зодчим. Угрюмым силуэтом поднимаясь над холмом, вырисовывается замок в Медине дель Кампо, называемый Ла Мота. Более живописен и причудлив облик другого созданного в традициях мавританской

крепостной архитектуры замка Ла Кока, расположенного недалеко от Сеговии (12 — 15 вв.). Массивные, гладкие, расширяющиеся книзу неприступные стены украшены в верхней части сложным нагромождением башен и зубцами с полосой округлых выступов, образующих словно гофрированную поверхность.

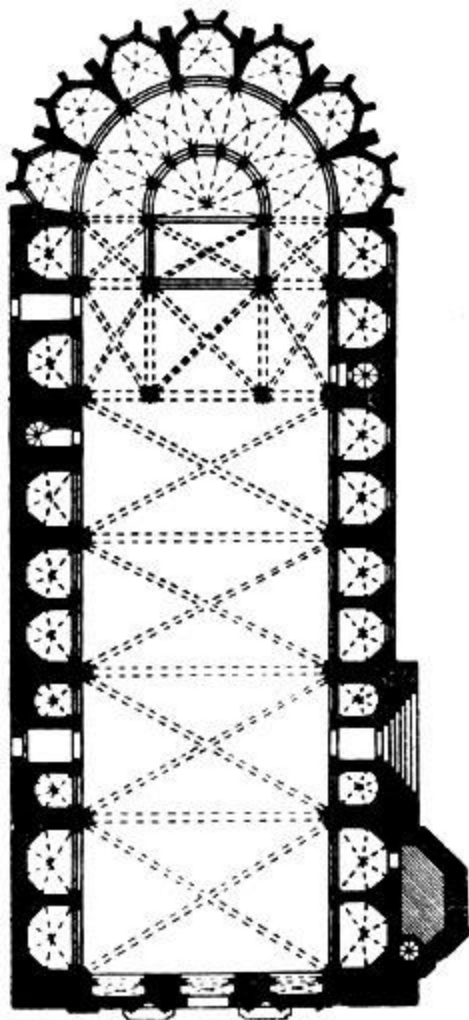


328 а. Замок Ла Кока. 12-15 вв. Фрагмент стены.

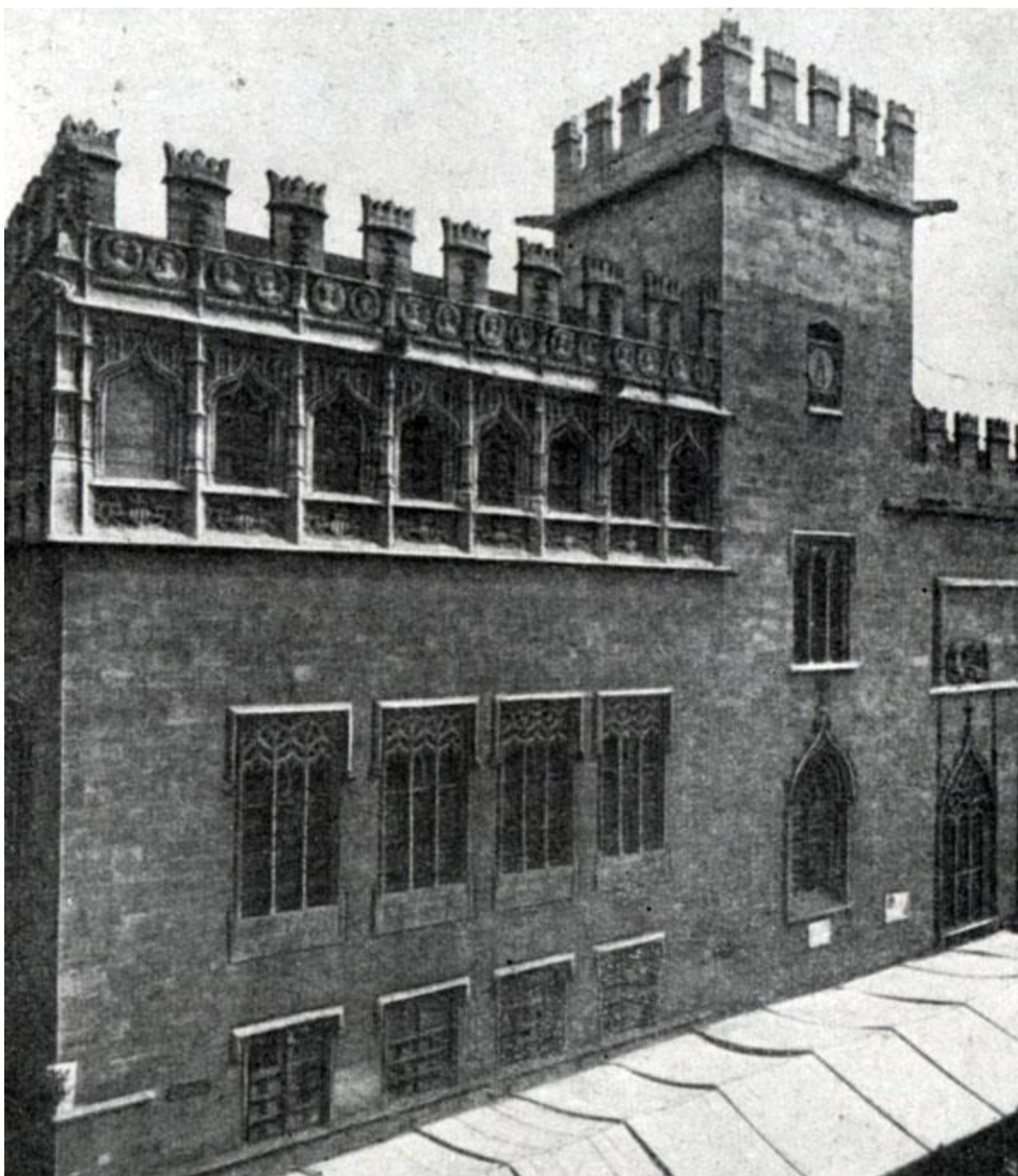
Своеобразные формы приняло готическое искусство в Каталонии. Расположенная в плодородной местности с длинной и удобной для мореходства береговой линией, Каталония менее активно участвовала в Реконкисте; здесь издавна развивалась оживленная торговля с Востоком и Западом. Корабли каталонских купцов посещали порты Средиземного моря, а с 14 столетия — Англии и Нидерландов. Уже к 13 в. Каталония стала одним из богатых государств Европы. В 14—15 вв. в ее крупнейших городах, особенно в Барселоне, началось интенсивное строительство не только церквей и соборов, но и в противоположность Кастилии зданий общественного характера — торговых бирж и ратуш. Аналогично развивалось и искусство Валенсии, также одного из крупных торговых центров Испании.

Готические сооружения этих областей отличаются широтой плана, большой пространственной свободой, преобладанием спокойных горизонтальных линий, сдержанным декоративным убранством. Во внешнем облике церквей Каталонии преобладают крупные объемы обобщенных форм. Характерно, что главный неф, лишь немного превышающий боковые, почти не выделен в фасаде, аркбутаны и контрфорсы мало развиты; в некоторых постройках, например в Барселонском соборе, контрфорсы не выступают за линию бокового фасада, а помещены внутри собора. Вместо высоких готических крыш применяется плоское покрытие по уступам. Фасад здания, теряя характерный для готики силуэт, приобретает трапециевидные очертания. Небольшие дверные и оконные проемы со скупым декором и четкие горизонтальные тяги оживляют гладкие поверхности стен. Нет ни карнизов, ни пинаклей — фасад украшают только угловые лишенные шпилей башни и иногда — роза лаконичного и строгого рисунка. Прекрасным образцом готической каталонской архитектуры может служить фасад церкви Санта Мария дель Мар в Барселоне.

Новое понимание пространства, впервые проявившееся в Толедском соборе, получает в интерьерах каталонских церквей смелое и своеобразное решение. С этой точки зрения особенно интересен замечательный собор в Барселоне, для постройки которого в 1317 г. был приглашен архитектор Яков Фабре с острова Майорки (собор был закончен только в 15 столетии). Светлый и просторный залообразный хор, трехнефный продольный корпус с контрфорсами, помещенными внутри собора и образующими в нем как бы ряд коротких поперечных стенок, средний корабль, почти равный по высоте боковым, необычайно тонкие и стройные устои — все это делает Барселонский собор одним из наиболее оригинальных памятников испанской готики. Дальнейшее развитие этого типа представляет грандиозный собор в Хероне (14 в.), который состоит из одиночного нефа огромной ширины.



Собор в Хероне. 14 в. План.

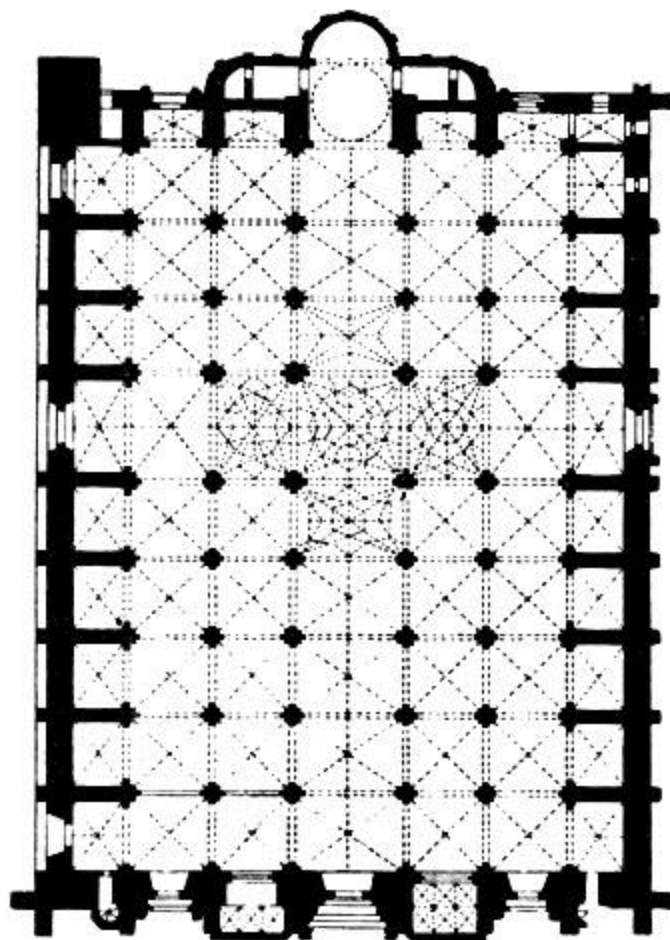


328 б. Шелковая биржа в Валенсии. 1483-1498 гг. Фасад.

Как уже упоминалось, в Каталонии и Валенсии, где была широко развита общественная жизнь, воздвигались светские городские постройки. Этим зданиям Барселоны (ратуша 1378 г., дворец для заседания кортесов 15 в.) и Валенсии (биржа для сделок по торговле шелком, так называемая Шелковая биржа), а также других торговых городов восточной Испании

присущи ясность и широта плана, простые, четкие, прямоугольной формы объемы, плоские крыши, сдержанное, изысканное по рисунку убранство. Преобладание горизонталей и симметрическое расположение гербов в отрезках тимпанов и двух больших готических окон придает фасаду Шелковой биржи спокойствие и уравновешенность. Стрельчатые арки окон лишены стремительности и приближаются к форме полукруглых арок. Ядром композиции становится обширный светлый зал, который делится на три нефа высокими спиралевидными колоннами с расходящимися многочисленными нервюрами крестообразных сводов. В спокойной простоте и гармоничной ясности архитектуры Каталонии и Валенсии проявляются черты общности с архитектурой торговых городов-республик Средиземного моря.

Постепенно распространяясь на юг, готическое искусство насаждалось в областях Испании, где традиции арабской культуры не потеряли еще своей жизнеспособности. В Андалузии, расположенной в непосредственной близости к мавританским владениям, столкновение художественных традиций Запада и Востока привело к тому, что последние возобладали, став на определенный период ведущими. В области церковного зодчества это приняло характер [своеобразного компромисса. Так, в начале 16 в. был построен Севильский собор под руководством Хуана Хилья де Онтаньон. Здание было воздвигнуто на месте мечети, от которой сохранились превращенный в колокольню знаменитый минарет «Хиральда», внутренний дворик и портал, называемый «Вратами прощения», позже украшенный готическими статуями. Внешний облик огромного собора — одного из самых больших средневековых соборов в Европе — как бы слагается из разнохарактерных объемов. Необычное решение его плана с квадратным завершением абсиды, пятью нефами, почти равными по высоте, приближает этот католический храм к мусульманской мечети.



Собор в Севилье. Завершен в начале 16 в. План.

Более плодотворным было взаимопроникновение двух художественных культур в области светского строительства. В 14—16 вв. в Андалузии расцвело направление, называемое стилем мудехар,— своеобразное соединение элементов готики (а позднее — Ренессанса) с мавританскими элементами, с явным преобладанием последних, причем из готики и Ренессанса заимствовались преимущественно декоративные элементы.

Характерными признаками этого направления становятся: основной строительный материал — кирпич (узорчатая кладка стен достигала большой виртуозности); главные конструктивные элементы— подковообразная, иногда со стрельчатым завершением арка, сводчатое мавританское перекрытие, образующее в плане восьмиконечную звезду;

нарядные деревянные наборные потолки, гипсовый орнамент, а также цветные поливные изразцы. Основой живой и свободной пространственной композиции жилых зданий является внутренний двор, вокруг которого группируются все остальные помещения. В стиле мудехар, сооружения которого отличаются простой, прекрасно отвечающей климатическим условиям планировкой и красочным, жизнерадостным обликом, охотно строили жилые здания, от дворцов знати до домов рядовых горожан. В Севилье сохранились знаменитые памятники архитектуры мудехар -Алькасар короля Педро Жестокого (14 в.) и дворец герцогов Алькала — так называемый Дом Пилата (14 — начало 15 в.).

В противоположность богатым мавританским зданиям, внешний вид которых скуп и сдержан, фасад Севильского Алькасара, особенно в его центральной части, очень наряден. Стена с дверным проемом и высоко расположенным ярусом окон, разделенных стройными колонками с арочными завершениями, покрыта, словно легкой кружевной сеткой, тонким резным орнаментом. Плоскостной декор прихотливого и изящного рисунка неотделим от малорасчлененной поверхности стены. Далеко выступающий, нарядно украшенный карниз бросает на ее верхнюю часть глубокую тень. Комнаты дворца выходят в богато оформленный внутренний двор. В его ажурной хрупкой аркаде исчезает материальная весомость камня, архитектурные формы поражают своей почти ювелирной тонкостью и изощренностью. Своеобразную утонченную красоту зданию придает использование столь характерных для мавританского зодчества приемов непосредственной связи архитектурного сооружения с природой. К дворцу примыкает великолепный сад. Отбрасывающие сильную тень деревья с пышными кронами, низко подстриженные кустарники, разбитые с геометрической правильностью цветники, освежающие воздух плоские водоемы и струящиеся фонтаны — все это создает впечатление несколько экзотической роскоши.

В области жилой архитектуры, по существу, наиболее последовательно проявился стиль мудехар не только в

Андалузии, но и во всей христианской Испании. Тип такого жилого дома удерживался здесь чрезвычайно долго, например в Толедо -до начала 17 столетия. Именно благодаря этому испанский средневековый город, на узких улицах которого встречаются невысокие здания со стенами либо гладко оштукатуренными, либо покрытыми скромным кирпичным узором, подчеркнутым игрой света и тени, с плоскими крышами, выступающими карнизами и уютными прохладными внутренними дворами, приобретает совершенно особый, отличный от средневековых городов Европы образ.

Значительное развитие получила в Испании готическая скульптура. Порталы готических соборов (особенно соборов в Леоне и Бургосе) были украшены превосходными скульптурными произведениями. Архитектор Энрике — строитель Леонского собора — руководил также скульптурными работами порталов; они близки к французским образцам. Однако в них все же нет строгой гармоничности форм, столь присущей французской готической скульптуре 13 в. Здесь это часто искупается живой выразительностью в передаче чисто испанских типов лиц. Особенно известны скульптуры главного портала Леонского собора. Изображение в тимпане Христа и святых подчинено строгому иконографическому канону. Значительно больше жизни и свежести в трактовке «Страшного суда», расположенного ниже, на притолоке двери. Этот многофигурный рельеф делится на две части: слева изображены мучения грешников в аду, справа — праведники. Между двумя большими группами — изящный большекрылый архангел. Разнообразием лиц, свободой поз, тонко подмеченными бытовыми деталями отличаются образы праведников.



329 а. Богоматерь с младенцем (Санта Мария ла Бланка). Статуя

центрального портала собора в Леоне. 13 в.

Резцу другого не менее одаренного скульптора принадлежит статуя Богоматери, так называемая Санта Мария ла Бланка. Она расположена на центральном столбе портала и словно встречает зрителя у главного входа. Это торжественный образ увенчанной короной небесной царицы; на ее руках младенец, благословляющий народ. Пластически совершенно передает мастер величавость Марии, одетой в широкую ниспадающую до земли мантию. Особенной сложностью отличается игра складок, то более мелких и drobных, то лежащих крупными и тяжелыми массами, то глубоких и плавных, подчеркивающих стройность молодого тела. Вместе с тем скульптор сумел придать подлинную жизнь этому строгому изображению. Очень -привлекательное, нежное лицо Богоматери овеяно удивительной доброжелательностью. Образ младенца, изображенного, как обычно в средневековом искусстве, в пропорциях взрослого человека, лишен канонической условности. Его живое лицо полно наивной детской любознательности и радостной непосредственности чувства.

Соборы и церкви Испании, их многочисленные капеллы, сакристии, залы капитула богаты замечательными произведениями главным образом позднеготического искусства — великолепными мраморными гробницами, деревянными скамьями тончайшей работы, огромными заалтарными образами (ретабло). Последние представляют собой заключенную в архитектурное обрамление сложную композицию из скульптурных и живописных изображений; по существу, последние имеют характер икон. Ретабло достигают громадных размеров, доходя нередко до сводов потолка. Известную аналогию они находят в древнерусском иконостасе, но ретабло помещается на восточной стене, в глубине алтаря, кроме того, здесь значительную роль играет скульптура; так, большое число прекрасных ретабло сплошь, как роскошным ковром, покрыты богатым скульптурным убранством. Сложнейший орнаментальный узор обрамляет скульптурные клейма, посвященные евангельским Эпизодам.

Как считают исследователи, происхождение ретабло восходит к началу реконкисты, когда походный алтарь воздвигали перед раскладным деревянным триптихом. Появление ретабло в видоизмененной, усложненной форме относится к 13 в. они получили широкое распространение в церквях Каталонии. Однако на этом Этапе ретабло носили еще примитивный характер. Расцвет скульптурного декора в ретабло начался лишь с первой половины 15 столетия. В творчестве арагонского скульптора Пере Хоан де Вальфогона ретабло превращен в целое архитектурное сооружение из алебаstra или дерева, украшенное полихромной скульптурой. Лучшим произведением мастера является его алебастровое ретабло в соборе Таррагоны (1426—1436); удачной композицией и живостью трактовки отличаются рельефы пределлы, изображающие сцены из жизни св. Теклы.

В эволюции ретабло первая роль, однако, принадлежала не скульптуре, а живописи. Уже в 14 столетии роспись ретабло стала основным полем деятельности живописцев Валенсии, Арагона и Каталонии, достигших больших творческих успехов.

Основателем каталонской школы живописи был художник Феррер Басса (около 1290—1348). Пользовавшиеся большой известностью его ретабло, к сожалению, не сохранились, и о творчестве мастера можно судить лишь по фрескам, украшающим монастырь в Педральбес близ Барселоны.

Изображены сцены из жизни Богоматери, цикл «страстей» Христа и фигуры святых. Росписи Феррера Басса близки к произведениям итальянского Проторенессанса, и в первую очередь сиенской живописи. Это свидетельствует о зарождении реалистических тенденций в испанском искусстве, которые, как и в живописи сиенцев, не приобрели еще господствовавшего значения, а находились в состоянии органической слитности с чертами средневековой условности. Вместе с тем реалистические тенденции проявились в нарастании светского начала и особенно в окрашивавшем произведения мягком лиризме образов, далеком от условной спиритуализации. Сравнительно с живописью Сиены фрески

Феррера Басса кажутся более примитивными. Испанский мастер меньше внимания уделял тонкости рисунка, тщательности деталей, он стремился к некоторой упрощенности форм. Во фреске, изображающей жен-мироносиц и ангела у гроба господня, Феррер Басса, хотя и не передает пространственной глубины, но уже подчеркивает объемность фигур; их очертания, не такие изысканные, как в картинах сиенцев, все же мягки и плавны. Художнику удалось объединить образы общим действием. Он достиг этого не столько выразительностью лиц, сходных между собой по типу, сколько благодаря жестам и движениям фигур. Следует отметить, что интерес Феррера Басса к проблеме движения замечен и во многих других фресках цикла в Педральбес. В соответствии со спокойным и торжественным характером изображаемых сцен мастер писал их в сдержанных, приглушенных и светлых красках; он особенно охотно вводил в свои композиции белый цвет. В целом гамма фресок отличается изысканностью; иногда она строится на сочетании насыщенных, но неярких кирпично-красных и оливковых тонов, иногда — особенно тонких и нежных серых, голубых и розовых.



329 б. Феррер Басса. Жены-мироносицы у гроба господня.

Фреска монастыря Педральбес близ Барселоны. 1-я половина 14 в.

Близость к искусству сиенских мастеров сказывается и в творчестве братьев Серра — арагонцев по происхождению. В работах Пере Серра образы отличаются большей строгостью (ретабло св. Духа в соборе в Манреса, 1394), но обильное применение золота придает его произведениям нарочитую декоративность.

Характерное для готического периода европейских стран усиление светского начала в духовной жизни общества проявилось и в книжном деле. Создание новых литературных произведений, в которых сильнее сказываются элементы придворной культуры, способствовало развитию испанской миниатюры. По сравнению с французской готическая миниатюра Испании кажется несколько наивной. Ей присущи не столько изящество рисунка, сколько сильный и энергичный контур, цветовая насыщенность пурпурных и ярко-зеленых, ярко-желтых и темно-фиолетовых тонов, стремление к декоративной красочности общего впечатления.

Один из самых выдающихся памятников 13 в.— манускрипт «Песнопения короля Альфонса Мудрого в честь девы Марии» (один из лучших экземпляров — в библиотеке Эскориала), украшенный миниатюрами в Севилье (1275—1284). Характер этого произведения, написанного в своеобразной форме коротких и выразительных притч, дал иллюстратору возможность изобразить разнообразные моменты из жизни средневековой Испании: торжественную церковную службу и роскошные придворные празднества, ожесточенные сражения с арабами и осаду крепостей, торговлю и судопроизводство, работу в поле и уличные сценки, многолюдное Зрелище боя быков и события, происходящие в интимном семейном кругу. Мастер стремился как можно тщательнее и подробнее иллюстрировать рассказ о чудесах, совершенных Богородицею.

Лист состоит обычно из шести изображений, отделенных друг от друга прямоугольной рамкой с геометрическим

мавританским узором и украшенной гербами Леона и Кастилии; все изображения составляют эпизоды связного повествования. С одинаковой степенью детализации воспроизводится простое, банальное, и героическое, возвышенное. Особенно тщательно передача утвари, одежды, мебели, ковров, построек, в которых причудливо сочетаются элементы готики и мавританского зодчества. В композициях, чаще всего многофигурных, преобладает плоскостной декоративный принцип. Характерен с этой точки зрения мотив рамки. Не случайно также в некоторых миниатюрах мастер охотно вводит резкий крупный узор в виде темных зигзагов на светлом фоне, покрывающий плащи и щиты войной, попоны коней. Миниатюры манускрипта, во многом наивные и схематичные, привлекают свежестью и непосредственностью восприятия жизни, отсутствием холодной заученной канонической условности. В них есть ощущение силы, темперамента, полнокровия. И прежде всего это в колорите, где краски — голубые киноварные, фиолетовые, коричнево-черные, зеленые, желтые — и сверкающее в узорах тканей, в коронах и утвари золото приведены к тонкому декоративному единству.

Средневековое искусство Испании развивалось по своему особому пути, связанному с особенностями истории испанского народа в период, когда в процессе реконкисты закладывались основы национальной художественной культуры. Хотя средневековое искусство Испании не приняло таких целостных, классически законченных форм, как, например, во Франции и Германии, оно решало в своеобразной форме общие для европейских стран задачи.

Искусство Португалии

Т.Каптерева, К.Малицкая

Древняя история современной Португалии, некогда римской провинции Лузитании, тесно связана с историей остальных областей Пиренейского полуострова. Освобожденные от мавританского владычества земли в северо-западной части

полуострова получили название Португалии (Portus — cale), по имени самого значительного города области — Порту (Опорто). В 11 столетии здесь образовалось графство Португальское, владения которого вскоре значительно расширились в результате успешной борьбы против мавров. В 1143 г. Португалия освободилась от вассальной зависимости Кастилии, образовав самостоятельное королевство, возглавляемое бургундской династией. Спустя четыре года у арабов был отвоеван Лиссабон, ставший столицей государства. Вследствие выгодного географического положения на побережье Атлантического океана Португалия чрезвычайно рано завязала торговые и культурные отношения с Францией, Англией, Фландрией. Португальцы были по времени первым народом Европы, сыгравшим значительную роль в великих географических открытиях.

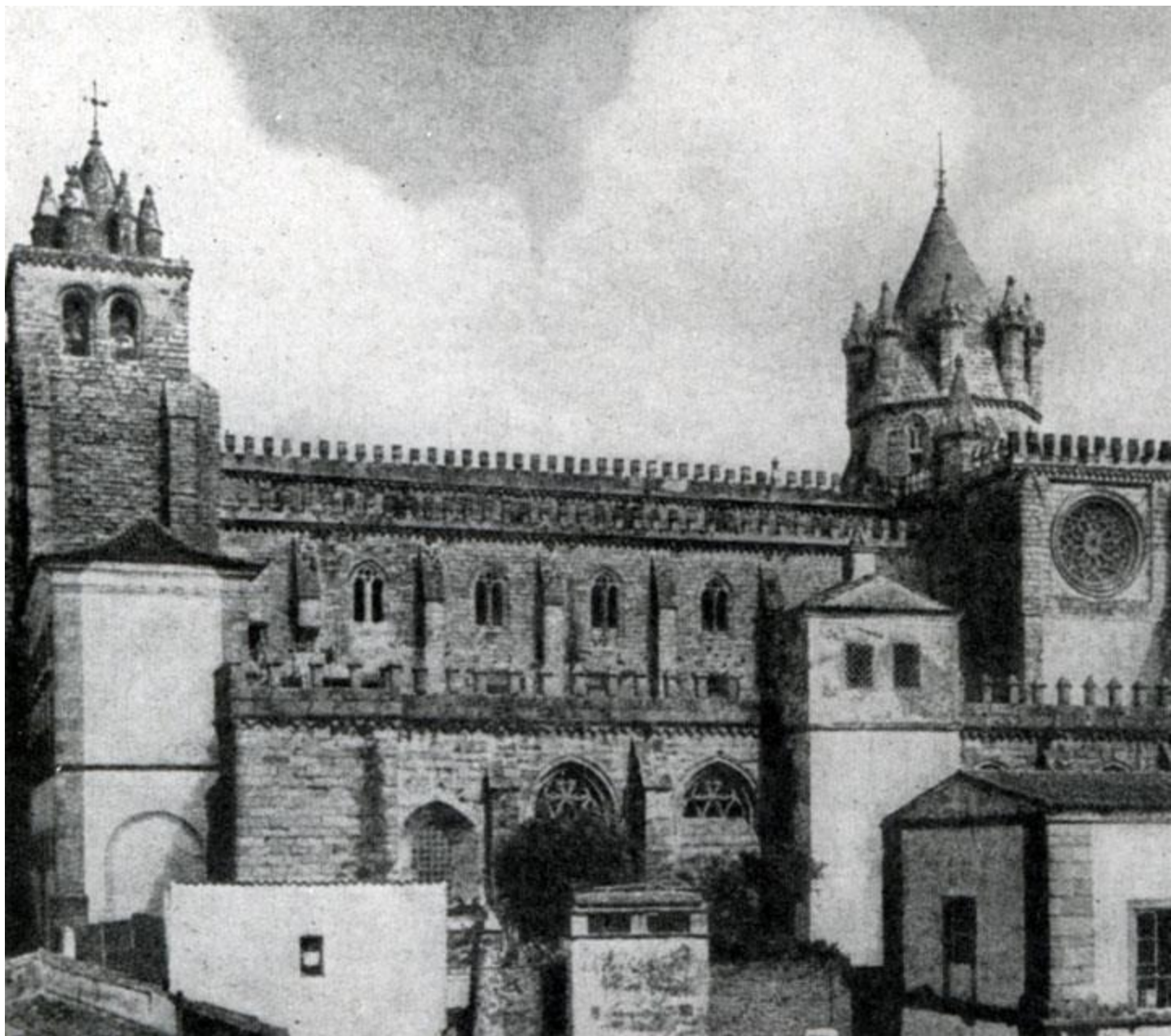
Для средневекового искусства Португалии, как и для искусства Испании, характерно сложное взаимодействие художественных традиций Востока и Запада, в данном случае — Франции. Отсюда возникла несомненная общность произведений испанских и португальских мастеров средневековья. Мавританское же влияние сказалось в португальской культуре слабее, чем в испанской.

Освобождение португальских земель от мавританского владычества сопровождалось интенсивным церковным строительством. Произведения раннероманского искусства появились в Португалии в конце 11 в. (например, церковь в Браге, облик которой искажен позднейшими пристройками и реставрацией). Романское искусство складывалось под сильным влиянием французских монашеских орденов, особенно цистерцианского. Французская церковь Сен Сернен в Тулузе и испанский собор в Сант Яго де Компостела служили своеобразным образцом для подражания. Среди зданий подобного рода выделяется собор в Коимбре, построенный мастерами Робером и Бернаром (1160—1170). Это трехнефная крытая цилиндрическими сводами базилика с тремя полукруглыми абсидами. Над средокрестием высится четырехгранная фонарная башня с несколько более поздним

нервюрным куполом. Построенный из желтоватого известняка собор Коимбры расположен на склоне холма; своими массивными стенами и фасадом, увенчанными зубцами, он напоминает укрепленный замок. В центре западного фасада помещен четырехугольный выступ с главным входом в виде глубоко втянутого в толщу здания портала с круглыми архивольтами на пилястрах и колонках. Подобный же пластически выразительный мотив повторен и во втором ярусе: на этот раз большое окно включено в такой же глубокий портал. Плоскость стен оживлена лишь узким поясом арок, обрамляющим высоко расположенные окна.

Декоративное убранство португальских церквей, в том числе и собора в Коимбре, отличается подчеркнутой скупостью: чаще всего простой геометрический орнамент украшает архивольты порталов.

Наиболее значительная из романских построек Португалии — собор в Эворе, выстроенный из серого гранита (1185 — 1204), — отмечен воздействием бургундской архитектуры.



330 а. Собор в Эворе. 1185-1204 гг. Вид с юга.

Наряду с базиликальными постройками в Романское время в Португалии было создано редкое для средневековой Европы центрическое здание — церковь ордена тамплиеров в Томаре (1160).

Кроме монументальных произведений романской архитектуры здесь создавались более скромные, трехнефные

и односторонние, часто затерянные среди гористой местности небольшие церкви, построенные из грубоватых блоков гранита. Их формы подчеркнуты просты и статичны.

В Португалии, так же как и в Каталонии, романское искусство продолжало существовать в течение всего 13 столетия. В это время многие элементы готической системы уже получили распространение в церковном зодчестве, но язык пластических форм еще оставался романским. К редким сохранившимся образцам романской гражданской архитектуры принадлежит так называемый Старый дом сената в Браганце (вероятно, 13 в.).



330 б. Так называемый Старый дом сената (здание городского самоуправления) в Браганце. Вероятно, 13 в.

Цистерцианский монастырь Санта Мария в Алькобасе (около 1190—1220 гг.) — одно из лучших произведений ранней португальской готики. Это большая (160 м длины, 16 м ширины и 21 м высоты) перекрытая крестовыми сводами трехнефная базилика с двухнефным трансептом и венком капелл. Интерьер монастыря в Алькобасе отличается пространственным размахом. Нефы одинаковы по высоте, но центральный почти в два раза шире боковых. В узких боковых нефх особенно ощутима устремленность ввысь вытянутых, стройных по пропорциям опорных столбов. Впечатление большого пространства усиливается и тем, что в португальских церквах в противоположность испанским центральный неф совершенно сзободен. Белизна камня является главным украшением интерьера, лишённого какого-либо декоративного убранства.

Монастырь в Алькобасе знаменует развитие новых для Португалии принципов готической системы и вместе с тем является ярким свидетельством устойчивости романских традиций. Если перестроенный в 17—18 вв. фасад не дает представления о древнем облике здания, то высокие зубчатые стены с узкими, похожими на бойницы окнами создают впечатление суровой статики форм. Такой же характер имеют и другие части монастыря, в частности построенный в начале 14 столетия клуатр. Галлерей клуатра — двухъярусная. Внизу полукруглые широко перекинутые арки охватывают группу более мелких арок, опирающихся на тонкие сдвоенные колонки. В тимпане каждой из больших арок помещено круглое углубленное окно. Тот же мотив подчинения мелких форм крупным повторен в более плоскостной и декоративной аркаде верхнего яруса. Пластичность массивной нижней части подчеркнута контрастами света и тени; более легкая верхняя галлерей, построенная на пролетах широких арок, пронизана светом и воздухом и выделяется на фоне неба ясным, четким силуэтом.



331 а. Монастырь Санта Мария в Алькобасе. Клуатр. Начало 14 в.

Борясь с сепаратизмом крупных духовных и светских феодалов, португальские короли проводили политику укрепления своей власти. Наиболее активной была деятельность короля Динишу I (1279—1325), которому удалось ограничить рост церковного землевладения и передать большую часть прав церковных судов королевским. Успешна была и борьба Динишу I против крупных феодалов.

Этот период в истории Португалии ознаменовался расцветом культуры. В 1290 г. был основан университет в Лиссабоне (переведенный затем в Коимбру). Большое развитие получила придворная близкая к провансальской литература; сам король Динишу I был крупным поэтом. Развернулось широкое церковное и светское строительство в готических традициях. Появились произведения португальской миниатюры, например иллюстрации еврейской Библии (1299, музей Лиссабона).



331 б. Надгробие Инесы де Кастро в монастыре Санта Мария в Алькобасе. 2-я половина 14 в.

13—14 столетия — время расцвета португальской скульптуры. Как уже упоминалось, декоративная скульптура, игравшая столь значительную роль в средневековом искусстве других стран Европы, в Португалии была развита слабо.

Большую известность получили надгробия короля Педро и особенно Инесы де Кастро в капелле монастыря в Алькобасе (вторая половина 14 в.), к сожалению, поврежденные французскими войсками в 1811 г. На крышке массивного украшенного рельефами саркофага покоится фигура усопшей, которую бережно поддерживают ангелы. Несомненным сходством отмечено округлое полное лицо Инесы де Кастро с характерным разрезом глаз, высокими тонкими бровями и нежным ртом. Образ Этой трагически погибшей возлюбленной короля Педро овеян лиризмом, который присущ средневековой художественной культуре Португалии и особенно ее поэзии.

С прекращением в 1383 г. бургундской династии в Португалии начался мятеж . крупных феодалов, стремившихся к власти. Положение осложнилось тем, что в борьбу вступила поддерживавшая мятежников Кастилия. Активное сопротивление городов (особенно упорно оборонялся Лиссабон) и рыцарства привело к подавлению мятежа, а в 1385 г. была одержана победа при Алжубарроте, положившая конец притязаниям Кастилии. Сословно-представительные учреждения — кортесы, в том же году собравшиеся в Коимбре, — провозгласили королем Португалии Жуана I — магистра португальского духовно-рыцарского Ависского ордена. Наступил новый период в истории страны, ознаменованный дальнейшим развитием политики централизации королевской власти и началом колониальной экспансии.

В честь победы при Алжубарроте был построен собор Санта Мария ди Виктория в монастыре Батальи (начат в 1385 г.) — наиболее значительное произведение Зрелой португальской готики. Собор отличается большими размерами (120 м длины, 32,5 м ширины, 32 м высоты). Знаменательна история создания этого памятника. В сооружении его принимали последовательное участие два португальских архитектора, в творчестве которых сказались две различные тенденции. Первый из Зодчих — Домингиш стремился в плане собора, пропорциях его узкого центрального нефа, характере сводов и южного портала к строгим, упрощенным, несколько архаизированным формам, исходя из традиций монастыря в

Алькобасе и даже собора в Эворе. После смерти Домингиша архитектор Уге внес в облик собора черты особенной нарядности и живописности. Он построил обширный прямоугольный так называемый королевский клуатр, окруженный галлереей из пяти широких арочных пролетов, присоединил к алтарю монументальную ротонду, перекрыл зал капитула звездообразным смелым по конструкции сводом, создал оригинальную по формам капеллу основателя собора Жуана I. Новый фасад с высокими окнами, стройными ажурными шпилями и тонкими пинаклями, с порталом, декорированным статуями апостолов и изображениями в тимпане Христа и евангелистов, выдержан в традициях европейской готической архитектуры. Вместе с тем фасад лишен подчеркнутого вертикализма, преобладает характерное для готики Пиренейского полуострова стремление к более приземистым, распространяющимся в ширину формам. Этому впечатлению способствуют и многочисленные пристройки 15 и начала 16 в. Одна из таких пристроек, "капелла Жуана I, в плане представляет восьмиугольник, вписанный в квадрат, напоминая центрический храм тамплиеров в Томаре. В капелле находится исполненное величавости образов надгробие короля Жуана и его жены (1433), принадлежащее к одному из лучших произведений португальской скульптуры 15 столетия.

Дальнейшая судьба искусства Португалии связана с новым историческим Этапом развития страны, на рубеже 15 и 16 вв. достигшей экономического, политического и культурного расцвета.

Искусство Италии

А.Губер, В.Лебедев

Исторические судьбы средневековой Италии во многом отличны от судеб других стран средневековой Европы. В то время как во многих из европейских стран на различных этапах эволюции феодального строя складывались крупные государственные образования, Италия, на протяжении почти

всего средневековья служившая ареной борьбы иноземных завоевателей, не сумела выйти из состояния феодальной раздробленности; в стране не существовало той общественной силы, которая могла бы выступить от имени итальянской народности в целом.

Другая особенность исторической эволюции средневековой Италии состоит в том что основными соперниками во внутренней политической борьбе здесь очень рано оказались не столько феодалы-сеньоры, сколько рано развившиеся города-государства. Впоследствии, когда во многих европейских странах социально-экономический уклад носил еще средневековый характер, эти города Италии явились очагами формирования новых общественных отношений. Как указывает Маркс, «первые зачатки капиталистического производства спорадически встречаются в отдельных городах по Средиземному морю уже в 14 и 15 столетиях» (См. К. Маркс. Капитал, т. I, Госполитиздат, 1951, стр. 270.).

Своеобразием исторического развития Италии определяются существенные особенности ее художественной культуры.

Прежде всего итальянское искусство не отличалось той мерой идейно-стилевого единства, которое характерно для средневекового искусства многих других стран Европы. Не существовало и центра, который выполнял роль художественной столицы. Рим, игравший такую роль во времена античности и в будущем, в период Высокого Возрождения, не имел в средние века даже своей значительной художественной школы. Памятники архитектуры и изобразительного искусства в различных областях страны отличались ярко выраженными местными особенностями и имели своей первоосновой весьма различные художественные традиции.



Карта Италии

Однако, охотно усваивая те или иные стилевые формы, восходящие то к искусству Византии и Арабского Востока, то к искусству западноевропейских стран, итальянцы были далеки от слепой подражательности, переосмысливая язык и образный строй искусства, сложившегося в этих странах, для решения характерных именно для Италии задач.

Другая особенность художественной культуры средневековой Италии состоит в том, что в ней сильнее, нежели в культуре других европейских народов средневековья, выражены светские тенденции. В тех районах Италии, которые играли ведущую роль в экономическом и культурном развитии страны, основной ячейкой общественной жизни очень рано стали не монастырь, не двор короля и не поместье сеньера, а городская коммуна. Этим объясняется сравнительно большая свобода итальянских мастеров от догматики, нормативности, схоластического налета, всегда торжествовавших там, где церковь крепко держала искусство в своих руках.

Чрезвычайно важным обстоятельством для развития итальянской художественной культуры была ее связь с

античной традицией. Речь идет не только о внешнем следовании античности, о своего рода цитировании античных художественных форм, примеры которого встречаются в отдельных произведениях итальянского средневековья. Более важно то внутреннее родство с образами античного искусства, которое — при всей специфичности средневековых форм художественного языка — можно уловить во многих памятниках итальянского искусства. В произведениях архитектуры это сказывается в соразмерности человеку их масштабов и пропорций, в спокойном равновесии тектонического построения, в том чувстве меры, которое присуще им, начиная от общего композиционного замысла вплоть до отдельных деталей архитектурного декора. В скульптуре итальянские мастера унаследовали от античности естественность и жизненность своих пластических образов в сочетании с тем чувством величественной и благородной красоты, которое осталось характерным качеством итальянского искусства на протяжении многих столетий.

Наконец, одну из важнейших особенностей культуры итальянского средневековья составляет раннее зарождение в ней элементов гуманистического мировоззрения и радикальное эстетическое выражение тех прогрессивных факторов, которые принес с собой расцвет городской жизни в эпоху позднего средневековья. Именно в Италии средневековое мировоззрение ранее всего изжило себя, и недаром Италии было суждено открыть эпоху Ренессанса. Этот величайший культурный переворот был вызван ранним зарождением в Италии капиталистических отношений, а в искусстве был облегчен наличием античных памятников, которыми изобиловала древняя итальянская земля.

Раздробленность Италии на ряд независимых друг от друга областей имела своим последствием разделение Италии на ряд локальных художественных школ. Эти школы не были строго обособленными, они нередко вступали во взаимодействие между собой, но все же каждая из них обладала чертами яркого своеобразия, и эволюция их была во многом

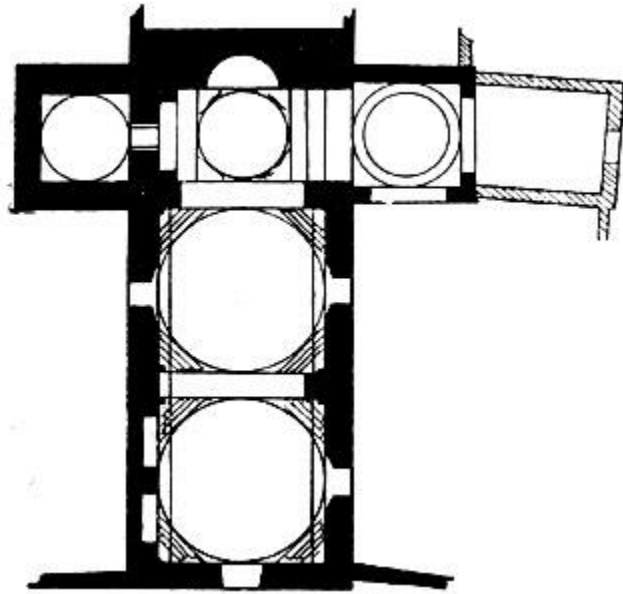
различной. Поэтому рассмотрение искусства Италии целесообразнее вести по отдельным школам.

Искусство Южной Италии

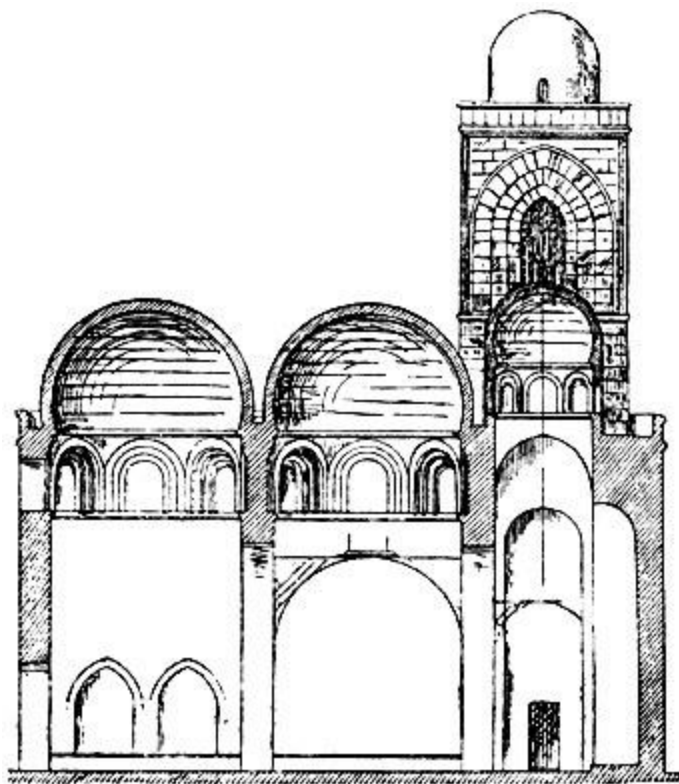
В южной Италии вскоре после крушения Римской империи воцарились остготы, затем византийцы и лангобарды. Византийцы продержались здесь значительно дольше, чем на севере страны; в частности, в Апулии они господствовали до 70-х гг. 11 в. Владычество Византии тормозило естественный процесс окончательного распада рабовладельческого уклада. В 9 в. в Сицилию вторглись арабы, основав здесь свой эмират. В 11 в. в южную Италию проникли норманны, постепенно завоевав ее к концу столетия и учредив в 1130 г. королевство Сицилии и Неаполя. В конце 12 в. оно неожиданно стало важным оплотом германских императоров в их борьбе с папами за господство над Италией: в 1194 г. император из династии Гогенштауфенов Генрих VI, женившись на наследнице сицилийского короля Констанции, присоединил ее владения к своим. Время Гогенштауфенов — период наивысшего политического подъема южной Италии в эпоху средневековья. Создав довольно прочное феодальное государство, сицилийские короли претендовали на первенствующее положение в Италии. Однако Гогенштауфенам удалось продержаться на Апеннинском полуострове лишь до середины 13 столетия, когда в южной Италии ^воцарились французы. И, наконец, на рубеже 13 —14 вв. Здесь начинают укрепляться испанцы, в 1302 г. присоединившие к Арагону Сицилию, а впоследствии и континентальную часть королевства.

Если в ранний период средневековья (особенно в эпоху господства Византии) развитие феодальных отношений в южной Италии запаздывало по сравнению с другими областями Европы, то с II в. началось довольно интенсивное становление собственно средневекового уклада общественной жизни. Норманское завоевание способствовало утверждению феодального строя, а крестовые походы — росту и процветанию торговых городов.

К 12 столетию в южной Италии, в первую очередь в сицилийских городах, сложилась местная художественная школа. В формировании стиля этой школы серьезную роль сыграло византийское влияние. Эпоха крестовых походов — время военного натиска Запада на Восток — была также и временем сильного культурного воздействия Византии и Востока на страны Южной и Западной Европы.



Церковь Сан Джованни дельи. Эремити в Палермо. Заложена в 1132 г. План.



*Церковь Сан Джованни дельи. Эремити в Палермо. Продольный
разрез.*



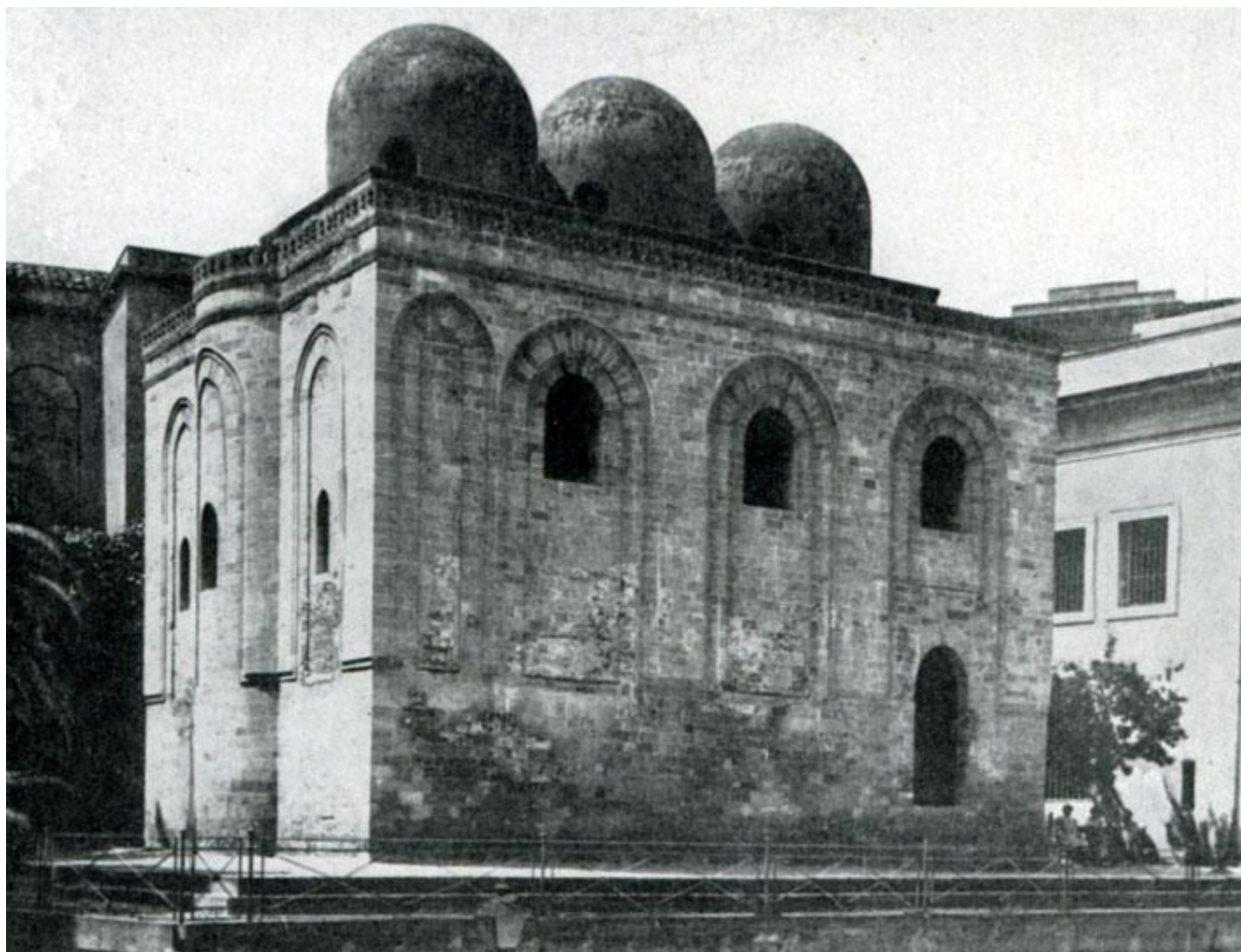
333. Церковь Сан Джованни дельи Эремити в Палермо. Заложена в 1132 г. Вид с юга.

Ведущим видом искусства в южной Италии, как и повсюду в эпоху средневековья, была архитектура. Один из первых памятников норманского периода, храм Сан Джованни дельи Эремити в Палермо, заложен в 1132 г., то есть спустя всего лишь два года после учреждения Сицилийского королевства. Общая структура сооружения на редкость проста. План имеет Т-образную форму. Единственный продольный неф (боковые отсутствуют) фактически состоит из двух квадратов, разделенных между собой стрельчатой аркой, которая переброшена между двумя устоями, выступающими из массива стены. Оба квадрата перекрыты куполами, видимыми снаружи. Южная и средняя секции трансепта также имеют купольные покрытия. Куполом увенчана и башня, расположенная с северной стороны церкви. Организация внутреннего пространства, таким образом, находит внешнее выражение не столько в структуре фасада, сколько в Т-образной пятикупольной композиции, весьма оригинальной для зодчества той поры.

Архитектурный облик здания говорит о том, что строителям этой церкви была Знакома и византийская многокупольная система, и суровая мощь романских сооружений, и присущее зодчеству Арабского Востока четкое и ясное сочетание простых геометрических объемов, но все эти столь различные принципы они сумели слить в единое художественное целое, создав чрезвычайно своеобразный памятник. При взгляде на церковь снаружи обращает внимание скупость членений и полное отсутствие элементов архитектурного декора. Лишенные барабанов купола сливаются с приземистым телом храма. Маленькие отверстия окон лишь подчеркивают толщину стен, позволяя еще острее почувствовать статичность каменного массива.

В церкви Сан Джованни дельи Эремити, таким образом, как в фокусе, объединились самые различные стилевые

тенденции, и уже одно это сооружение может служить свидетельством сложности и многообразия художественной эволюции южной Италии. Проявившиеся в этой постройке художественные принципы нашли свое отражение и в других памятниках, например в церкви Сан КATALDO в Палермо.



*332 а. Церковь Сан Катардо в Палермо. Вид с северо-востока.
Начата в 1161 г.*



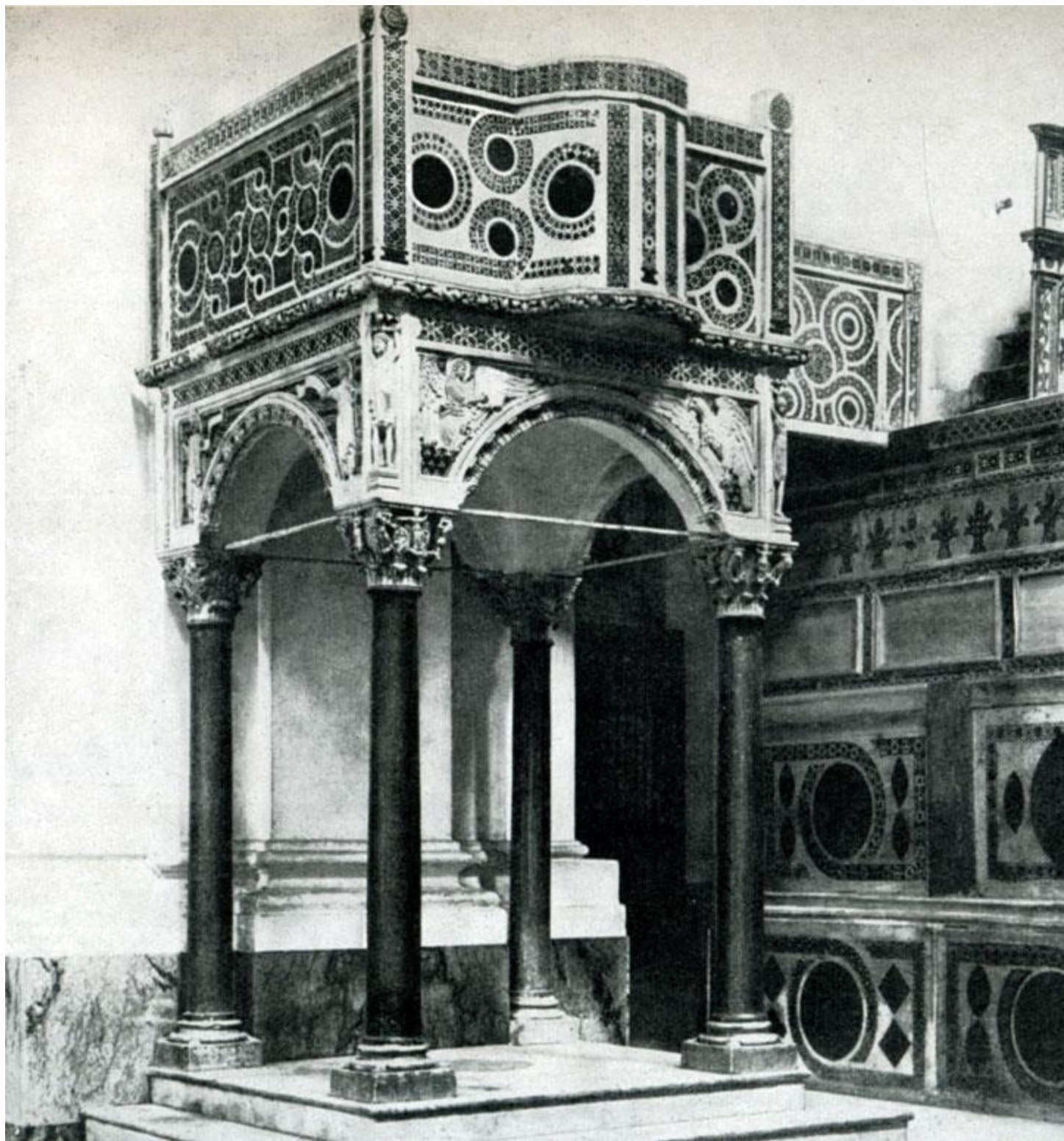
336. Палатинская капелла в Палермо. 1129 -1143 гг. Внутренний вид.

Одновременно в южноитальянской архитектуре обнаруживаются и другие явления, связанные со стремлением сицилийских правителей к пышному великолепию. Подъем городов, желание королей и феодалов сравниться с византийцами роскошным убранством своих сооружений — все это получило свой отклик в художественном творчестве. В 1129—1143 гг., т. е. примерно в те же годы, когда создавался и храм Сан Джованни дельи Эремити, король Рожер II строит дворцовую Палатинскую капеллу в Палермо. В этом сооружении много родственного памятникам Византии. Небольшая, интимная по своему характеру капелла рассчитана на узкий круг посетителей. Из полутемного среднего нефа открывается освещенное пространство алтаря, и совершаемый обряд предстает молящемуся как торжественное зрелище. Интерьер воздействует на вошедшего не стремительностью пространственного размаха, а общей гармонией основных элементов. Горизонтальные и вертикальные ритмы взаимно уравновешены. Широкие стрельчатые арки, заимствованные из арабской архитектуры, не соединяются в непрерывный ряд, убегающий к алтарю, как это было в раннехристианских базиликах: колонны далеко отстоят друг от друга, и их капители не образуют единой зрительной горизонтали. В свою очередь горизонталь стены над арками и в особенности четко обозначенная лента карниза препятствуют развитию движения вверх. Белый тон мраморных стен и мерцающие золотистые мозаики нейтрализуют тяжесть стены, давящей на колонны. Общий образный строй Палатинской капеллы несет на себе отпечаток того утонченного спиритуализма, который отличает памятники византийского круга. При свете свечей переливаются мрамор и смальта, растворяются в полумраке сложные формы сталактитового арабского потолка, со стен взирают на зрителя одухотворенные лики святых.

Высокая культура декоративного убранства интерьера — отличительная особенность зодчества южной и центральной Италии. Именно в этих областях — в Риме и на юге Апеннинского полуострова — в 12—14 вв. работали художники из семейства Космати, известные мастера декоративной мозаики и мраморной инкрустации. Их создания, украсившие многие церкви, неизменно проникнуты праздничным духом, исполнены светлой, ясной гармонии. Глубокое чувство архитектуры соединяется в их работах с утонченным, почти ювелирным мастерством, примером чего может служить созданная в стиле этих мастеров кафедра собора в Салерно (1175). Другим выдающимся образцом творчества художников этого круга являются поразительные по разнообразию и изощренности форм колонны сооруженного в 12 в. клуатра (по-итальянски — кьостро) римской базилики Сан Паоло фуори ле муре.



342. Базилика Сан Паоло фуори ле мура в Риме. Галлерея
клуатра. 12 в.

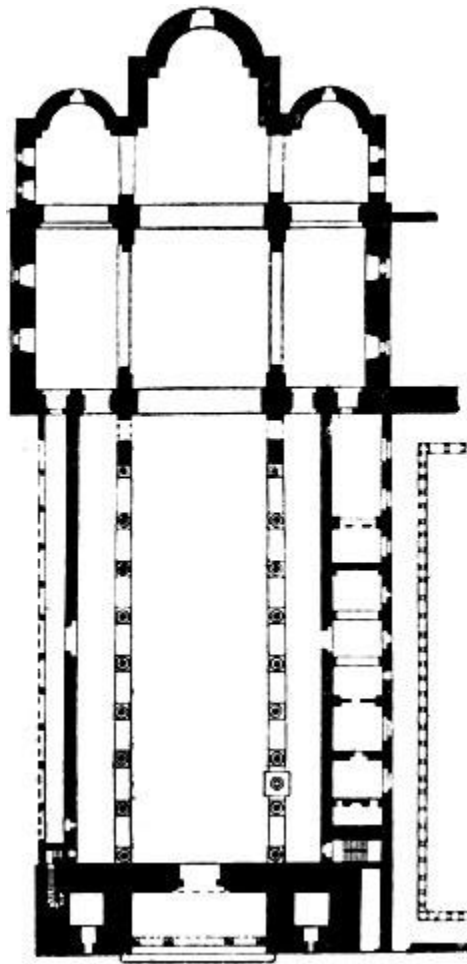


343. Кафедра собора в Салерно. 1175 г.



335. Собор в Монреале. Конец 12 - начало 13 вв. Внутренний вид.

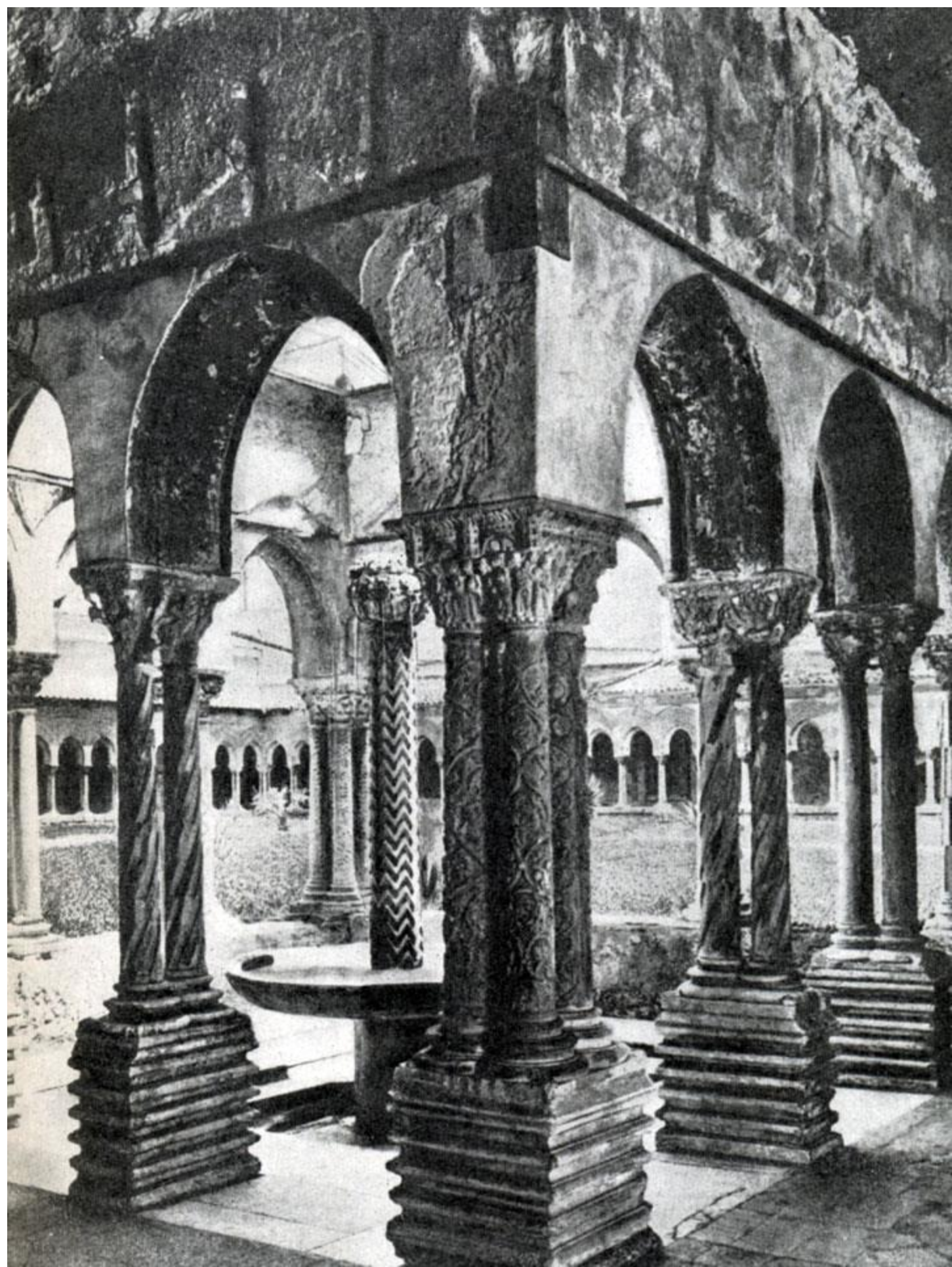
Обе тенденции южноитальянской архитектуры — суровой мощи и праздничного великолепия — сочетает собор в Монреале, выстроенный в конце 12 — начале 13 столетия. Его западный фасад фланкируют две мощные башни. Этот мотив заимствован из романской архитектуры заальпийских стран. Однако башни собора в Монреале превосходят свои прототипы грузностью, тяжеловесностью, суровым лаконизмом форм.



Собор в Монреале. Конец 12 - начало 13 в. План.

Совершенно иначе выглядит восточный фасад собора, архитектурные формы которого украшены богатым декором. Накладные стрельчатые арочки, переплетаясь друг с другом,

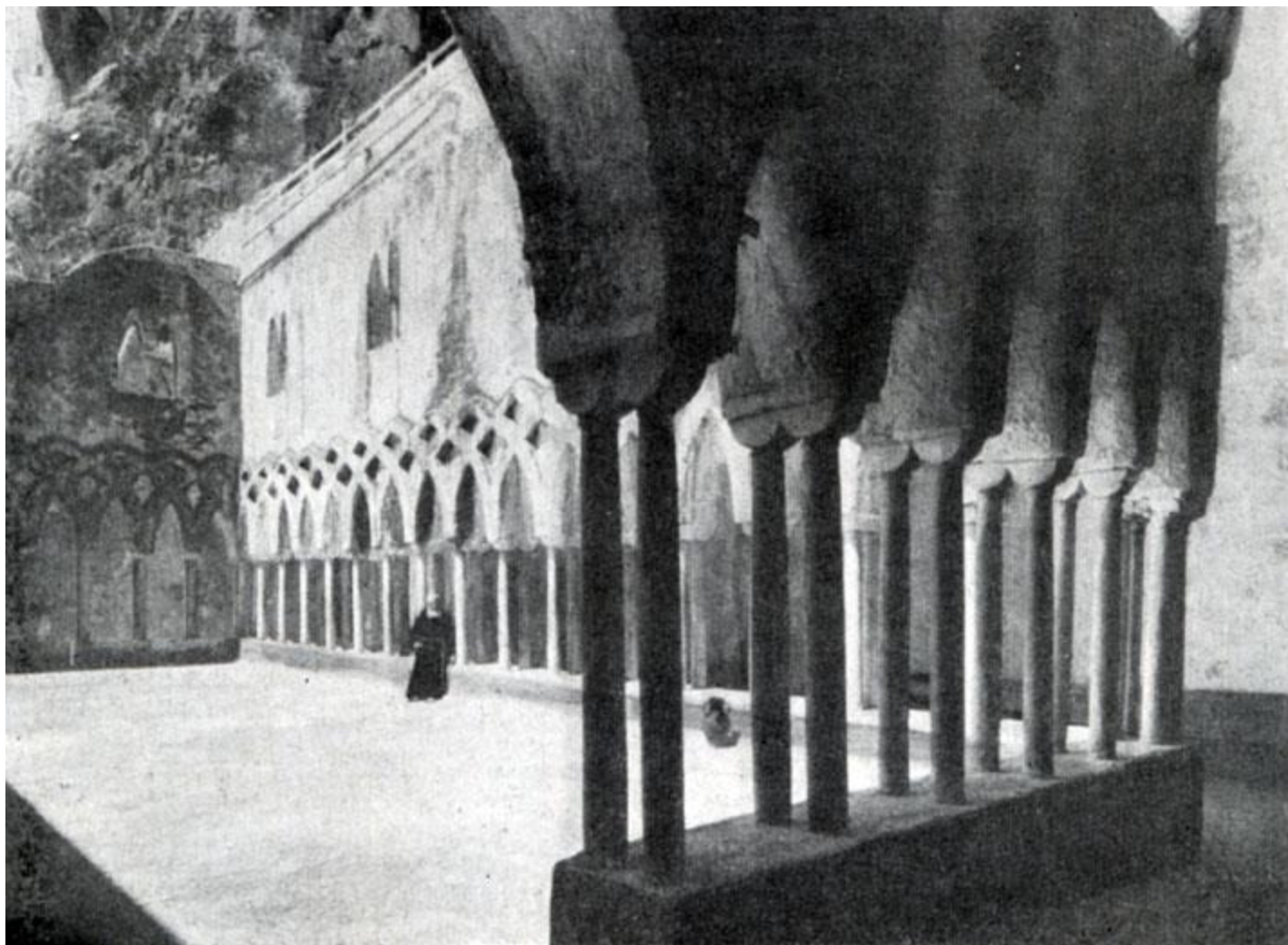
образуют прихотливый орнаментальный узор. Ритмическая
дробность форм способствует достижению декоративно-
зрелищного эффекта.



337. Собор в Монреале. Клуатр.

С юга к собору примыкает клуатр некогда существовавшего бенедиктинского монастыря; изящные пропорции его галлерей образуют эффектный контраст с грузным массивом юго-западной башни собора. Благодаря богатству и многообразию архитектурных форм и декора галлерея клуатра выглядит особенно праздничной. Гладкие колонны перемежаются с колоннами, инкрустированными мрамором; при этом мастера-орнаменталисты демонстрируют неистощимую выдумку, изобретая новые мотивы геометрического узора. На угловых колоннах геометрическая инкрустация сменяется рельефным растительным орнаментом, обвивающим колонны наподобие побегов ползучего растения. Давая волю фантазии, скульпторы помещают среди орнамента изображения птиц и обнаженных детей, которые воспринимаются как напоминание об античной традиции. Аканфовые лепные капители снабжены фигурами персонажей из Ветхого и Нового завета, а также изображениями различных представителей средневекового общества. Открытое пространство двора, залитого солнечным светом, заполнено декоративными растениями и цветниками и как бы составляет единое целое с праздничным южным ландшафтом, ничем не напоминая об аскетической суровости монастырского быта.

Вообще клуатры при церковных сооружениях южной Италии отличаются большой привлекательностью благодаря утонченной красоте архитектурных форм. Это относится не только к постройкам большого размаха типа только что рассмотренного монреальского клуатра, но, например, и к менее известному небольшому клуатру собора в Амальфи, грациозная стрельчатая аркада которого рождает впечатление особой интимности.



332 б. Собор в Амальфи. Клуатр.



341. Кастель дель Монте близ Андрии (Апулия). Замок Фридриха II Гогенштауфена. 40-е гг. 13 в. Общий вид.

Наряду с церковной архитектурой в южной Италии создавались и светские сооружения, в первую очередь феодальные замки. Среди них наиболее известен Кастель дель Монте в Апулии, построенный в 40-х гг. 13 в. Фридрихом II Гогенштауфеном. Исполненное грозной мощи, это сооружение отличается ясностью форм и пропорциональностью членений. Замок имеет четкий восьмиугольный план; по углам выступают вперед глухие многогранные бастионы.

В южной Италии, как и повсюду, где распространилось искусство, близкое по своему типу к византийскому, живопись занимала очень важное место. В 12 столетии на территории Сицилии был создан ряд первоклассных мозаичных циклов.

Самый ранний из них — мозаичный цикл собора в Чефалу (1148 —1189). Авторами главной части цикла (мозаик абсиды) были греческие мастера константинопольской школы. Мозаики Чефалу оказались тем образцом, на котором впоследствии учились местные сицилийские живописцы. Размещая изображения, создатели мозаик Чефалу придерживались той иерархической системы, которая была выработана в Византии. Над вселенными мозаиками царит полуфигура Христа Пантократора, помещенная в конхе абсиды. Ярусом ниже изображена Богоматерь-оранта с четырьмя архангелами по сторонам. Еще ниже в два яруса расположены двенадцать апостолов.



*334. Христос Пантократор. Мозаика абсиды собора в Чефалу.
1148 г.*

Пантократор выделяется и своими размерами, и той особой активностью эмоционального воздействия, благодаря которой этот образ занимает главенствующее положение во всем художественном ансамбле соборного интерьера. По благородству облика и внутренней одухотворенности Пантократор собора в Чефалу может быть сравнен с монументальными образами византийского искусства, но в изобразительном плане мозаика Чефалу отличается в большей степени, нежели ее византийские прообразы, преобладанием линейно-графических элементов. В целом мозаики Чефалу, послужившие во многом исходным пунктом для развития сицилийской живописи, являются скорее византийским памятником, возникшим на южноитальянской почве, чем произведением собственно южноитальянской школы. Византийское влияние ощутимо также в исполненных около 1143 г. мозаиках церкви Санта Мария дель Аммиральо (так называемая Марторана). Среди них особенно интересна композиция «Христос коронует Рожера II».



338. Христос коронует короля Рожера II. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо (Марторана) в Палермо. Около 1143 г.



339. Успение Богоматери. Мозаика церкви Санта Мария дель Аммиральо (Марторана) в Палермо. Около 1143 г.

С большим основанием можно назвать памятником собственно сицилийского искусства вторую серию мозаик Палатинской капеллы, возникшую в 1154—1166 гг. и выполненную при участии местных мастеров (мозаики первой серии были целиком созданы греческими мастерами). В сценах из жизни Петра и Павла чувствуется известный отход от византийской традиции в сторону большей экспрессивности образов. Отголоски воздействия западноевропейского искусства ощущаются в сцене «Петр исцеляет Тавифу», где фигуры обретают объем, жесты людей — реальный смысл, движения — экспрессию.

Дальнейшее развитие сицилийской живописи представляют мозаики собора в Монреале.

Цикл Монреале, как и цикл Палатинской капеллы, был создан не сразу, а в два этапа. Первая группа мозаик была исполнена в 1174—1189 гг.; вторая — в первой половине 13 в., т. е. уже в эпоху Гогенштауфенов. В числе первых были созданы мозаики абсиды. Романское начало, явственно проявившееся в архитектуре собора, чувствуется и в этих мозаиках. От изысканности византийских фигур не остается и следа. Изображения, в частности Пантократор, становятся грузными, тяжеловесными. Утрачивается выразительность жестов; складки одежд становятся недвижимыми, что особенно заметно в изображении архангелов, стоящих у трона Богоматери; да и сами их фигуры лишены всякой динамики. Лица приобретают объемность. От мозаик абсиды с их несколько грубоватыми образами веет суровым спокойствием, что отличает их от образов византийского искусства, наделенных большой эмоциональной сложностью и повышенной одухотворенностью.

В южноитальянском искусстве 12 в. шел своеобразный процесс переосмысления византийской художественной культуры в духе задач, выдвинутых исторической

действительностью в этой части Италии. При этом, однако, иерархическая картина мира, созданная византийским богословием и воплотившаяся в искусстве в законченной догматической системе, в сицилийской живописи 12 в. не претерпела решительных изменений.

Новые веяния пробуждаются в искусстве 13 в. В поздних мозаиках собора в Монреале канонический дух начинает уступать место более свободной интерпретации библейских событий. В их изображении уже в некоторой степени проявляются черты творческой личности художника.

В нескольких мозаиках центрального нефа представлены сцены из жизни Иакова. Мастер передает события с тем чувством взволнованности, которое заставляет вспомнить о творчестве поэтов сицилийской школы. Фигура Иакова, взбирающегося на гору, исполнена стремительного порыва. Особенно выразительны своей динамикой фигуры в сцене единоборства Иакова с ангелом. Монреальские мозаики 13 в., будучи памятником переломной эпохи, не обладают художественной цельностью и образной глубиной в той степени, которая свойственна произведениям предшествующего этапа, но то новое, что в них появляется, чрезвычайно примечательно; впервые в южноитальянском искусстве трактовка религиозного мифа получает повествовательную окраску.

Склонность монреальских мастеров к повествованию сказывается особенно ярко в мозаике бокового нефа «Изгнание торгующих из храма»: разгневанный Христос весь подался вперед, держа свой бич в высоко поднятой руке. С опрокинутого им стола сыплются монеты. Торговцы взволнованно отшатнулись, их лица и жесты выражают испуг.

Черты нового в поздних мозаиках Монреале связаны с той общей перестройкой мировоззрения, которую переживало итальянское общество в 13 столетии. Процесс этот в наиболее отчетливой форме протекал в средней и северной Италии. Диктуемые церковью принципы религии в этот период все более подвергаются сомнению; возникает множество

еретических учений. В сознании эпохи получает право на существование человеческая личность с ее сложным миром мыслей и чувств.

В южной Италии также зарождались ростки нового мировоззрения. Двор Гогенштауфенов, боровшихся с папством за преобладание в Италии, был благоприятной почвой для развития светских, главным образом рыцарских, элементов средневековой культуры. Не случайно уже в 13 в. здесь была сделана попытка освоения художественного наследия античности. Не является случайностью и тот факт, что из южной Италии вышел крупнейший скульптор Проторенессанса Никколо Пизано.

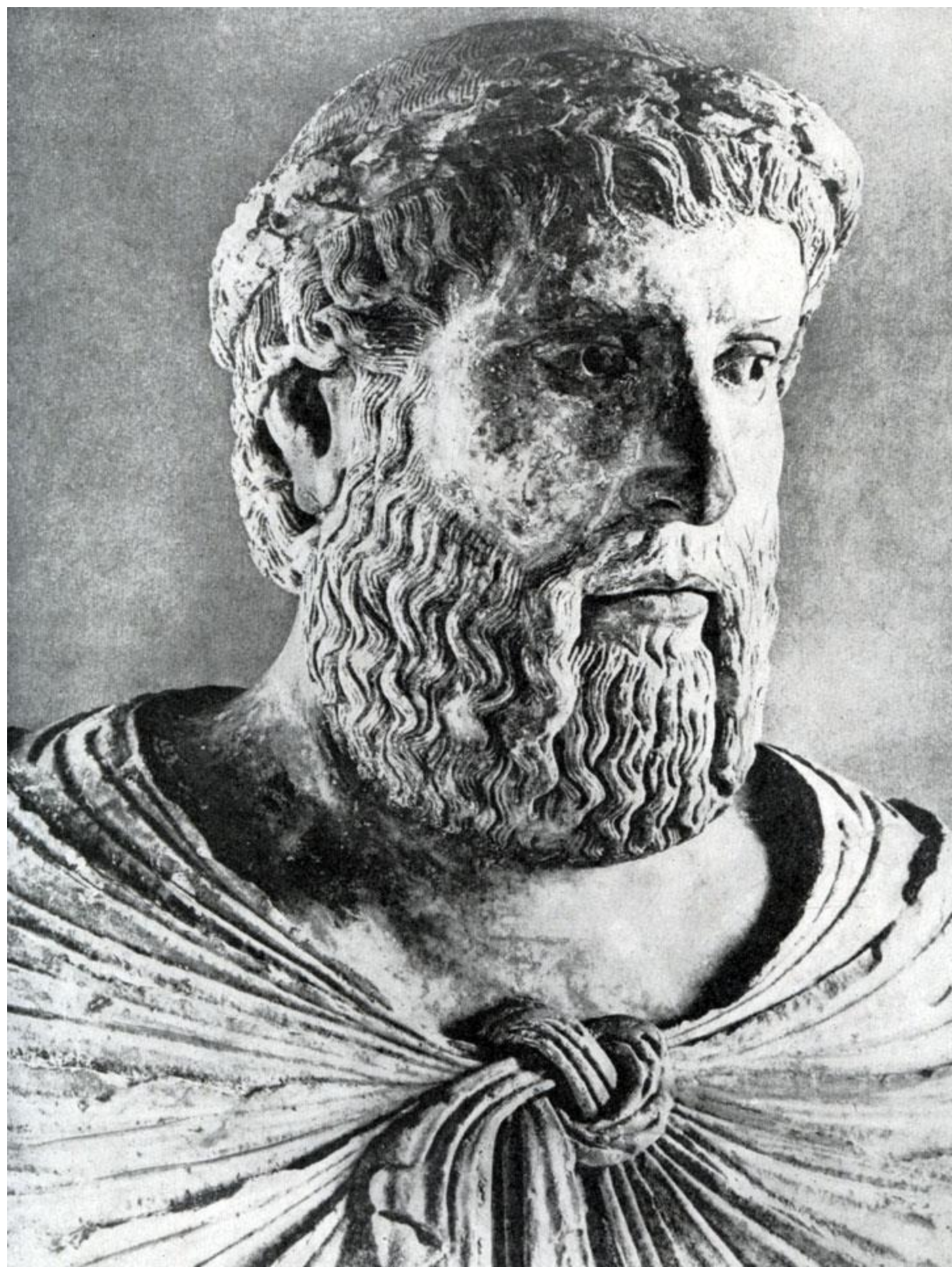
И все же зародыши нового в южноитальянском искусстве 13 столетия не получили в дальнейшем серьезного развития. Культура южной Италии не пришла к Проторенессансу, ибо экономическая и социальная структура общества сохраняла здесь феодальный характер. Для подлинной победы светского мировоззрения здесь не было решающего условия: сильных, независимых городских коммун, в которых складывались новые буржуазные отношения.

В области скульптуры в южной Италии не было создано произведений, равных по масштабу сицилийским мозаикам. Византийская художественная культура, сыгравшая столь важную роль в развитии южноитальянской живописи, не могла оказать подобного же воздействия на развитие скульптуры, поскольку в самой Византии скульптура занимала довольно скромное место среди других видов искусства. Поэтому скульптура, довольно широко применявшаяся в южной Италии для наружного декора храмов, украшения церковных кафедр, епископских тронов, развивалась в основном в русле европейского романского искусства. Правда, в произведениях этого типа заметны черты некоторого провинциализма.

К числу памятников, выделяющихся на общем фоне, принадлежит мраморный трон в церкви св. Николая в Бари, созданный около 1098 г. Огромное каменное сиденье сзади поддерживают сравнительно тонкие колонны, спереди —

сгибающиеся от непомерной тяжести три атланта, лица которых выражают мучительное напряжение. Вследствие этого намеренного нарушения тектоники вся тяжесть трона как бы оказывается давящей на фигуры атлантов, отчего экспрессия статуй приобретает мотивировку и становится особенно убедительной.

В 13 в. в южноитальянской скульптуре появляется антикизирующее направление. Оно непосредственно связано с придворной культурой Гогенштауфенов. Мечтая о владычестве над всей Италией, Фридрих II стремился окружить себя ореолом римского величия. Он собирал античные статуи, выпускал монеты со своим изображением в лавровом венке. Художники при дворе Гогенштауфенов особенно часто обращались к античной традиции, правда, воспринимая ее довольно внешне.



340. Бюст канцлера Пьетро делла Винья. Мрамор. 13 в. Капуя, Музей Кампано.

В годы правления Фридриха были созданы скульптурные портреты, изображающие его самого и некоторых его приближенных, например мраморный бюст канцлера Пьетро делла Винья (Капуя, музей Кампано), свидетельствующие о прямом подражании портретам римской эпохи. Скульптурами антикизирующего направления была украшена триумфальная арка императорского замка в Капуе. До нас дошло лишь несколько фрагментов этого памятника. Среди них пользуется особой известностью мраморная голова богини города Капуи. Относительной правильностью пропорций лица и характером пластических форм эта голова действительно напоминает произведения античности. Однако образ богини не обладает той естественностью, человечностью, которые свойственны образам античного искусства.

Как и поздние мозаики Монреале, антикизирующая южноитальянская скульптура была одним из первых звеньев того процесса перестройки средневекового сознания, который начался в 13 в. во всей Италии. Однако в южной Италии этот процесс не мог получить последовательного развития. И хотя интерес к античности зародился у Никколо Пизано в художественной атмосфере южной Италии, крупнейшим скульптором Проторенессанса он стал только в Тоскане.

Искусство Венеции

Художественная школа Венеции — одна из наиболее крупных в средневековой Италии. Как и на юге, воздействие византийского искусства сыграло здесь важную роль. В этой части Апеннинского полуострова византийская традиция имела наиболее древние корни и оказалась непосредственно связующим звеном между поздней античностью и развитым средневековьем. Культурная связь Венеции с Византией продолжалась и после вытеснения византийцев из Италии, поскольку в 9—10 вв. Венеция превратилась в крупнейший

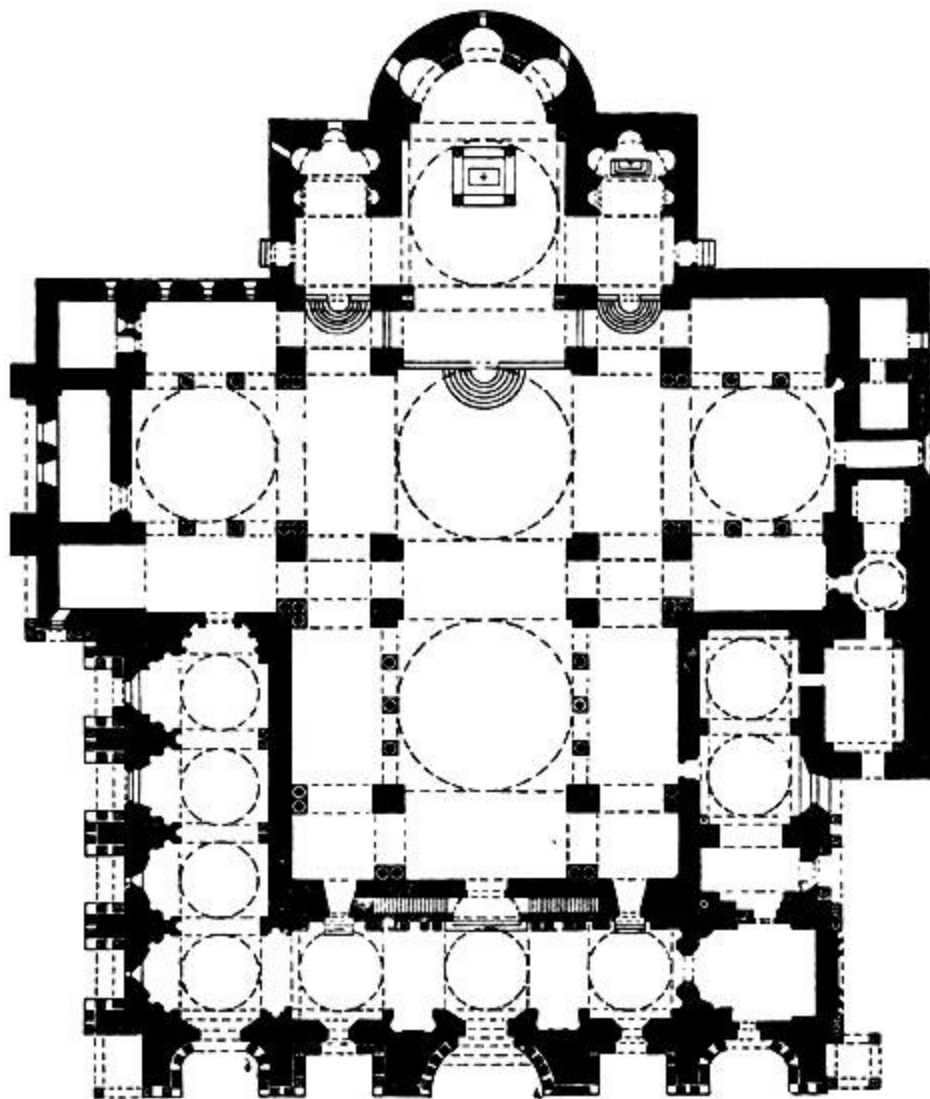
центр посреднической торговли между Востоком и Западом и продолжала играть эту роль вплоть до 16 столетия.

Надо отметить, что следование византийской традиции не препятствовало решению творческих задач, специфических именно для Венеции. Мироощущению процветающей Венецианской республики более всего соответствовали образы и формы праздничного характера. В искусстве Византии венецианцев привлекала не столько его догматическая сторона и утонченный спиритуализм, сколько его торжественная репрезентативность.



344. Собор св. Марка в Венеции. Строительство велось в 1063-1085 гг.; храм освящен в 1094 г., завершен в основном в 13 в.; последующие достройки - до 17 в. Вид с запада.

Главным памятником венецианской средневековой архитектуры является собор св. Марка. Сооружение собора началось после того, как в 976 г. сгорела более древняя базилика. Он строился главным образом в 1063 —1085 гг. (в 1094 г. собор был освящен). Галлерея, окружающая церковь с трех сторон и перекрытая куполами, по-видимому, возникла в 12 в. Строительство не прекратилось и в дальнейшем. В основном собор был закончен в 13 в., но и в 14, и в 15 вв., и даже в более поздние времена, вплоть до 17 столетия, продолжались некоторые достройки. Возникший в результате последующих наслоений западный фасад закрыл византийский храм; над первоначальными плоскими куполами выросли более высокие купола, появились орнаментальные полосы с изображением знаков зодиака и фронтоны, чередующиеся с сквозными готическими башенками со статуями. В 13 в., после ограбления Константинополя крестоносцами, фасад собора был украшен доставленными с Востока подлинными византийскими колоннами, а на крыше притвора появились бронзовые античные кони, некогда украшавшие триумфальную арку Нерона в Риме и впоследствии привезенные императором Константином в его новую столицу. Все это великолепие создает совершенно особый стиль, уводящий далеко в сторону от первоначальной простоты собора, выдержанного в более строгих формах. В период создания собора св. Марка наружная поверхность стен была обработана только нишами, а кирпичная кладка оставалась открытой, как это обычно бывало в архитектуре Византии.



Собор св. Марка в Венеции. Строительство велось в 1063-1085 гг.; храм освящен в 1094 г., завершен в основном в 13 в.; последующие достройки до 17 в. План.

О постройке 11 в. в настоящее время можно судить только по интерьеру. Последний довольно близок к интерьеру храма Апостолов в Константинополе (6 в.), но не является его точным повторением. Собор св. Марка имеет в плане форму равноконечного греческого креста с четырьмя куполами на концах и одним, более высоким, посередине. В свою очередь каждый из куполов образует центр крестовокупольной группы. Последняя, таким образом, пятикратно повторяется, благодаря чему создается очень сложная, но вместе с тем вполне уравновешенная и стройная система куполов. В соборе св.

Марка купола раздвинуты шире, чем в церкви Апостолов; как продольная, так и поперечная ветви креста имеют боковые нефы; хоры (второй этаж боковых нефов) отсутствуют. Интерьер храма отличается большей пространственностью, нежели интерьеры византийских церковных построек того времени. Богатая отделка разноцветными сортами мрамора и драгоценные мозаики на золотом фоне придают облику собора необычайное великолепие.



345. Собор св. Марка в Венеции. Внутренний вид.

В скульптурном убранстве храма особого внимания заслуживают насыщенные реалистическими мотивами

композиции с аллегорическими образами искусств и ремесел, которые помещены в архивольтах главного портала (13 в.). Среди них выделяется рельеф с изображением кузнецов.



350. Кузнецы. Фрагмент рельефа с изображением искусств и ремесел. Собор св. Марка в Венеции, портал. 13 в.

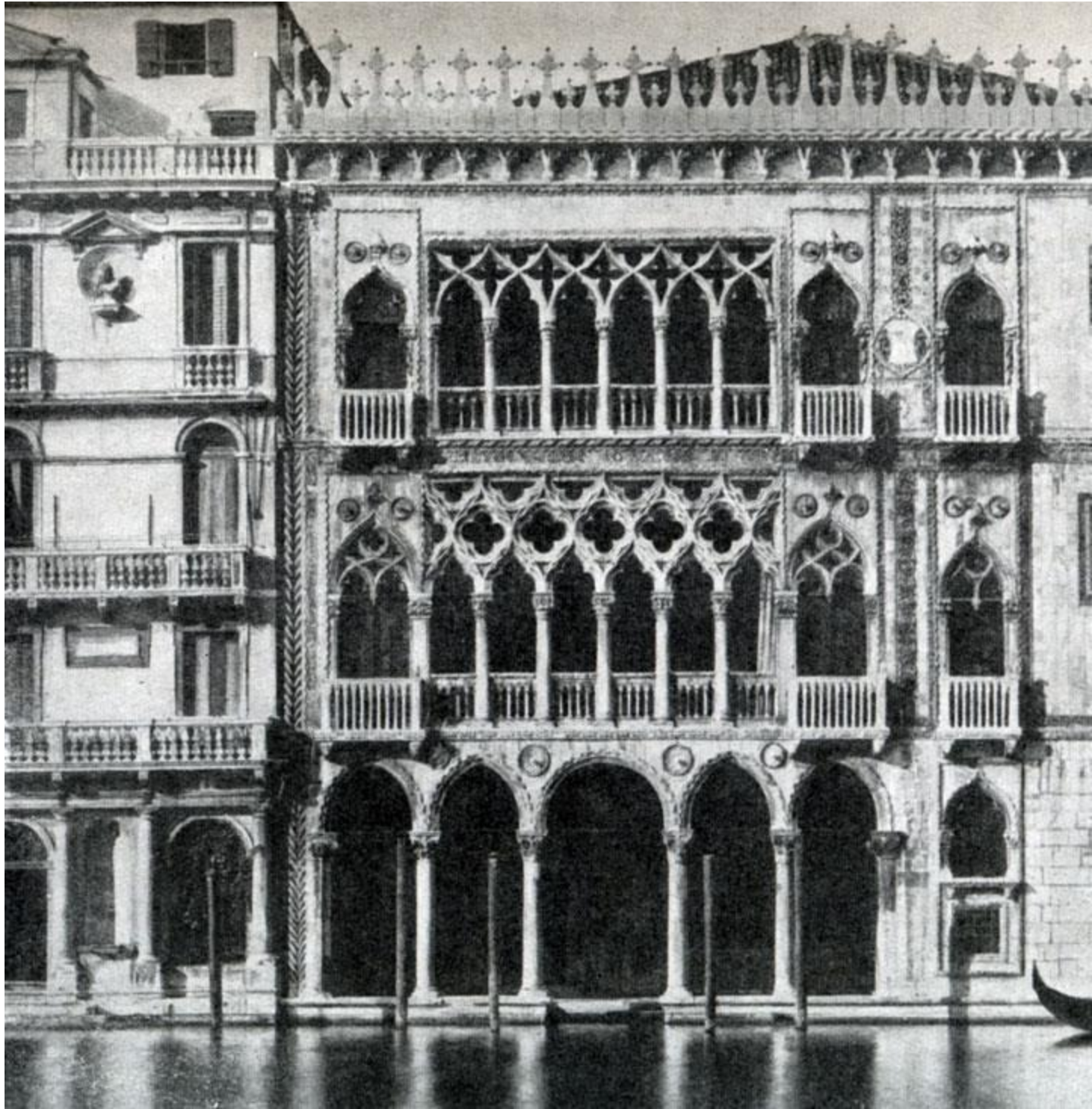


348. Дворец дожей в Венеции. Общий вид. 14-15 вв.

Светская архитектура Венеции, города лагун и каналов, сочетает в себе элементы средневекового городского

зодчества западного типа с теми особенностями, которые отличали архитектуру Арабского Востока, связанного с Венецией оживленными торговыми отношениями. Наиболее замечательным образцом светского строительства является Дворец дождей, сооруженный в стиле так называемой венецианской готики (14— 15 вв.). Это Здание в архитектурном отношении содержит в себе оттенок своеобразной парадоксальности. Два яруса аркад из светлого мрамора несут на себе высокий блок, ничем почти не расчлененный, если не считать редко расставленных больших окон, сочетающих готические и мавританские формы, и маленьких круглых окошек над ними. Столь необычное, с точки зрения европейского зодчества, соотношение верхней и нижней части здания характерно скорее для Востока. Несмотря на нарушение общепринятых принципов тектоники, здание дворца выглядит очень гармоничным. Навешанный архитектурным декором Востока геометрический узор из белых и розовато-красных плит покрывает стену третьего яруса, придавая ей особую легкость.

Оригинальное соединение форм готического и восточного зодчества свойственно и архитектуре дворцов венецианской знати. Их обогащенные полихромией фасады, изобилующие архитектурно-орнаментальными готическими формами, приобретают красочность и декоративность восточного характера. Таков, например, наиболее прославленный из венецианских средневековых дворцов — палаццо Кад'Оро, весьма своеобразный, отмеченный чертами живописности фасад которого производит особенно эффектное впечатление, отражаясь в водах Большого канала.



349. Палаццо Ка д'Оро в Венеции. Начало 15 в. Фасад.

Стремление переосмыслить византийскую художественную традицию в духе складывающегося у представителей венецианской школы мировосприятия характерно не только

для архитекторов, но и для живописцев. Различия уже заметны в наиболее византийском по своему характеру памятнике этого круга — мозаиках кафедрального собора в Равенне, возникших в 1112 г. и впоследствии перенесенных в Архиепископскую капеллу. Адриатические мастера более независимы в своем отношении к византийским образцам, нежели сицилийцы. Так, исполнители мозаик Равеннского собора отказались от той схемы размещения изображений, которой строго придерживались мастера Византии. Меняется также иконография. В изображении Богоматери-оранты имеются отступления от общепринятого типа в деталях костюма и в трактовке фона. Отход от традиции простирается и на само содержание художественного образа, который отличается утверждающим характером, выражением непоколебимой силы и одушевленного спокойствия.



*347. Богоматерь-одигитрия. Мозаика абсиды собора в Торчелло.
12 в.*

Византийская традиция претерпевает дальнейшую переработку в мозаиках собора в Торчелло. В ряде отношений их создатели опираются на романское искусство Запада. Цикл мозаик Торчелло трудно, однако, рассматривать как целостный художественный комплекс. Мозаики создавались на протяжении всего 12 в. Наряду с размеренной композицией диаконника (одной из боковых абсид) с торжественно расставленными фигурами мы встречаем Здесь дробную, перегруженную композицию Страшного суда, автор которой направляет свои усилия не на поиски эмоциональной выразительности, а на тщательное перечисление групп и эпизодов, предусмотренных традиционной иконографической схемой. В центральной абсиде наряду с фигурой Богоматери-одигитрии, стройной, утонченной в пропорциях, великолепно соотнесенной с пустым полем конхи, мы видим приземистых, большеголовых апостолов, изображения которых в сравнении с изысканно-прекрасной одигитрией кажутся просто косноязычными. Впрочем, как ни противоречив мозаический цикл собора Торчелло, его важная роль бесспорна: он свидетельствует о том, что мастерам адриатической школы были свойственны поиски самостоятельного пути.



346. Сошествие во ад. Неверие Фомы. Мозаики собора св. Марка в Венеции. 12-13 вв.

Следующей ступенью в развитии венецианской живописи являются мозаики собора св. Марка, возникшие в 12—13 столетиях. Расположение мозаик теряет архитектурную строгость, изображения утрачивают монументальность; фигуры становятся мельче, композиция приобретает дробный характер. Живописная трактовка отчасти приобретает черты, свойственные собственно романскому изобразительному искусству, — жесткость контура, экспрессивность жестов. Исчезает насыщенная одухотворенность образов, столь характерная для живописи византийского круга. От ранних мозаик к поздним становится все более заметной тяга к повествовательности. Общий для Италии 13 в. постепенный отход от канонических форм мировоззрения, видимо, получил известный отклик и в Венеции.

И, однако, как ни самостоятельны были венецианцы в трактовке византийских художественных принципов, их искусство по-прежнему сохраняло общность с византийской художественной системой. Дух позднесредневекового коммунального города не был свойствен патрицианской Венеции. Вследствие этого здесь в данный период не было потребности в принципиально новых эстетических формах, лежащих за рамками средневекового мироощущения. Не случайно византийские традиции сохраняли свою силу в искусстве Венеции вплоть до 15 в. Не случайно также, что тенденции Проторенессанса миновали эту область Италии.

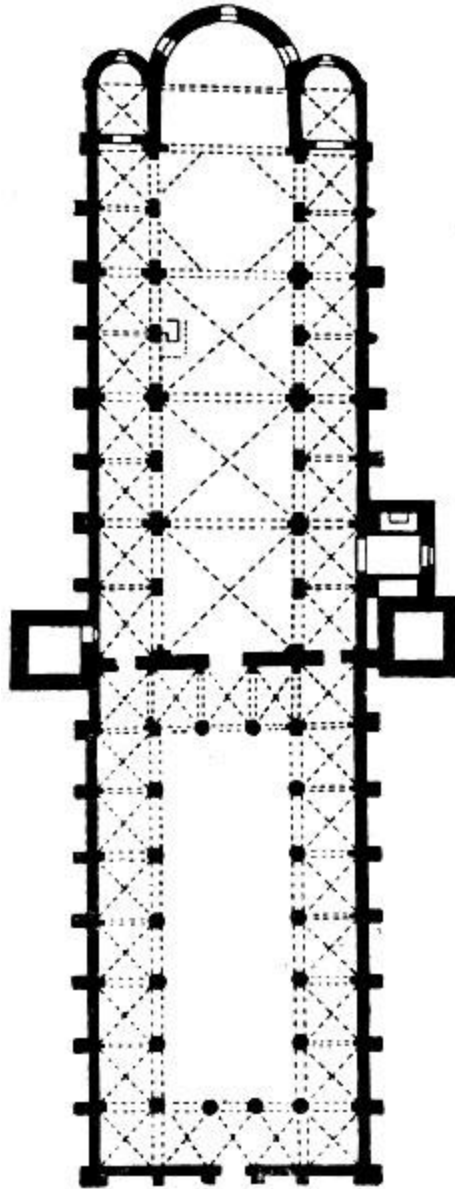
Искусство Ломбардии

Ломбардия принадлежит к тем областям Италии, где раньше всего сложился городской коммунальный строй. Хотя ломбардские города никогда не являлись полноправными конкурентами Венеции, все же с 10—11 столетий Ломбардия играла довольно существенную роль в посреднической торговле между Востоком и Западом. Высокого развития

достигли здесь также ремесла. Включение Ломбардии в 962 г. в состав Священной Римской империи германской нации не повлекло за собой действительного подчинения этой области власти императоров. Местные города, объединившись в так называемую Ломбардскую лигу в 12 и 13 вв., дали отпор завоевательным намерениям Фридриха Барбароссы и Фридриха II.

Раннее развитие городской жизни обусловило ранний расцвет средневековой городской культуры. Многие из ломбардских церквей были с самого начала задуманы и построены как сооружения городские.

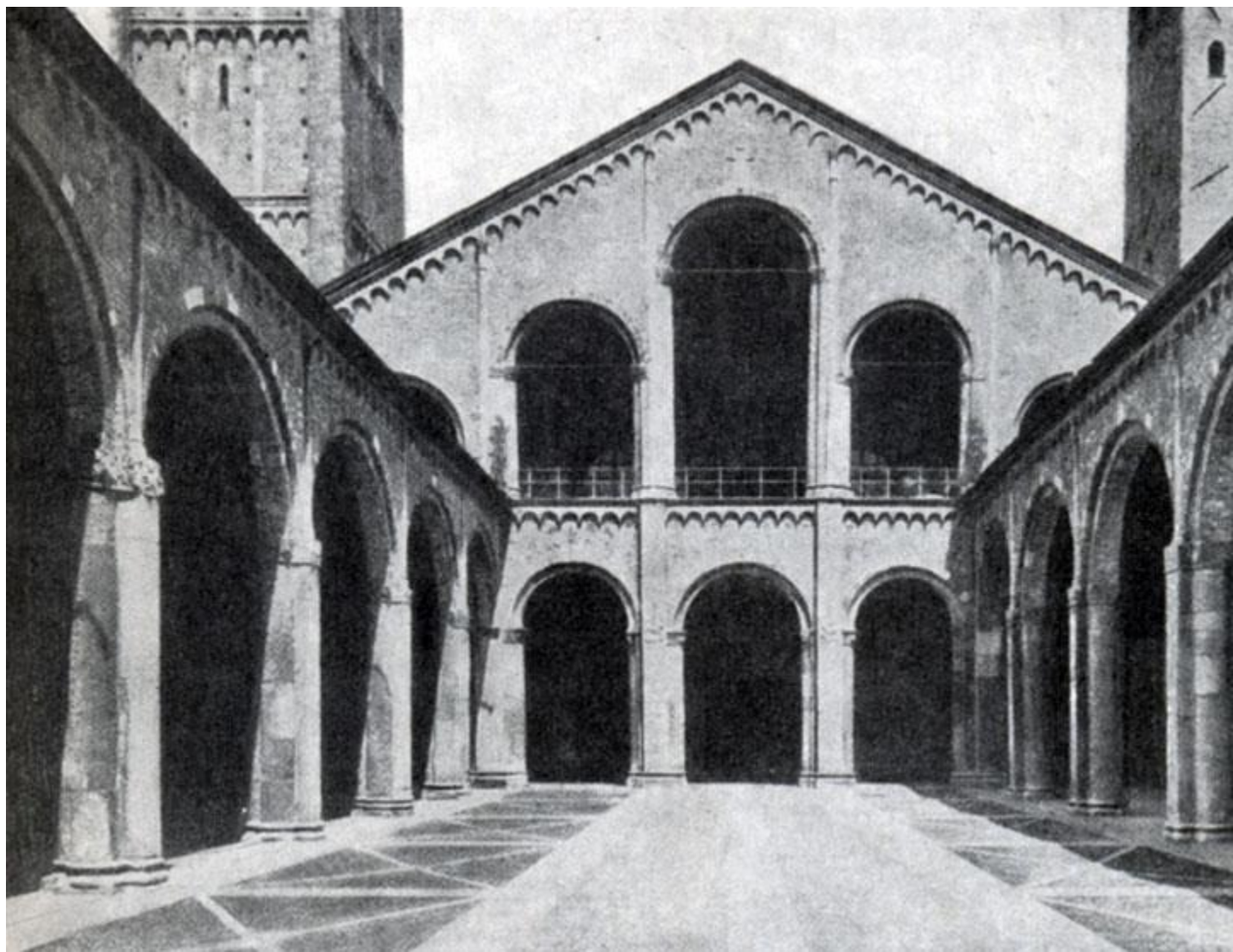
В своих творческих исканиях ломбардские строители часто опережали архитекторов Франции и Германии. Ломбардцы первые в Западной Европе эпохи средневековья использовали кирпич в качестве материала для сооружения культовых зданий, впервые применили ряд конструктивных приемов, подхваченных по другую сторону Альп: лизены (или лопатки), членение фасада лопатками, перекрытие крестовыми сводами главного нефа, чередование опор. В то же время в Ломбардии были достаточно сильны традиции позднеантичного и раннехристианского зодчества. Помимо сводчатых здесь продолжали пользоваться плоскими деревянными перекрытиями. Ломбардские церкви, как и раннехристианские, имеют отдельно поставленные кампанилы (звонницы). В планировке церквей Ломбардии, как правило, сохраняется базиликальный принцип: корпус храма, имеющий три нефа, лишен развитого трансепта и заканчивается тремя абсидами.



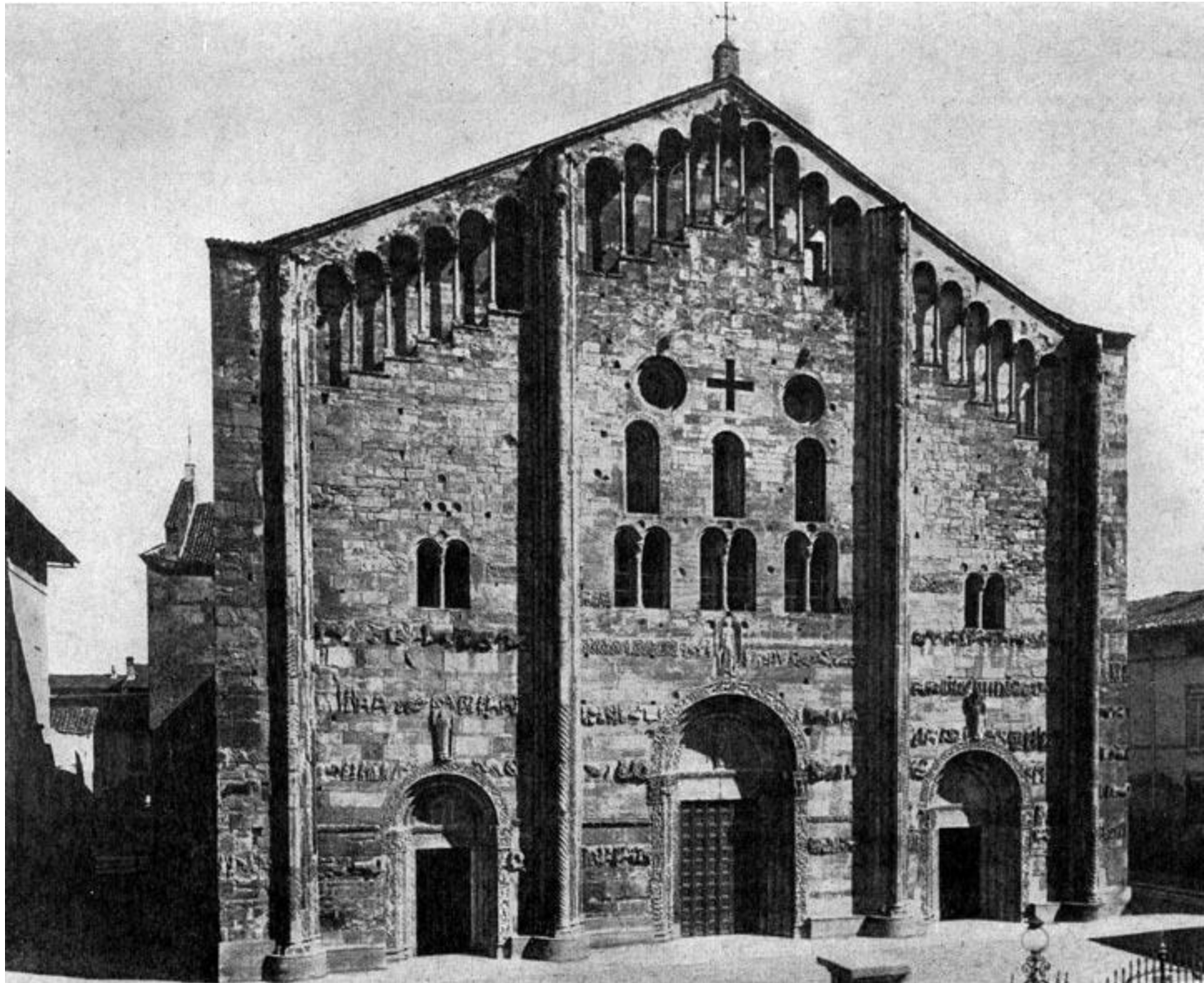
Церковь Сант Амброджо в Милане. 10-12 вв. План.

Преемственная связь ломбардской школы с сооружениями раннехристианской поры особенно заметна в миланской церкви Сант Амброджо, созданной в 10—12 вв.. Строители Сант Амброджо не только сохраняют базиликальный план, но и, следуя традиции раннехристианского зодчества, возводят перед Западным фасадом обширный атрий (окруженный колоннадой прямоугольный двор). Заимствуя старую схему, миланские архитекторы обнаруживают глубокое понимание ее художественного духа. Фасад фактически превращен в двухъярусную лоджию, составленную из больших ритмически-

плавных арок полуциркульной формы. Тонкие лопатки равномерно расчленяют стену, их тяготение вверх уравнивается двумя полосками аркатурного пояса. Если внешний вид церкви Сант Амброджо напоминает об архитектуре прошлого, то ее интерьер предвосхищает дальнейшие искания европейского зодчества. В этом раннем сооружении романской эпохи применяются высокие крестовые своды, укрепленные нервюрами. Как известно, именно это нововведение приближало романский свод к готической каркасной конструкции.



355 а. Церковь Сант Амброджо в Милане. 10-12 вв. Фасад со стороны атрия.



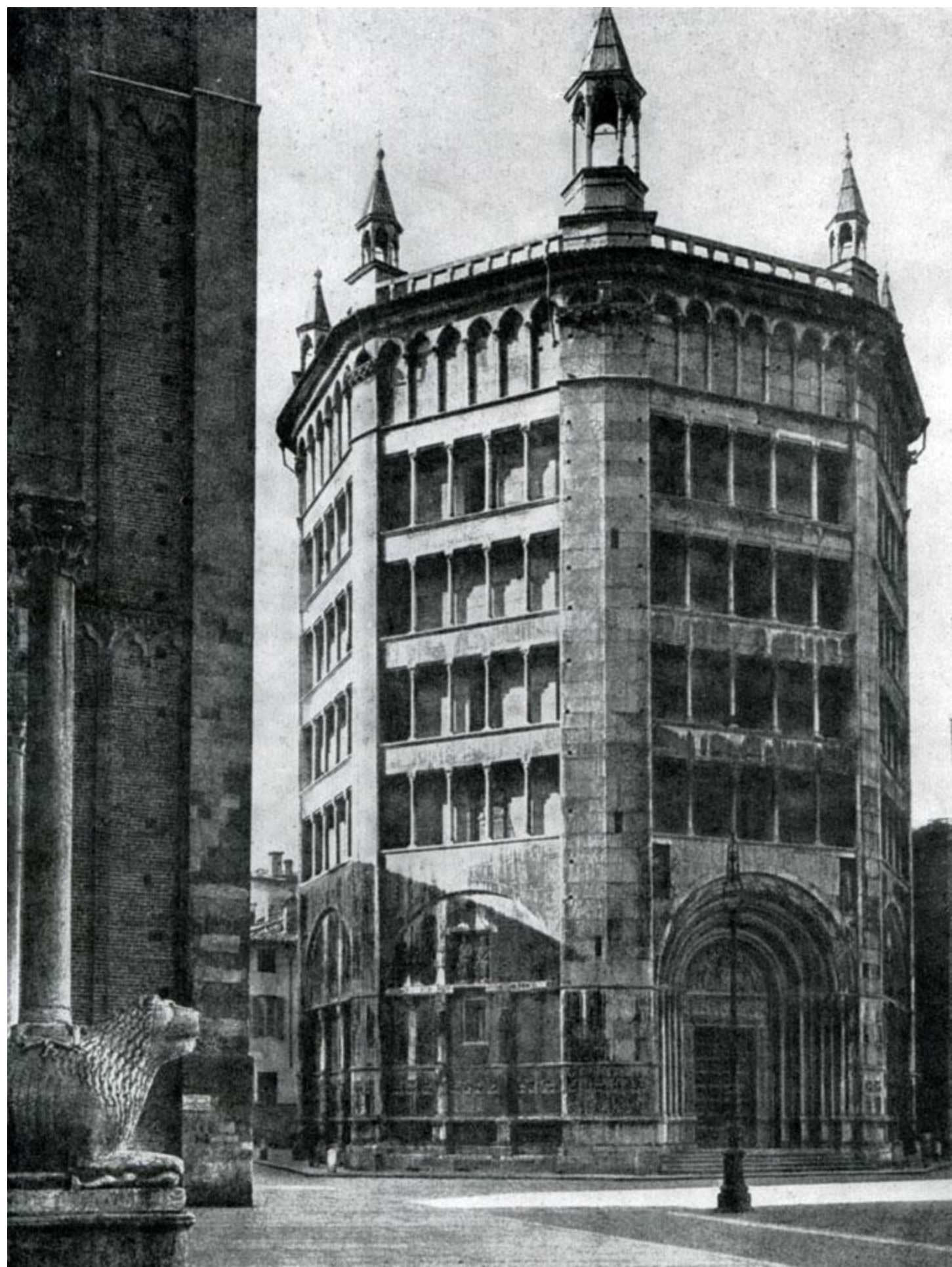
355 б. Церковь Сан Микеле в Павии. 12 в. Западный фасад.

Более типичным произведением романской архитектуры, нежели Сант Амброджо, является построенная в 12 в. церковь Сан Микеле в Павии. Этому сооружению свойственна суровая монументальность романских памятников. Снаружи фасад храма расчленен соответственно его трехнефному делению. При традиционной массивности здесь уже дают о себе знать характерные для Италии рационализм и чисто итальянское понимание архитектурных форм.



351. Церковь Сан Дзено в Вероне. 12 в. Портал.

Близок к Сан Микеле по художественному строю один из грандиозных памятников североитальянского зодчества 12 в. — церковь Сан Дзено в Вероне. Широкий корпус трехнефной базилики сохранил первоначальное деревянное перекрытие с открытыми стропилами. По-ломбардски плоский фасад с крыльцом-балдахином оживлен лопатками, акцентирующими его вертикальную направленность. Под карнизом фасада вместо сквозной галереи арок идет аркатурный фриз на легких кронштейнах. Общая схема фасада несколько иная, чем в павийском Сан Микеле: средняя часть возвышается над боковыми, что соответствует внутренней структуре здания, нефы которого имеют различную высоту.



352. Баптистерий в Парме. 2-я половина 12 в.

Элементы светскости, тенденция к гармоническому образу, присущие всему ломбардскому зодчеству, отчетливо выступают в ансамбле пармской соборной площади, созданном во второй половине 12 в. и включающем собор, кампанилу и баптистерий. Фасады становятся более плоскими, графическое начало приходит на смену пластическому. Стремясь к гармонической ясности, создатели членят фасады на ярусы. По контрасту с глухим основанием верхний ярус собора с его арочками и тонкими колонками выглядит изящным и праздничным.

В тесном взаимодействии с архитектурой развивается ломбардская скульптура. Ее успехам в романское время предшествует период огрубления и варваризации, простирающийся на 10—11 вв. На фоне общего упадка пластики в 11 столетии выделяются высоким художественным качеством рельефы бронзовых дверей церкви Сан Дзено в Вероне с изображением сцен из Книги Бытия, жизни Иоанна Крестителя и Христа. Их отличает романская лапидарность формы, ясная очерченность объемов человеческих фигур, схематически обобщенных и четко выступающих на нейтральной плоскости. Но при всей условности изображения в целом сквозь догматизм идеи и отвлеченность формы иногда прорывается наивная жизненная конкретность.

Принципиальный шаг вперед от дороманского искусства к собственно романскому ломбардская школа пластики делает на рубеже 11 —12 вв.

В первые десятилетия 12 в. в Модене работает мастер Вильгельм, в творчестве которого начинают звучать первые, правда, еще робкие отголоски давно позабытой античности.

О том, что мастер изучал античную скульптуру, свидетельствуют имеющиеся на западном фасаде собора в Модене два рельефа с изображением крылатого гения, опирающегося на потушенный факел. Эти античные

реминисценции не следует переоценивать; мастер Вильгельм еще нисколько не выходит за рамки средневековой художественной системы. И все же отвлеченная религиозная догматика не занимает ведущего положения в его произведениях. Так, среди его рельефов, украшающих западный фасад Моденского собора, особенно хорош рельеф «Сотворение Евы». Стремясь изобразить Адама спящим, художник демонстрирует живую наблюдательность: выражение лица, положение тела переданы с подкупающей непосредственностью.

Попытки мастера Вильгельма творчески освоить античную традицию получили поддержку в искусстве его круга. В рельефе южной стороны Моденского собора «Гений истины вырывает язык у беса лжи» драпировки не скрадывают, а выявляют реальную пластику тела.

Здесь же, в Моденском соборе, особого внимания заслуживает своей светской тематикой портал, известный под названием «Порта делла Пескериа», архитрав которого украшен сюжетами из басен (петухи, несущие мертвого лиса, лисица и журавль), а архивольт — эпизодами из истории короля Артура. Быстрый рост итальянских коммун вообще способствовал проникновению в церковную скульптуру светской тематики. Так, в соборе Пьяченцы наряду с фантастическими образами на капителях столбов имеются жанровые сцены: точильщик за работой, кожевники и т. д.

Следующей ступенью в развитии ломбардской скульптуры является творчество Бенедетто Антелами, работавшего в конце 12—начале 13 столетия. Уже в его раннем произведении — рельефе кафедры Пармского собора, изображающем снятие с креста (1178), — композиция приобретает свободу, гармоническое изящество, согласованность ритмов. Фигуры людей становятся более стройными, складки их одежд прорисованы четкими, упругими линиями. Вопреки избранной теме это произведение свободно от повышенного драматизма; эмоции проявляются очень сдержанно. Другие этапы творчества Антелами представляют многочисленные

скульптуры, украшающие баптистерий в Парме, в частности фигура юного музыканта и статуя пророка Иезекииля с фасада собора в Борго Сан Доннино.



353. Бенедетто Антелами. Статуя музыканта с баптистерия в Парме (Портал Давида). Фрагмент. 2-я половина 12 в.



354. Бенедетто Антелами. Статуя пророка Иезекииля на фасаде собора в Борго Сан Доннино. 2-я половина 12 в.

В Ломбардии, как и в Венеции и в южной Италии, отдельные элементы светского мироощущения оказались недостаточными, чтобы художественная культура утратила свой средневековый характер и приобрела принципиально новое качество. Несмотря на раннее формирование городских коммун, последующее их историческое развитие приняло здесь компромиссную форму. В отличие от Флоренции капиталистические отношения в городах Ломбардии не получили такого развития.

В развитии ломбардской готики довольно четко выделяются два этапа: 13 век — период распространения на ломбардской почве цистерцианских архитектурных образцов, заимствованных в южной Франции, и 14 век — время поздней готики, вычурной, прихотливой, декоративно-сложной.

Центральный памятник первого периода — церковь Сан Франческо в Болонье, строительство которой началось в 1236 г. Здание выложено из кирпича. План хора восходит к цистерцианской церкви в Клерво. По сравнению с типичными сооружениями готики Сан Франческо выделяется сдержанностью и строгостью архитектурных форм, спокойствием ритмов. Во внешнем облике здания еще сохраняются незаполненные массивные плоскости, напоминая о недавней романской традиции.

Ломбардские строители 14 в. тяготеют к готике северного типа, притом не к зрелому, а к позднему ее варианту. Симптоматично, что, в то время как тосканская готика воплощает суровый и независимый дух коммунального города, Миланский собор, главный памятник поздней готики Ломбардии, был задуман правителем Галеаццо Висконти в качестве панегирика своей славы. Начатый в 1386 г. Симоне да Орсениго. Миланский собор был построен в основном в 15 в. при участии итальянских, французских и немецких мастеров. Характерное для поздней готической архитектуры

преимущественное развитие декоративных элементов проявилось здесь в необычайном богатстве мраморной отделки и колоссальном количестве башенок и шпилей. Декоративность Миланского собора идет в ущерб монументальности, присущей лучшим сооружениям готики. Такая же противоречивость свойственна и начавшей строиться в 1396 г. Чертозе в Павии.

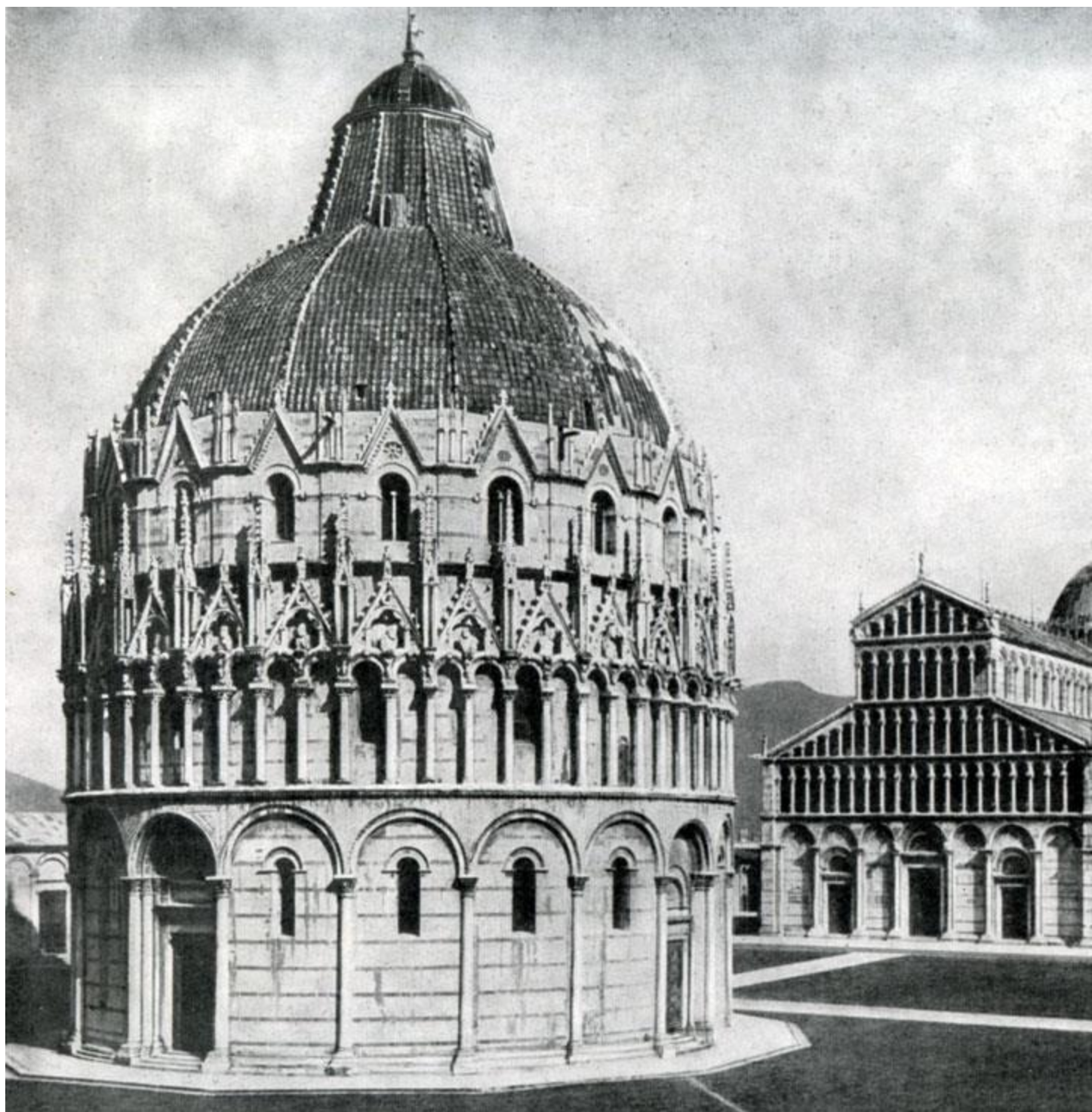
Ломбардия оставалась оплотом готики почти на всем протяжении 15 века. Новый принципиальный сдвиг в развитии художественной культуры произошел здесь лишь на рубеже 15 и 16 столетий.

Искусство Тосканы

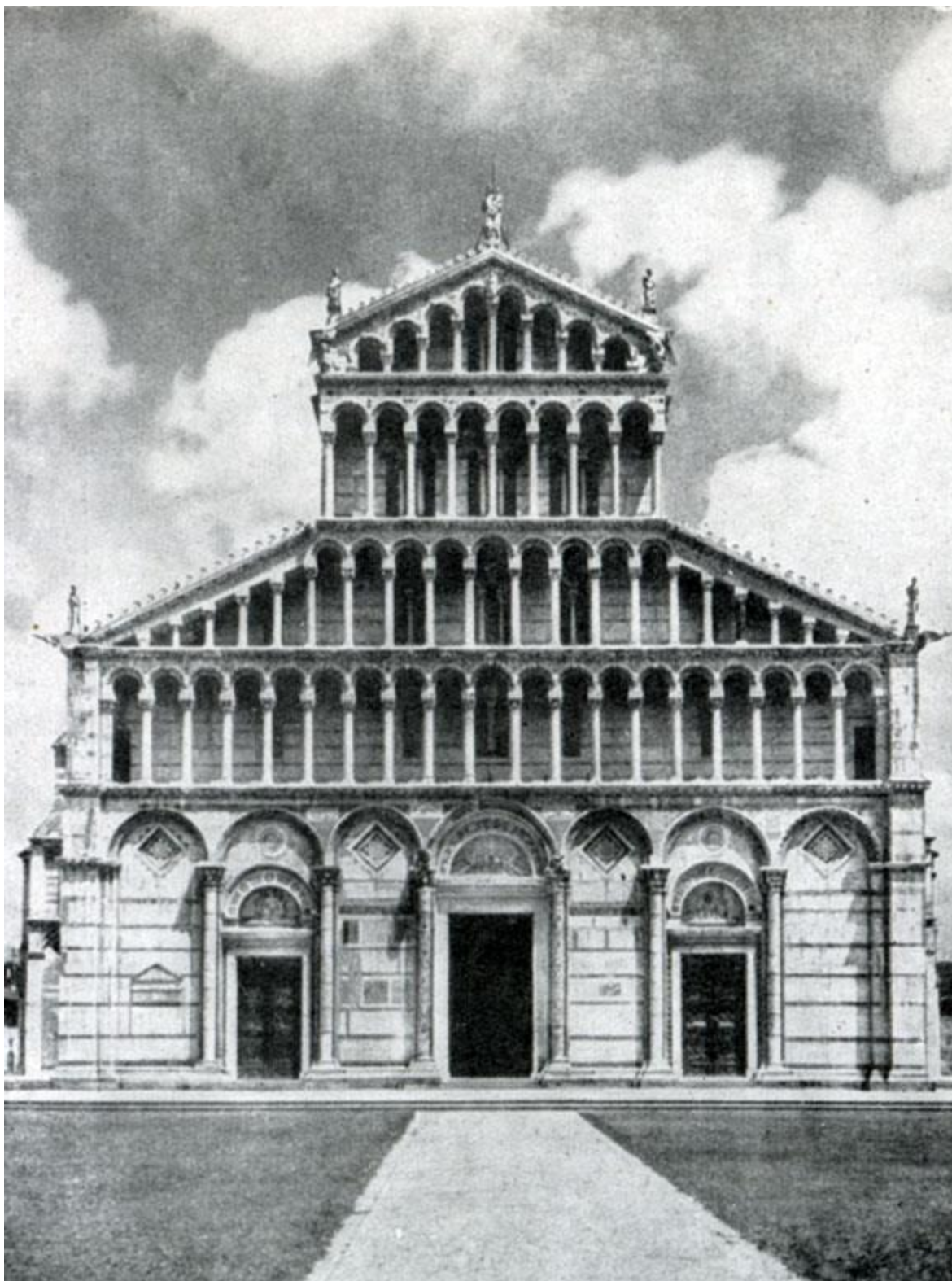
Тоскана оказалась той областью Италии, где исторический переход от средневековья к Возрождению произошел ранее, чем где-либо, и притом в классической форме. Тосканские города были объектом борьбы между императорами и папами, но благодаря своей гибкой политике, добиваясь уступок то с одной, то с другой стороны, они рано сумели обеспечить себе фактическую независимость как от империи, так и от папства. Располагая выходом к морю, Тоскана (в первую очередь город Пиза) начиная со времени крестовых походов сумела извлечь большие выгоды из торговых операций на Востоке, а также из посреднической торговли между Востоком и Западом. Быстрое накопление денежных средств стимулировало интенсивное зарождение производства на новой, раннекапиталистической основе; наряду с банками в тосканских городах появились мануфактуры. Как и в центрах Ломбардии, здесь рано победил коммунальный строй, но его завоевания оказались в Тоскане более прочными. Достаточно сказать, что в течение 13 в. в Тоскане, особенно во Флоренции, доминирующей политической силой стали горожане, а феодалы-дворяне оказались лишенными не только привилегий, но и возможности полноправного гражданского существования. Классовая борьба между горожанами и дворянами, а также между верхушкой коммуны и народными массами города протекала в Тоскане в особенно ожесточенных формах.

Сложившиеся в этой области Италии общественные условия оказались наиболее благоприятными для той перестройки общественного сознания, симптомы которой в 13 —14 вв. наметились и в других областях страны. Здесь эта перестройка совершилась наиболее радикально. Закономерно, что именно Тоскана, родина Данте и Джотто, оказалась колыбелью Ренессанса.

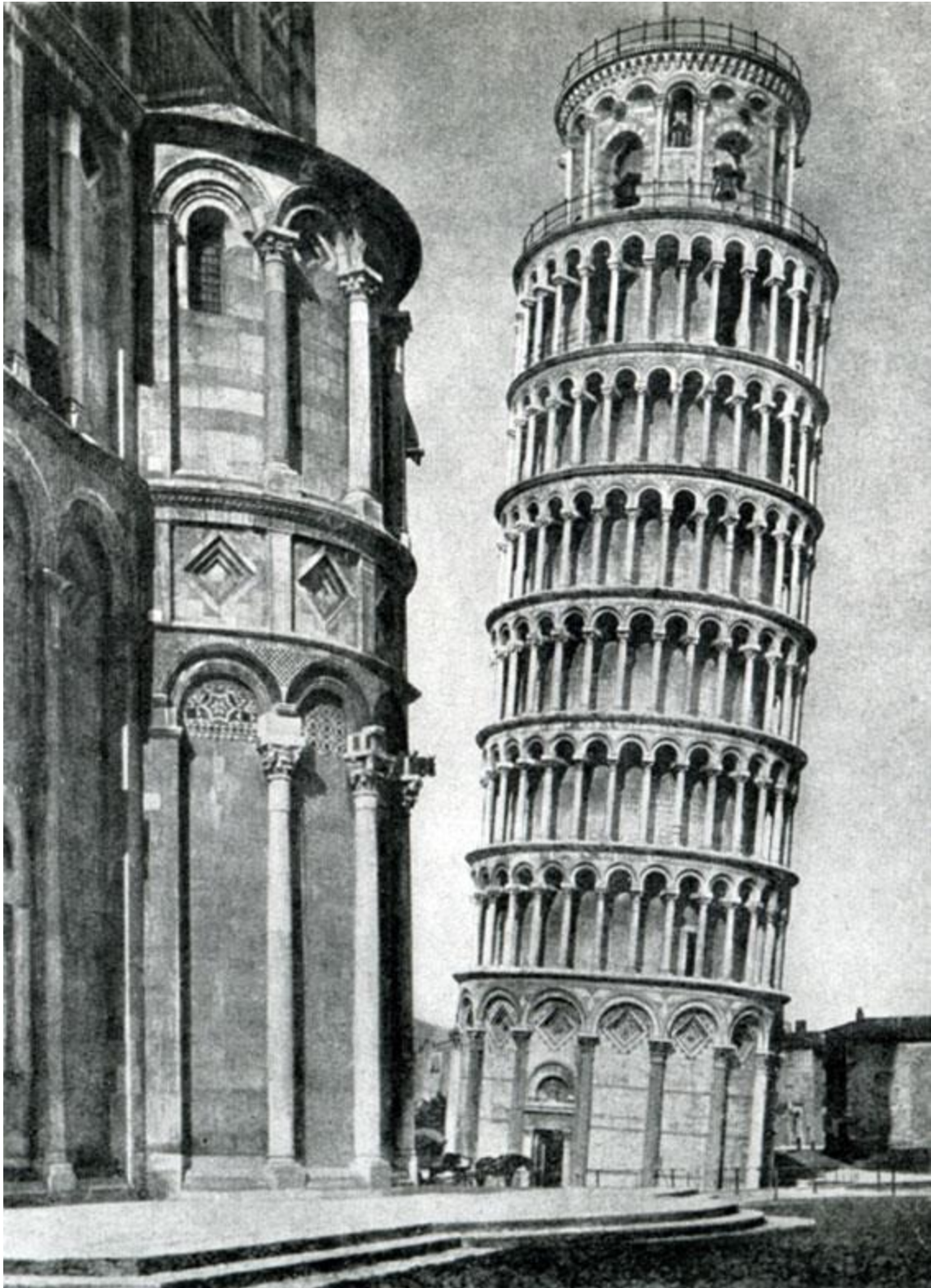
В Тоскане, как и в Ломбардии, ведущую роль в развитии искусства играла художественная традиция Севера, а не Востока. В частности, средневековое тосканское зодчество во многом связано с романской архитектурой.



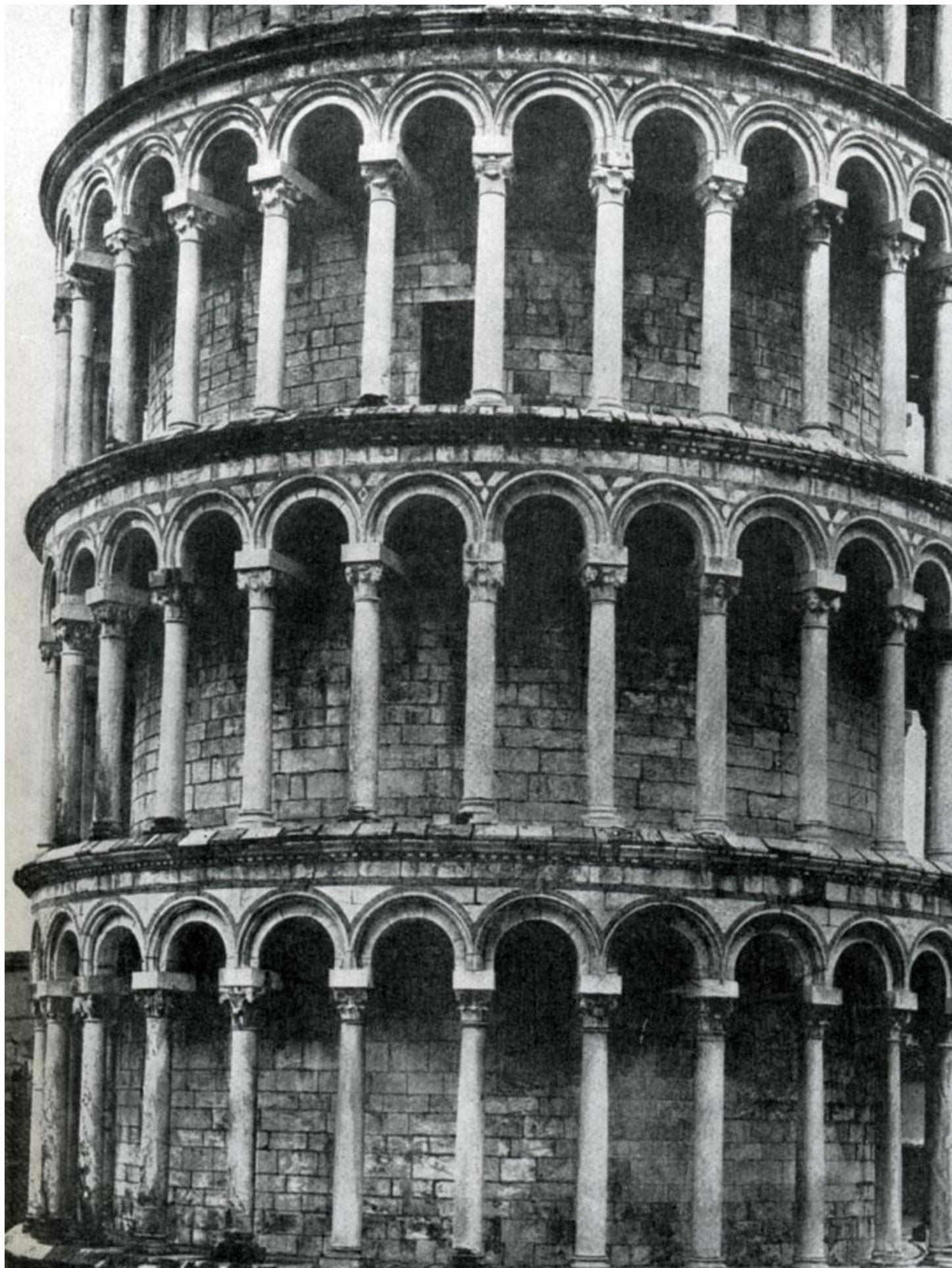
356. Соборный комплекс в Пизе. Собор - 1063-1118 гг.;
баптистерий - 1153 - 14 в.; кампанила начата в 1174 г. Общий
вид.



357 а. Собор в Пизе. Западный фасад.



357 6. Собор в Пизе. Кампанила.



359. Кампанила собора в Пизе. Фрагмент.

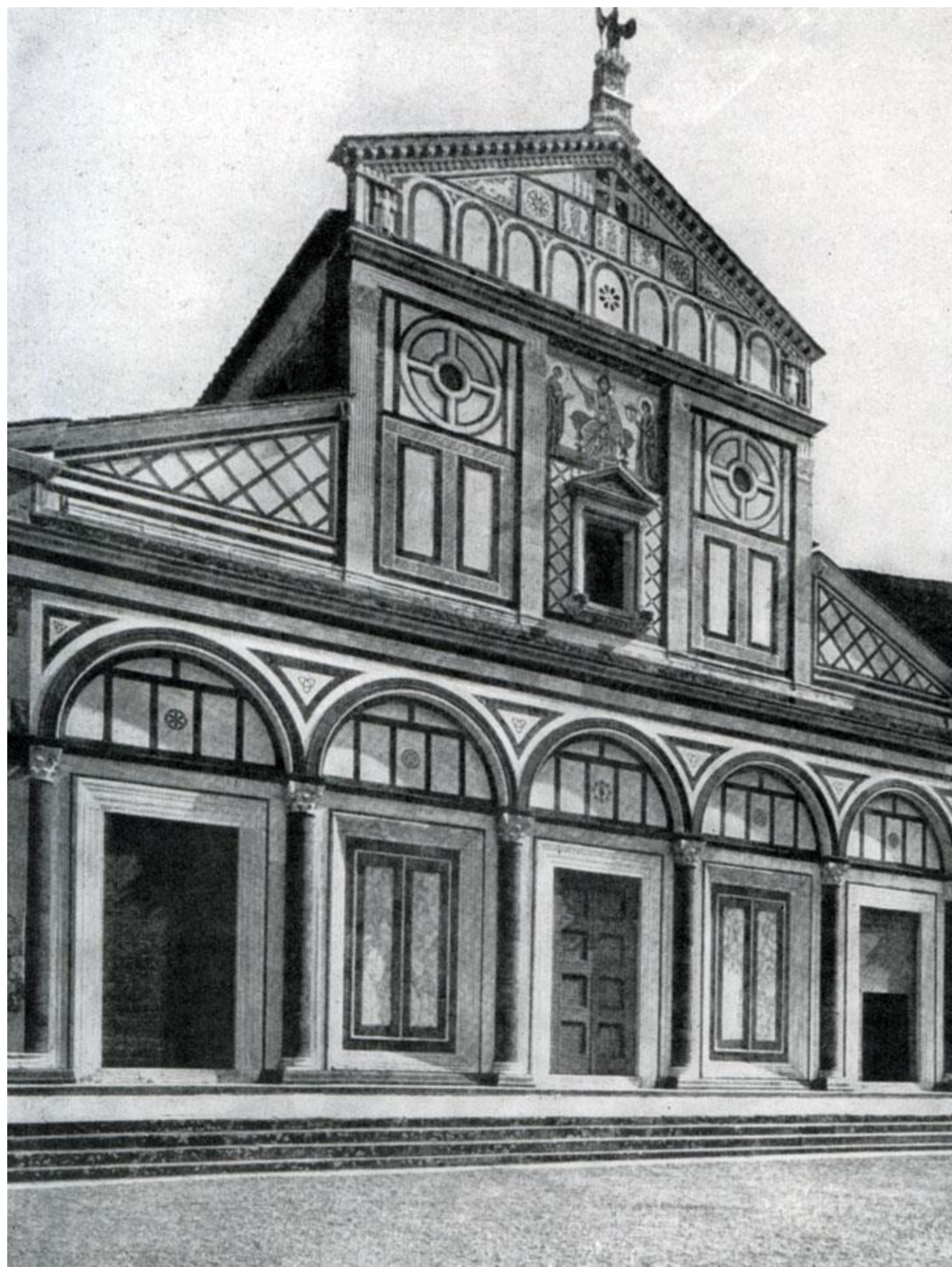
Оригинален по формам известный пизанский ансамбль, в который входят собор, кампанила (так называемая «падающая башня») и баптистерий. Строительство собора было начато в 1063 г. мастерами Бускетом и Райнальдусом и закончено в 1118 г. В 1174 г. Вильгельм из Инсбрука и Бонанно начали строить кампанилу. Баптистерий, начатый Диотисальви в 1153 г., был закончен лишь в 14 в. Вопреки обычаю, соборный комплекс в Пизе сооружен не в центре города, а вне городской застройки, на зеленом лугу. Это дало возможность строителям учесть наиболее выгодное соотношение основных объемов и характер восприятия здания с разных сторон. Аркады на пармских фасадах отчасти воспринимались еще как декоративные вставки в массивную романскую плоскость; в пизанских же постройках аркада становится основной архитектурной темой, определяющей организацию фасада. Так, из пяти ярусов, на которые расчленен западный фасад собора, четыре яруса занимает аркатурная галлерея, а круглая кампанила окружена шестиярусной аркадой, опирающейся на тонкие изящные колонки. В результате характерная романская массивность в этих фасадах совершенно исчезает и сами по себе весьма внушительные по размерам сооружения пизанского соборного комплекса производят впечатление легкости и особой праздничности. Внутри монументальное здание пизанского собора разделено рядами колонн на пять нефов, пересекаемых трехнефным трансептом. Над пересечением возвышается купол. Хотя во втором ярусе среднего нефа помещены традиционные эмпоры, общее впечатление от соборного интерьера очень разнится от впечатления, создаваемого интерьерами классических романских построек. Вместо массивных опор и тяжелых перекрытий в пизанском соборе перед зрителем предстает целый лес изящных, стройных колонн с антикизированными базами и капителями, легко несущих своды боковых нефов и стены среднего нефа, причем стены эти благодаря кладке в виде горизонтальных полос из разноцветных мраморов кажутся лишенными тяжести. В скульптурном убранстве

собора особое место занимают бронзовые двери с рельефными композициями, по своим стилевым качествам обнаруживающими черты близости к романской рельефной пластике этого рода по ту сторону Альп.



358. Встреча Марии с Елизаветой. Рельеф бронзовых дверей собора в Пизе. Фрагмент.

Примеры наиболее радикального выражения светских тенденций тосканского Зодчества дает архитектура Флоренции. Характерной особенностью флорентийского строительства является ориентация на раннехристианские базилики с их деревянными перекрытиями, Т-образным расположением трансепта, античными пропорциями колонн. Строительным материалом здесь служил горный камень, а для облицовки применялся разноцветный (обычно белый и темно-зеленый) мрамор. Располагаемый простым геометрическим узором, он придавал зданиям неожиданную для романской эпохи нарядность и жизнерадостность. Такое убранство получило наименование инкрустационного стиля.



360. Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции. Конец 11 -
начало 13 в. Западный фасад.



361. Церковь Сан Миньято аль Монте во Флоренции. Абсида.

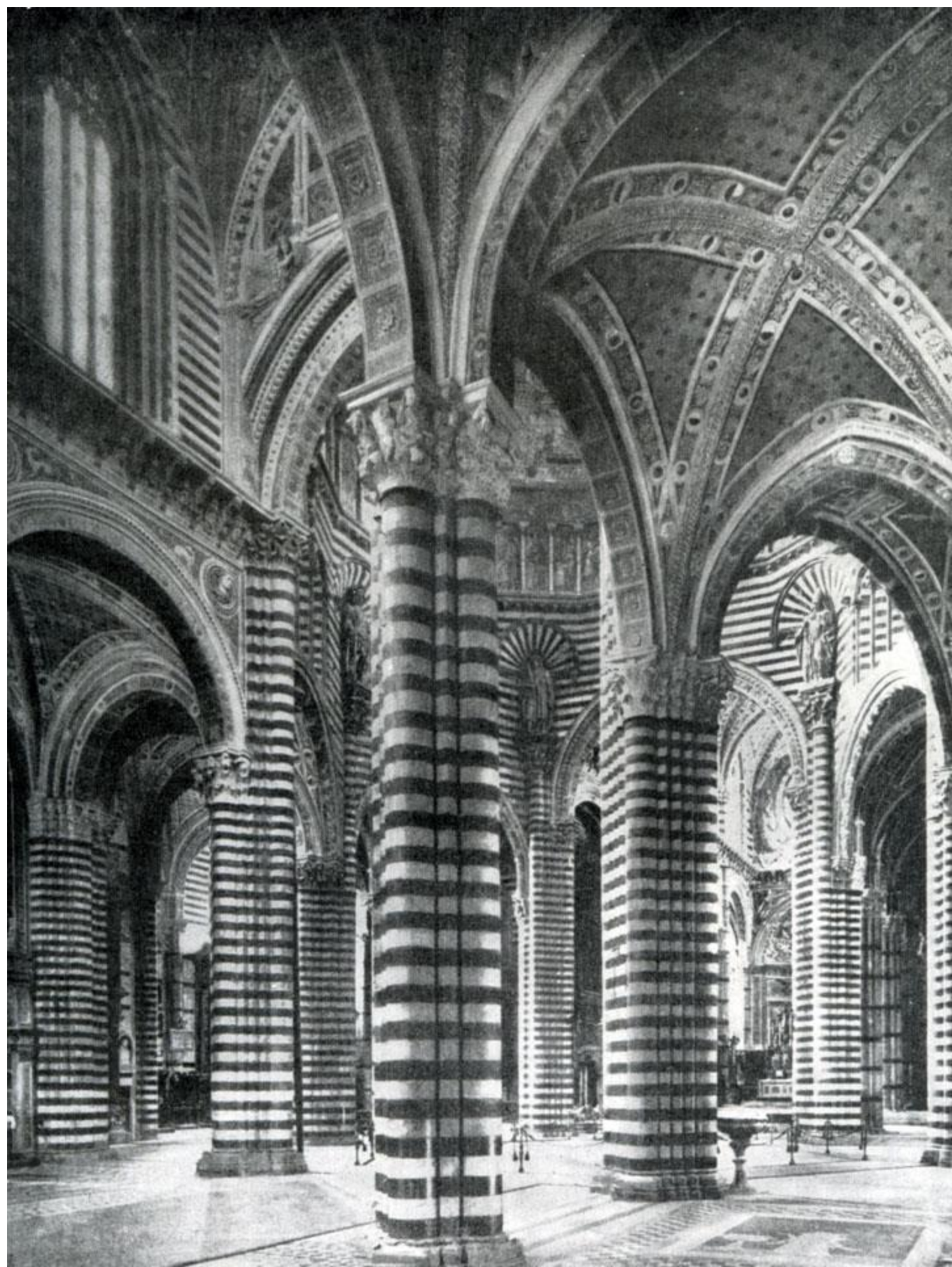
Один из главных образцов этого стиля — красиво поставленная на высоком холме церковь Сан Миньято аль Монте (конец 11 — начало 13 в.), трехнефная плоско перекрытая базилика с открытыми стропилами, без трансепта. Ее западный фасад в нижнем ярусе разделен пятью полукруглыми арками. Средняя и две крайние имеют дверные проемы, а две промежуточные украшены панелями, составленными из разноцветного мрамора и повторяющими мотив двустворчатой двери. Скаты боковых нефов покрыты косой штриховкой, а выступающий вверх торец центрального нефа декорирован прямоугольниками и кругами. Мотив арок снова повторяется во фронтоне, на этот раз лишь в виде инкрустированного орнамента. Хотя фасад Сан Миньято точно соответствует внутренней структуре сооружения, он все же воспринимается в значительной мере как декоративная плоскость.

Своеобразный разрыв между характером облицовки фасада и реальной структурой сооружения можно наблюдать на примере флорентийского баптистерия (12 — начало 13 в.). Восьмиугольное здание центрического типа перекрыто восьмилотковым сводом наподобие купола; однако снаружи этот свод заслонен скатами кровли. Внешнее убранство не соответствует внутреннему пространству и в других отношениях: снаружи видны три этажа, тогда как внутри их только два; внешний первый этаж значительно ниже, чем внутренний. Таким образом, оболочка здания создает как бы самостоятельный архитектурный образ, не имеющий полного соответствия со структурой интерьера.

В гармоническом характере построек инкрустационного стиля, в приверженности его создателей к архитектурным формам, восходящим к античным прообразам, в общем жизнерадостном духе, который отличает его памятники, — во всем этом некоторые исследователи склонны видеть признаки качественно иного художественного содержания, нежели в

собственно средневековых сооружениях. На этом основании постройки инкрустационного стиля относятся ими к искусству Проторенессанса. Несомненно, что в архитектуре инкрустационного стиля светские и классические тенденции выразились с наибольшей наглядностью, и, конечно, не случаен тот факт, что эти памятники возникли в Тоскане, которую называют колыбелью Возрождения. Но отнесение их к искусству Проторенессанса все же неправомерно. Во-первых, памятники инкрустационного стиля отделены от проторенессансного искусства слишком большим хронологическим промежутком: они начали создаваться в 11 — 12 вв., то есть за два столетия до эпохи Джотто. Во-вторых, некоторые особенности этого стиля, проявляющиеся, в частности, в известном разрыве между реальной структурой здания и ее декоративным истолкованием в ее наружных формах, свидетельствуют о том, что переход от принципов средневекового зодчества к качественно иным художественным принципам (отличающий, например, живопись Проторенессанса) здесь еще не начался.

Готический период развития тосканской архитектуры уже нельзя назвать средневековым в полном смысле этого слова. Появление готики на итальянской почве падает на 13— начало 14 в., то есть на время, когда экономические отношения, социальный строй, быт и общественное сознание (особенно к концу 13 в.) в передовых тосканских центрах во многом качественно меняются. С конца 13 столетия в Италии наступает эпоха Проторенессанса. Достаточно сказать, что в тот же период, когда создаются готические сооружения Тосканы, творят поэты «сладостного нового стиля» и Данте, работают Никколо и Джованни Пизано, а в области живописи Джотто закладывает основы новой художественной эпохи. Архитектуре этой поры не суждено было стать основной выразительницей новых идейных тенденций. Но определенное преломление и отражение эти тенденции получили и в области архитектуры.



362. Собор в Сиене. Внутренний вид. Подкупольное пространство. 1264 г.



*363. Церковь Санта Мария Новелла во Флоренции. 1278-1350 гг.
Внутренний вид.*

В 1278—1350 гг. велось строительство одного из известных памятников флорентийского зодчества — церкви Санта Мария Новелла — готической постройки, которая уже содержит в себе предвестие архитектурных решений эпохи Проторенессанса. Она создавалась по заказу доминиканского ордена, который, как и другие нищенствующие ордена, начиная с цистерцианцев, способствовал распространению готики в Италии, и в плане обнаруживает определенное сходство с образцами цистерцианской архитектуры. Однако в трактовке нищенствующих монахов религия приобрела новый оттенок. Главной формой воздействия на верующих вместо торжественного обряда стала проповедь. В соответствии с этим меняется и облик готического интерьера. По сравнению с классическими интерьерами готики залитое светом просторное и уравновешенное внутреннее пространство церкви Санта Мария Новелла вызывает ощущение ясности и строгого спокойствия. Резко меняются пропорции: интерьер становится ниже, расстояния между столбами шире, границы нефов утрачивают резкость, пространство церкви сливается воедино. Здесь слабо выражены такие собственно готические принципы, как динамический пространственный порыв к алтарю и устремленность архитектурных форм вверх. Зато в середине зала появляется новый акцент: прикрепленная к одному из столбов кафедра проповедника. По существу, в интерьере церкви почти не остается и следа от мистического духа готики, от ее стремления покорить человека экспрессией ритмов и грандиозностью масштабов. В то же время ' легко представить себе этот просторный зал заполненным людьми, жадно слушающими взволнованную речь проповедника, которая звучит уже не на латыни, а на народном итальянском языке.

Поскольку вопросы дальнейшей эволюции тосканской архитектуры связаны уже с эпохой Проторенессанса, памятники тосканского зодчества конца 13 — начала 14 в.

будут рассмотрены наряду с живописью и скульптурой этого времени в томе, посвященном искусству Возрождения.

В искусстве Тосканы романского периода живопись не играла сколько-нибудь существенной роли. Лишь применительно к 13 в. можно говорить о сложении живописных школ в тосканских центрах. Мощным толчком к этому послужила волна византизма, охватившая всю Италию в 13 столетии. В 13 в. византийское влияние стало особенно интенсивным, поскольку после разгрома крестоносцами Константинополя в 1204 г. и основания Латинской империи многие византийские мастера переехали в Италию и продолжали здесь работать, непосредственно передавая свой опыт местным художникам. Последние, перерабатывая византийскую традицию, создали многочисленные произведения иконописи, разнообразные по своему характеру, но объединенные в искусствоведческой науке под общим термином *maniera bizantina* (византийская манера). Разновидностью «византийской манеры» была и тосканская живопись 13 в. Среди живописных школ Тосканы наибольшее значение имели пизанская и флорентийская.

Мастера пизанской школы наиболее непосредственно следуют византийской традиции. Созданная в последней четверти 13 в. «Мадонна» (в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) позволяет судить о характере пизанской иконописи. Художник со всей догматической строгостью повторяет образ-тип, сложившийся в искусстве Византии. Икона исполнена в принципах строгой, тяжеловесной монументальности. На золотом фоне ясно читаются звучные цветовые тона одеяний — вишневые и темно-синие. Фигура Мадонны, держащей младенца, обрисована ясным, медленным по ритму, текучим силуэтом. Золотые нити ассиста, пронизывая драпировки, усиливают декоративный эффект изображения.

Среди мастеров пизанской школы выделяется Джунта Пизано (середина 13 в.). Его излюбленной темой были «Распятая», исполнявшиеся на досках в форме креста.

Аскетические фигуры с вытянутыми пропорциями, резко выступающие ребра, непомерно длинные и худые руки и ноги, удлинённые и далекие от реального образа лики — все это говорит о влиянии византийской иконописи на Джунта Пизано. Вместе с тем персонажи Джунта проникнуты своеобразной взволнованностью, свидетельствующей о пробуждении личного, лирического начала в его искусстве, характерного для мироощущения 13 в. Этот оттенок звучит особенно явно в образе Иоанна Богослова из «Распятия», находящегося в пизанской церкви святых Раньеро и Леонардо.

Флорентийская школа на первых порах была более консервативной, чем пизанская. Среди ее многочисленных мастеров следует выделить Коппо ди Марковальдо, работавшего в третьей четверти 13 в. Ему принадлежит большая икона «Мадонна с младенцем» (Сиена, церковь Санта Мария деи Серви). «Небесная царица», монументальная и величественная, изображена на троне с младенцем на руках. Исполненная яркими, гладкими, наподобие эмали, красками, сияющими на золотом фоне, икона производит сильное декоративное впечатление.



364. Чимабуэ. Мадонна на троне с младенцем и святыми. Конец
14 в. Флоренция, Уффици.



365. Чимабуэ. Св. Франциск. Фрагмент фрески трансепта нижней церкви Сан Франческо в Ассизи. Начало 14 в.

Заметный прогресс в сравнении с предшественниками знаменует творчество Чимабуэ (вторая половина 13—начало 14 в.), одного из известнейших мастеров своего времени. Прежде всего он сплошь и рядом отказывается от следования византийским иконографическим схемам, стремясь по-своему осмыслить традиционные религиозные сюжеты. Сохраняя строгую монументальность изображений, Чимабуэ пытается сообщить им иллюзию реальности. К числу бесспорных работ художника исследователи относят мозаику «Св. Иоанн» в Пизе, роспись нижней церкви в Ассизи, фрески трансепта верхней церкви в Ассизи, «Распятие» в церкви Сан Доменико в Ареццо и «Мадонну» во флорентийской галлерее Уффици. Последнее из названных произведений пользуется наибольшей известностью. Общая условность этой громадной иконы свидетельствует о том, что мастер не выходит окончательно за пределы *maniera bizantina*. Сохраняется традиционная разобщенность персонажей; изображение Мадонны значительно превосходит по масштабу остальные фигуры: ангелы расположены не в пространстве, а размещены друг над другом. В трактовке одежд используется золотая прорись; пророки, помещенные внизу, принадлежат иной пространственной среде, не связанной с Богородицей и ее окружением. Однако фигуры и лица приобрели здесь большую осязательность, трон богородицы — вещественную убедительность, жесты ангелов — признаки жизненного правдоподобия. Все это было незнакомо иконописи до Чимабуэ.

Искусство Чимабуэ — одно из тех явлений, которые подводят итог средневековому этапу в развитии итальянской живописи. Работы Чимабуэ содержат много находок, которые, будучи развиты живописцами следующего поколения, помогли итальянскому искусству сделать большой шаг вперед, хотя сам Чимабуэ еще не совершил этого решительного шага. Эту миссию выполнил младший современник Чимабуэ — Джотто ди

Бондоне, художник, творчество которого знаменует важнейший этап на пути к искусству итальянского Возрождения.

В итальянских источниках, а прежде и в искусствоведческой науке Чимабуэ рассматривали как непосредственного предшественника Джотто. Однако более внимательное изучение его творчества и искусства его времени в целом опровергает это утверждение. В несравненно большей мере качества новатора обладал римский мастер Пьетро Каваллини, который и должен расцениваться как непосредственный предшественник Джотто. Однако художественные достижения Каваллини непосредственно связаны с вопросами искусства Проторенессанса и хронологически в своем большинстве также относятся к этой эпохе.

* * *

Особое место в развитии итальянского средневекового искусства занимает миниатюра. В знаменитом монастыре Монтекассино и в других бенедиктинских аббатствах южной Италии преобладающее значение имела византийская школа, отодвигавшая на второй план местную традицию, близкую к каролингскому типу. Образцами византийской манеры в школе Монтекассино могут служить «Лекционарий переписчика Льва» (1072) и принадлежащая тому же художнику рукопись «Чудесные деяния Бенедикта». Живые, тонко нарисованные фигуры Этих рукописей раскрашены гуашью с большим чувством колорита. Что касается текста, то он по-прежнему исполнялся крупными причудливыми буквами так называемого ломбардского стиля, а инициалы сохранили замысловатую вязь переплетение ленточного и растительного орнамента, фигуры зверей, кусающих друг друга, и другие украшения дороманского типа. Они лишь приобретают в это время большее изящество и богатство красок. Таким образом, в итальянской средневековой миниатюре проявились два различных начала. В одной рукописи из Мирабеллы Эклано (11 в.) эти элементы — искусный византийский стиль и более

примитивная западная манера — сочетаются еще более наглядно, в виде двух самостоятельных серий рисунков, из которых одна сделана опытной рукой мастера, а другая наивным пером местного художника.

Своеобразным изобретением итальянского средневековья, не имевшим никакого византийского прообраза, были «свитки ликования»—длинные молитвы, написанные на пергаменте и начинавшиеся латинским словом *Exultet*, которым и обозначают обычно такие свитки. Эти молитвы читались накануне пасхи при благословении пасхальной свечи. По мере того как диакон разворачивал и читал, рукопись, пергаментный свиток спускался с амвона все ниже и ниже, так что молящиеся, не знавшие латыни, могли угадывать содержание текста по иллюстрациям, которые с этой целью помещались в тексте в перевернутом положении. Свитки «*Exultet*» содержали до семнадцати подобных рисунков, среди которых, были изображения ангелов, библейские и евангельские сцены и аллегории. Были здесь также изображения различных предметов и одежд, относящихся к церковному культу, а так как молитва оканчивалась благословением города, архиепископа или феодального властителя, то в конце свитка следовали обычно портреты, например портреты императоров, окруженных свитой. Миниатюры этого рода стали, таким образом, не только достоянием образованных людей, читавших латинские книги, — они служили своего рода лубочными картинками для народа. Своеобразным изменениям подвергся в Италии и стиль византийской миниатюры. Она обогатилась множеством мотивов средневекового западного быта, а само исполнение приобрело больше графической четкости и декоративной красоты. Одним из красивейших памятников этого типа является «Свиток аббата Ландольфа» (между 978 и 984 гг.), происходящий из Беневента. Среди свитков 10—13 вв. наряду с изысканными образцами книжной миниатюры, впитавшей в себя приемы византийского искусства, известны рукописи более простого исполнения, глубже связанные с местной народной культурой.

Другая группа памятников итальянской миниатюры возникла на севере — в Ломбардии. Она отличается большей близостью к приемам так называемого оттоновского искусства. Наиболее известным произведением этого типа является созданный около 1000 г. «Сакраментарий епископа Вармунда».

Как и в других европейских странах в эпоху средневековья, в Италии широкое распространение получили различные виды прикладного искусства — торевтика, ювелирное дело, мелкая пластика, резьба по различным материалам. Очень большую роль в экономике богатых итальянских городов играли художественные ремесла. Из них особенно важное значение для культуры и быта не только Италии, но и всей средневековой Европы имело изготовление узорных тканей.

Художественное ткачество зародилось в Италии уже в период раннего средневековья. Через итальянские города вместе с посреднической торговлей с Востоком шла и торговля драгоценными восточными тканями. В 12 в. шелкоткацкое ремесло достигло в Италии полного расцвета, образовались крупные центры по производству сложных узорных тканей — Лукка, Генуя, Сиена, Флоренция и Венеция, экспонировавшие свои товары в Западную Европу.

Самым распространенным видом тканей были камки, или, как их называли, диасперы. Ранние итальянские диасперы были одноцветными, их искусно окрашивали привозившимися с Востока натуральными красителями в синие, красные, зеленые, коричневые и лиловые тона. Рисунок был блестящим по матовому фону; ткань переливалась и играла; к тому же платья украшались и обильной вышивкой цветными нитками, золотом и жемчугом, иногда с самоцветными камнями.

Более поздние итальянские ткани двухцветны, в них господствуют сочетания простых контрастных цветов; очень распространено сочетание красного рисунка с зеленым фоном. Орнаментация итальянских тканей 12 —13 вв. при значительном проникновении в нее восточных мотивов представляет собой одну из форм романского орнамента. Его основные мотивы — звери и птицы, заключенные в

обрамление из кругов и многоугольников. Узор равномерно покрывает всю плоскость ткани.

В конце 13—начале 14 в. луккские ткачи создали новый вид парчовой ткани. Этот тип ткани во многом определил характер костюма готической эпохи. В отличие от восточных массивных литых парчей, почти сплошь затканых золотом и серебром, луккские парчовые ткани были довольно легкими и гибкими. Тончайшая нить золота или серебра выводилась на поверхность ткани только в рисунке. В костюме и драпировках эта ткань ложилась устойчивыми заламывающимися - складками; мягкий блеск золота придавал им скульптурность, а сравнительно мелкий узор смягчал излишнюю тяжесть и монументальность форм. Эта особенность ткани, эстетически осмысленная в скульптуре и живописи, стала постоянным мотивом в искусстве средневековой Европы.

Большим своеобразием и острой выразительностью обладал и орнамент луккских парчей. Излюбленной темой орнаментальных композиций были сцены охоты. Итальянские ткачи легко и непринужденно вводили в орнамент многочисленные сюжетные изображения. Особенно часто в узорах встречаются мотивы средневековых замков и крепостей, сцены охоты с гепардами, погони и борьбы зверей.

Венецианские ткани отличались особой роскошью орнамента; в них широко использовались восточные экзотические мотивы. В Генуе выделялись сложные узорные бархаты, во Флоренции наряду с шелком вырабатывались тонкие узорные сукна. Все эти ткани прочно вошли в быт европейской знати, как об этом свидетельствует европейская живопись позднего средневековья.

Искусство Чехословакии

Ю.Колпинский

Чешские земли (Богемия, Моравия) и Словакия издавна были одним из центров поселения славян в Европе. Уже в 9 в. славянские племена этих областей были объединены в мощное

государство (Великоморавская держава, 830—906 гг.), по своему типу несколько напоминающее Киевскую Русь. В начале 10 в. Великоморавская многоплеменная держава распалась. Ее восточные части (Словакия) надолго попали в зависимость от Венгрии. Чешские земли после ожесточенной борьбы с иноземными завоевателями и между княжескими родами в течение 10 в. объединились под властью пражского князя Болеслава I.

В течение 10 и 11 вв. в Чехии происходил быстрый процесс феодализации. В противоположность тем государствам, которые образовались на развалинах Западной Римской империи, Чехии не пришлось переживать длительный период упадка материальных и духовных сил общества, предшествующего развитию феодализма и расцвету его культуры. Сложению феодальных отношений здесь с самого начала сопутствовало развитие горного дела, ремесел и торговли, которое вызвало ранний (уже в 10—11 вв.) расцвет городской жизни.

Арабский ученый-путешественник Ибрагим ибн Якуб описывает Чехию как страну, имеющую самые широкие торговые связи. В Праге в 10 веке возводились каменные храмы. Каменные строения воздвигали также и в некоторых других чешских удельных центрах (например, каменные княжеские палаты в Староболеславе).

Для архитектуры Чехии в 10—11 вв. типично широкое строительство церквей в форме ротонды с одной или несколькими (до четырех) полукруглыми абсидами. Неизвестно, происходила ли форма этих ротонд от местных круглых деревянных хижин, или же она была занесена в Чехию извне. По всей вероятности, наиболее ранней каменной ротондой, построенной в Чехии, была несохранившаяся четырехабсидная церковь св. Вита в Пражском Кремле — Градчанах (926—929). Диаметр ротонды достигал 13 м. Некоторое представление о подобного рода постройках дает одноабсидная купольная ротонда в Зноймо (11 в.; позже, в 12 в., украшена фресками романского стиля).



366 а. Ротонда св. Екатерины в Зноймо. 11 в. Вид с юго-востока



Карта Чехословакии

К концу 10 в. небольшая церковь-ротонда перестала удовлетворять потребностям усложнившейся общественной жизни; строительство ротонд продолжалось, но они постепенно теряли ведущее значение. Возникновение многолюдных монастырей и рост городов вызывали необходимость в сооружении церквей, рассчитанных на скопление больших масс народа.

Еще в 918 г. в Пражском Кремле наряду с небольшой четырехстолпной базиликой, связанной с княжескими палатами, была заложена большая прямоугольная в плане церковь женского монастыря св. Иржи (Юрия). Монастырь входил в общий ансамбль Градчан и имел немалое значение для формирования художественного облика города. В дальнейшем церковь неоднократно расширялась и перестраивалась.

В отличие от ряда европейских стран того времени возникновение монастырей в Чехии не предшествовало развитию городской архитектуры, а шло параллельно с ним. Обычным было включение монастыря в городское строительство. Резиденции чешских князей, как правило, находились в городских кремлях, что повышало удельный вес городской, в частности светской архитектуры.

С середины 11 в. в Чехии начался период широкого освоения опыта европейской романской архитектуры. В

качестве переходного памятника следует назвать трехнефную базилику Спитигнева (Прага, 1060), созданную по типу раннероманских базилик Германии. Западный фасад ее имел две башни, алтарная часть завершалась полукруглой абсидой.

На рубеже 11 и 12 вв. на пражском Вышеграде была воздвигнута ротонда св. Мартина, украшенная романским архитектурным фризом. Она является позднейшим и наиболее совершенным образцом сооружений этого типа. Простая и строгая по формам, ротонда изящна своими точно найденными пропорциями.

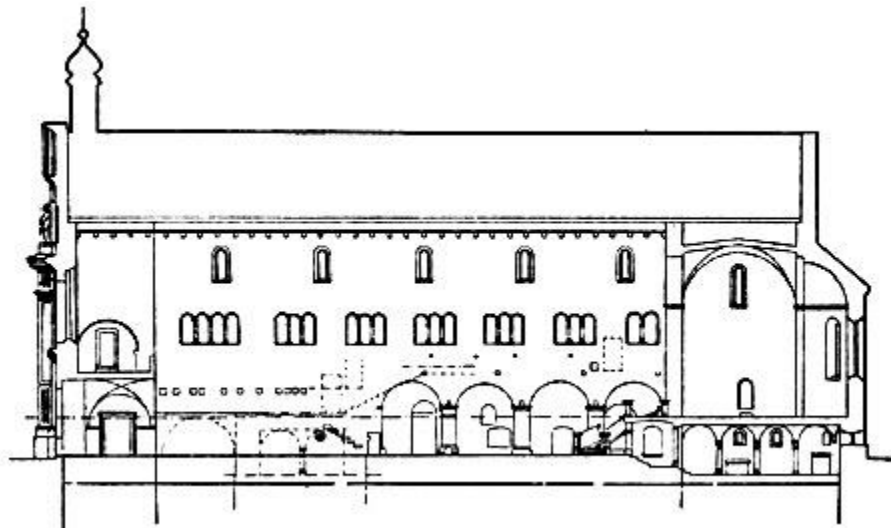
Романское искусство

Порой расцвета романского стиля в Чехии был 12 в. Прага, ставшая к тому времени одним из крупнейших городов Центральной Европы, превосходила по количеству каменных строений любой из городов Центральной и Восточной Европы. В ней насчитывалось свыше сорока каменных церквей. Возвышающиеся на холме Градчаны были окружены мощными каменными стенами, за которыми поднимался полный суровой силы великокняжеский каменный замок с массивными стенами, с высокими и узкими окнами-бойницами. Внутри дворца были расположены часовня и величаявая, сумрачная палата, перекрытая цилиндрическим сводом.



367 б. Храм св. Иржи в Праге. 1143-1151 гг. Внутренний вид.

Над серыми крепостными стенами возвышался перестроенный и расширенный после пожара белокаменный храм св. Иржи (1143 —1151). Ясный и простой по пропорциям массив его трехнефного корпуса завершался двумя высокими башнями по сторонам портала.



Храм св. Иржи в Праге. Продольный разрез.

Простота и целесообразность, ясная расчлененность всех конструктивных и декоративных элементов, связанных точно рассчитанной системой масштабных соотношений, создали архитектурный образ, полный монументального величия. В интерьере храма центральный высокий и широкий неф с плоским перекрытием господствует над низкими боковыми нефами. Сопоставление тяжелых арок на столбах со стройными арками эмпор (сгруппированными по три и по четыре) вносит известную свободу в строгие и простые по пропорциям членения стен, оттеняя вместе с тем спокойный ритм редко расположенных высоких окон центрального нефа. Общий характер архитектурной композиции интерьера достаточно наглядно выражен и во внешнем облике храма, в частности в компоновке его основных архитектурных объемов. Светлый желтовато-белый цвет камня смягчает суровую строгость храма, освобождает его от оттенка сумрачности и скованности. Алтарная абсида и часовни боковых нефов были

украшены фресками, близкими к итало-византийской манере. Скупым скульптурным рельефам свойственны торжественность и пластическая материальность.

Для ранней романской чешской скульптуры весьма характерен украшавший портал собора св. Иржи сравнительно небольшой, но отличавшийся монументальностью рельеф с изображением сидящей Мадонны, венчаемой ангелами, и двух маленьких симметрично расположенных коленопреклоненных фигурок (одна из них — сестра Пржемысла аббатиса Агнешка). Приземистые фигуры выполнены в несколько упрощенной манере, но наивная искренность и мощное чувство материальности формы придают рельефу образную силу и убедительность.

Художественные традиции этого памятника получили дальнейшее развитие в группе поздне-романских и раннеготических скульптур Чехии, которые скорее напоминают пизанскую и флорентийскую скульптуру 13 в., чем полную напряженной экспрессии позд-не-романскую и раннеготическую скульптуру Центральной Европы. Величавый ансамбль Градчан перекликается с княжескими палатами и церквями Вышеградского холма (в нескольких километрах, на другом берегу Влтавы). Между этими крайними и возвышенными точками, господствующими над окрестным пейзажем, расположены предместья города и раскинувшаяся на обоих берегах реки Прага.

Над домами ремесленников вздымались массивы многочисленных церквей, а также каменные дома, в уменьшенном масштабе перерабатывающие формы рыцарских замков. Однако, если обычно замки стояли одиноко на скале, подчиняя себе сельскую округу, то каменные дома-замки романской Праги составляли лишь часть общего городского ансамбля. Право- и левобережная части Праги соединялись каменным мостом Юдифи, построенным в 60-х гг. 12 в. Облик романской Праги, расположенной в долине и на склонах приречных холмов и замыкаемой градчанским и вышеградским ансамблями, дополнялся выстроенными на окрестных холмах

монастырями, в первую очередь комплексом на Страговском холме.

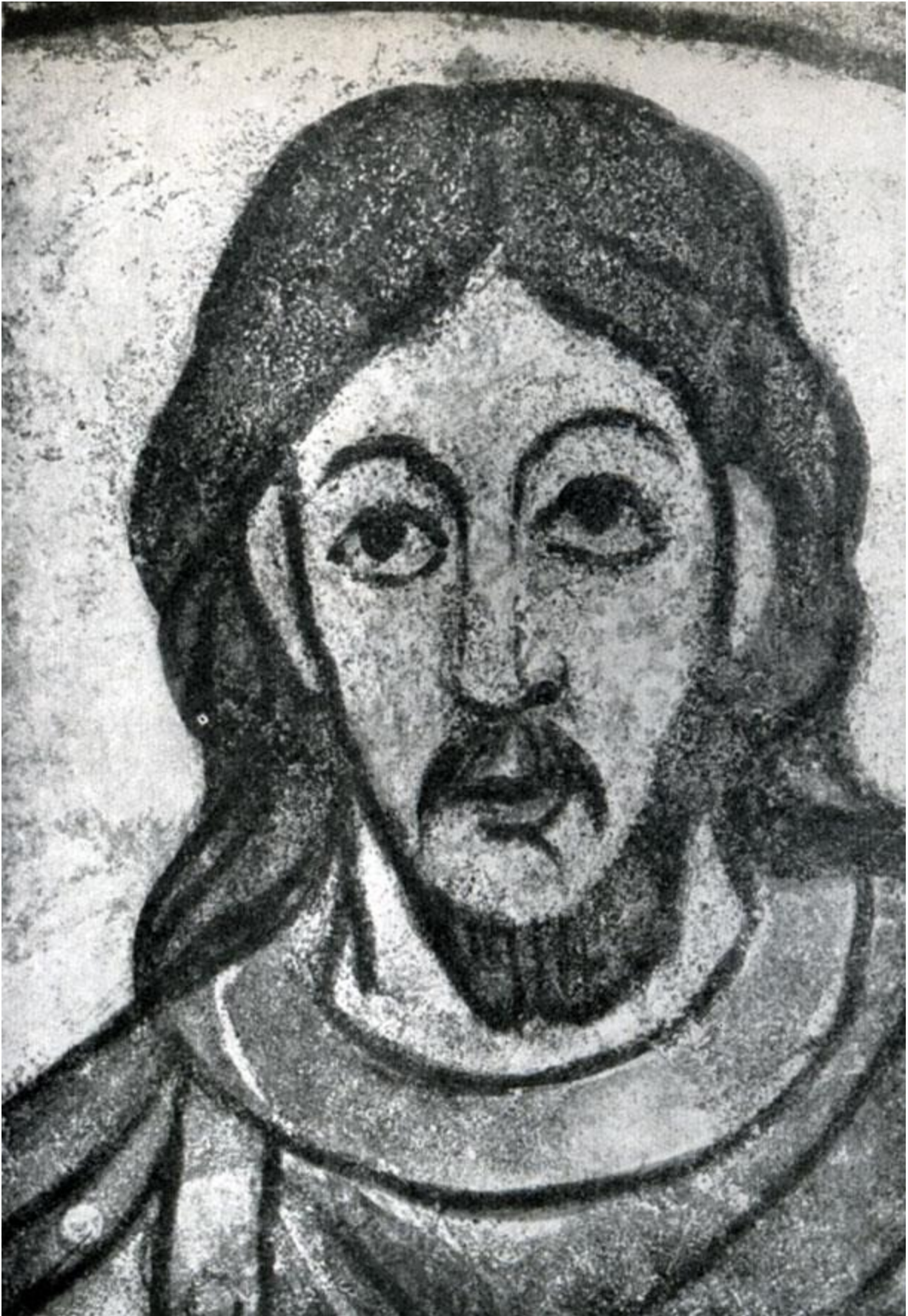
Прекрасные памятники романского периода были сосредоточены не только в Праге. Как и во всей Европе, в Чехии романское зодчество обладало довольно большим разнообразием форм и местных школ. Для 12 в. характерны трехнефные базилики с плоским перекрытием центрального нефа и с крестовыми сводами в боковых нефах (особенно с середины 12 в. — собор св. Иржи в Праге); трехнефные церкви, обладающие мощно развитой многогранной алтарной абсидой и наружным обходом в ее верхней части (базилика в Тршебиче); церкви с центральной надалтарной многогранной башней (церковь в Ржэковицах). Церкви с развитым трансептом мало характерны для Чехии. Известное распространение получили также большие монастырские ансамбли, как, например, уже упомянутый Страговский монастырь или в особенности крупнейший бенедиктинский монастырь в Плизах. Ансамбли эти строились по плану, общему для больших монастырей всей Западной и Центральной Европы.

Скульптурные украшения в церквях, как видно на примере храма св. Иржи, обычно применялись скупно; чаще всего встречается высокий рельеф. Исключение составляют некоторые храмы, например монастырский храм в Тышнове (начало 13 в.). Портал этого храма является прекрасным образцом развитого романского стиля.

Более широкого развития (особенно с середины 12 в.) достигла в Чехии монументальная фресковая живопись. Наибольший интерес представляют фрески ротонды св. Екатерины в Зноймо (1134) и фрагменты фрески, изображающей трех евангельских царей-волхвов (начало 13 в., Музей города Праги).



366 б. Воин. Фреска ротонды св. Екатерины в Зноймо. 1134 г.



*367 а. Христос. Фрагмент фрески ротонды св. Екатерины в
Зноймо. 1134 г.*

Фрески в Зноймо занимают особое место в развитии романской стенной живописи в Европе. Ротонда в Зноймо была замковой церковью одного из удельных князей династии Пржемысловичей. Покрывающая ее стены живопись повествует о легендарном основателе династии, а также изображает длинный ряд Пржемысловичей, включая и первого чешского короля Болеслава. Несмотря на то, что содержание фресок включает в себе немало традиционных черт религиозных церковных изображений и что весь цикл завершается помещенными в куполе четырьмя евангелистами, в целом он выражает идеи светского порядка. В свое время знойменские фрески выполняли и определенную политическую задачу - восхваление династии. Вместе с тем народный характер представленных здесь легенд усиливал те непосредственные реалистические элементы, которые все же таило в себе церковное романское искусство. События чешской истории и изображения чешских князей и королей чередуются с библейскими эпизодами. Привлекает внимание фреска нижнего яруса, где представлена поэтическая легенда о сватовстве чешской княжны Либуши к пахарю Пржемыслу, положившем начало княжеской династии Пржемысловичей. Спокойно и торжественно разворачивается эта сцена от величавой Либуши в длинном светлом одеянии и верховых послов, медленно едущих к остановившему своих волов. Пржемыслу, окруженному послами княжны, и, наконец, — к свадебному столу.

Торжественный, спокойный ритм чередующихся фигур, составляющих ясно читаемые и красиво сопоставленные друг с другом группы, характерен и для остальных сцен.

Колорит фресок изумителен по своей сдержанной звучности. На сочном то густо-зеленом, то фиолетово-синем фоне матово светятся красные, голубовато-зеленые, сиреневые, охристые, серовато- и голубовато-белые тона, образующие спокойные, мягкие и вместе с тем благородные цветовые аккорды.

Рисунок очень прост, подчас примитивен, но обладает яркой и обобщенной ритмической выразительностью. В отличие от византийских и древнерусских фресок и особенно от мозаик 10—11 вв. цветовая и световая моделировка лиц и форм тела почти отсутствует. Это вполне условно-декоративная, характерная для романского средневековья живопись. Однако обостренное чувство цветовой гармонии, сдержанная выразительность несколько угловатых, но жизненных жестов, задумчивая одухотворенность лиц, а главное, общая уравновешенность композиции придают ансамблю необычайное очарование и редкую для того времени естественную человечность общего настроения, ясного и спокойного.

Большой интерес представляют также фрески в алтарной абсиде церкви св. Якуба в Ровно (конец 12 в.): в нижнем ярусе евангельские сцены, во втором ярусе — апостолы; в конхе фигура Христа Вседержителя (сильно попорчена). Их отличает сдержанная экспрессия жестов и простой, суровый цветовой строй — темный сине-зеленый фон, красные и белые одеяния.

Значительной художественной ценностью обладают фрески в церкви св. Климента в Старо-Болеславле и многие другие росписи. Замечательная серия чешских романских росписей завершается уже упомянутыми тремя волхвами (начало 13 в). Особенно выделяется изображение младшего из волхвов. Полный поэзии и утонченного изящества образ задумчивого юноши при всей условности несет в себе оттенок лиризма в восприятии мира и человека, предвосхищающий некоторые особенности чешской готической живописи 14 в. с ее чертами глубокого гуманизма и лирической одухотворенности. В этом изображении поражает музыкальность мягко сияющих тонов — нежно-алых, красновато-сиреневых, пурпурных, приглушенно-красных, оранжевых. Смело примененные цветовые рефлексы придают цветовому построению особый трепет. Подчеркнутая декоративная условность цвета нарушается острым чувством живописных оттенков и их смелым сопоставлением. Так, густая копна вьющихся волос, обрамляющих лицо юноши, написана темно-зеленым тоном по светло-зеленому фону

стены, а завитки кудрей прописаны темно-синим. Росписи, подобные «Юному волхву», являются наивысшей ступенью чешской романской живописи. Моменты индивидуально окрашенных эмоций, интерес к психологической выразительности искусства, которые в ней воплощены, требовали отказа от сочетания условной символики с наивным повествованием, какое было свойственно романскому искусству. Здесь можно говорить о зарождении новых средств художественного выражения, призванных приблизиться в пределах средневековой художественной системы к более глубокому и гуманному отражению мира человеческих чувств, дум и стремлений. Эти новые более прогрессивные художественные тенденции нашли свое выражение в чешском искусстве готического периода.

Готическое искусство

В 13 и особенно в 14 в. Чехия стала одной из самых развитых в экономическом и культурном отношении стран Европы. В то время она была независимым королевством, входившим формально в рамки Священной Римской империи. Смена в 14 в. национальной династии Пржемысловичей чужеземной по своему происхождению люксембургской династией не прервала экономического и культурного развития Чехии. Наоборот, именно теперь в ней достигли своего наивысшего расцвета городская жизнь, ремесла, торговля. В 1348 г. основан был Пражский университет — один из крупнейших университетов средневековой Европы.

В 14 в. углубились противоречия между феодальной верхушкой и крестьянством и ремесленниками; обострилась борьба чешского населения против немецких элементов*(в 12—13 вв. чешские князья и короли в целях ускоренного роста ремесел и торговли предоставляли широкие льготы селившимся в чешских городах немецким купцам и ремесленникам. Попытки богатой верхушки немецких горожан и духовенства закрепить свое господство и подавить рост и укрепление чешской культуры встречали решительный отпор со стороны чешского народа.)*. В последней четверти 14 в. шла ожесточенная борьба между чешской и немецкой частью ученых в Пражском университете, завершившаяся в 1409 г. полной победой первых. Университет принял чешский

национальный характер. В тот же период произошло формирование чешского литературного языка, противостоявшего церковно-католической латыни и иноземному немецкому языку. Борьба за национальную литературу смыкалась с борьбой за церковную реформу, за богослужение на чешском языке, за ликвидацию феодальных привилегий католической церкви.

Это движение отражало протест народных масс против всей системы феодального общества. Нараставший в Чехии социальный конфликт был вызван бурным развитием производительных сил и все увеличивавшимся несоответствием феодально-крепостнического строя новым потребностям общества. К началу 15 в. чешские земли стали центром первой в средневековье широкой антифеодальной революции гуситов, мировоззрение которых, полное революционного пафоса и гуманизма, выражалось, как это было обычно в условиях средневековья, в религиозных формах.

Чаяния радикального крыла гуситского движения имели в дальнейшем большое влияние на вождей крестьянской революции начала 16 в. в Германии, а через них и на последовательно демократических идеологов буржуазной революции в Нидерландах.

Естественно, что социальные сдвиги, приведшие к гуситскому движению, должны были оказать воздействие на рост и укрепление прогрессивных гуманистических тенденций средневековой художественной культуры 14 в. Следует, однако, иметь в виду, что антифеодальные идеи периода гуситской революции начали слагаться лишь к самому концу 14 в. Да и сами эти идеи по условиям развития искусства средних веков не могли открыто отразиться в церковном, городском дворцовом строительстве, как и в условных формах изобразительного искусства того времени. И все же в Чехии готическая художественная культура (особенно начиная со второй половины 14 в.), и в первую очередь изобразительное искусство, была отмечена гуманистическими и

реалистическими тенденциями не в меньшей мере, чем в самых передовых европейских странах, за исключением Италии. Искусство чешской готики вплотную подводит нас к той новой эпохе, которая в 14 в. впервые и наиболее классически ясно выразилась в искусстве передовых городских коммун Италии.

Прогрессивные тенденции чешского искусства наиболее полно воплотились в живописи и отчасти в скульптуре. Однако эти тенденции, хотя и менее последовательно, также проявлялись в готической архитектуре.

В чешской готической архитектуре с не меньшей силой, чем во французской, обнаружилась прогрессивная, жизнеутверждающая тенденция, заключенная в готике и делающая ее одним из замечательных этапов в мировой культуре.

В области архитектурного орнамента чешская готика также внесла свой вклад в прогрессивное развитие художественной культуры того времени.

Первые в Чехии памятники готического характера относятся ко второй четверти 13 в. Постройки, переходные от романского типа к готическому, были сравнительно немногочисленны. Таковы храм бернардинского монастыря в Тышнове (30-е гг. 13 в.) и базилика св. Прокопа в Тршебиче, сочетающие романскую по типу галлерею и полукруглые абсиды боковых нефов с готической каркасной конструкцией сводов. Малое количество зданий переходного типа объясняется, по всей вероятности, тем, что ко времени, когда в Чехии созрела историческая потребность в создании готической архитектуры (укрепление королевской власти, новый этап в развитии городской жизни), готика уже получила широкое развитие во Франции и в Германии. Большие материальные ресурсы, сосредоточенные в руках чешских королей и в процветающих городах Чехии, давали возможность широко использовать опыт других стран. Скоро благодаря привлечению немецких и французских мастеров готическое

искусство достигло в Чехии высокого уровня и вместе с тем приобрело свой особый национальный характер.

Первым памятником развитого готического стиля была пражская церковь св. Барбары (30-е гг. 15 в.), явно связанная с традициями французской готики Иль де Франса.

Своеобразным образцом ранней готики является и пражская двухнефная синагога, простая по формам и несколько приземистая по пропорциям, перекликающаяся с саксонской архитектурой.

Чешская готика образовала ряд школ, из которых следует упомянуть южночешскую. Особенности, характерные для раннеготического искусства, держались в ней особенно долго (церковь и королевский замок в Писеке (13 — 14 вв.), замок в Индржихов Градце и другие). Ее сооружения отличались массивностью и тяжеловесностью архитектурных форм при большом изяществе монументального декора.

Наибольшее значение имела, однако, столичная архитектура Праги и прилегающих к ней областей.

В течение 13 в. происходил процесс кристаллизации основных архитектурно-строительных типов чешской готики. Тут были и двухнефные сооружения, и прекрасные трехнефные здания с поднятым центральным нефом (например, церковь св. Варфоломея в Колине, достроенная уже в 14 в., и церкви зального типа с равновысокими нефами (церковь Святого креста в Йиглаве), и большой пятинефный храм Седлецкого монастыря. В 60-х гг. 13 столетия был воздвигнут в монастыре Златой Коруны четырехнефный храм. Большинство этих зданий при всем их разнообразии обладает некоторыми общими чертами: почти полным отсутствием развитой опорной системы аркбутанов, относительно умеренным количеством скульптуры и довольно широким применением стенной живописи.

Своеобразной чертой чешской и словацкой архитектуры, связанной с ростом старых и основанием новых городов, было

создание городских ансамблей. В центре города или нового городского района планировалась ратушная и рыночная площадь, окруженная домами, низ которых был занят лоджиями-галлереями, защищающими от непогоды (традиция, продолженная в 15 —16 вв. и обусловившая своеобразный облик площадей старинных чешских городов). Магистраль ориентировалась на главную площадь и на городские ворота. По-новому строились и большие замки, в архитектуре которых наряду с решением чисто оборонительных задач (замок Стречно в Словакии) начал проявляться интерес и к приданию всему ансамблю более праздничного характера (замок в Звикове, 13 в., с двором, окруженным галлереей, ансамбль королевского замка — Карлштейн).

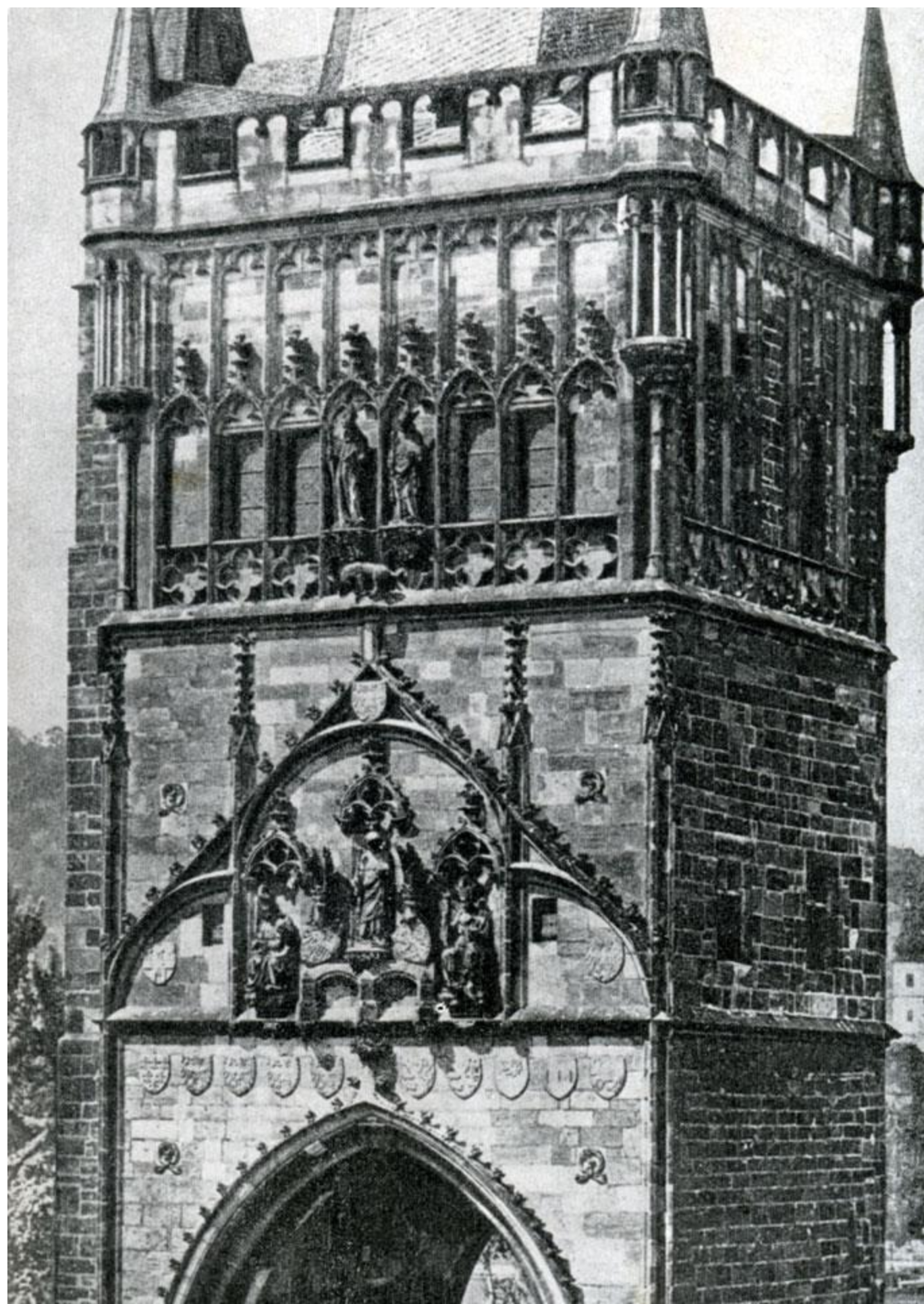


374 а. Замок Карлштейн. Начат в 1348-1365 гг. Общий вид.

Собственно расцвет чешской готики наступает с 30-х гг. 14 в. (так называемая готика люксембургской династии, а точнее — готика поры наивысшего расцвета чешских городов и роста гуманистических и светских тенденций в чешской культуре). В этот период основной и господствовавшей строительной схемой служил трехнефный храм с очень широким по сравнению с боковыми центральным нефом. Последнее (особенно в тех случаях, когда высота всех трех нефов была одинаковой или почти одинаковой) усиливало впечатление мощи главного пространства центрального нефа и придавало всему интерьеру зальный характер (трехнефный собор св. Якуба в Кутной Горе). За редкими исключениями, трансепт не получил применения, что еще более подчеркивало впечатление строгой, величавой цельности.

Продолжали возводить и небольшие двухнефные церкви. Широкое развитие получили зальные часовни и помещения светского назначения, перекрытые сложным каркасным сводом, нередко опирающимся на центральную колонну или столб. Большинство зданий, особенно в первой половине 14 в., по-прежнему строилось без сложной системы вынесенных наружу опор, в связи с чем возникла необходимость в массивных межоконных пилонах, поддержанных снаружи простыми тесно примыкающими к стене контрфорсами. Это придавало подобным сооружениям суровый, мужественный характер. Контраст массивных, мощно вздымающихся пилонов и огромных стрельчатых окон поражает зрителя, например, в храме Марии на Тыне, в Праге. Этот собор, начатый в 30-х гг. 14 в., со своими могучими фасадными башнями, созданными уже в 15 в., входит как неотъемлемая часть в ансамбль архитектурных памятников готической Праги, до сих пор в значительной мере определяющий ее архитектурный силуэт. Ансамбль этот подчиняет себе храмы романского времени. И даже прекрасные сооружения позднейшего барокко лишь оттеняют своими куполами и закругленными фасадами торжественно устремленный ввысь лес готических башен и колоколен «стобашенной Праги».

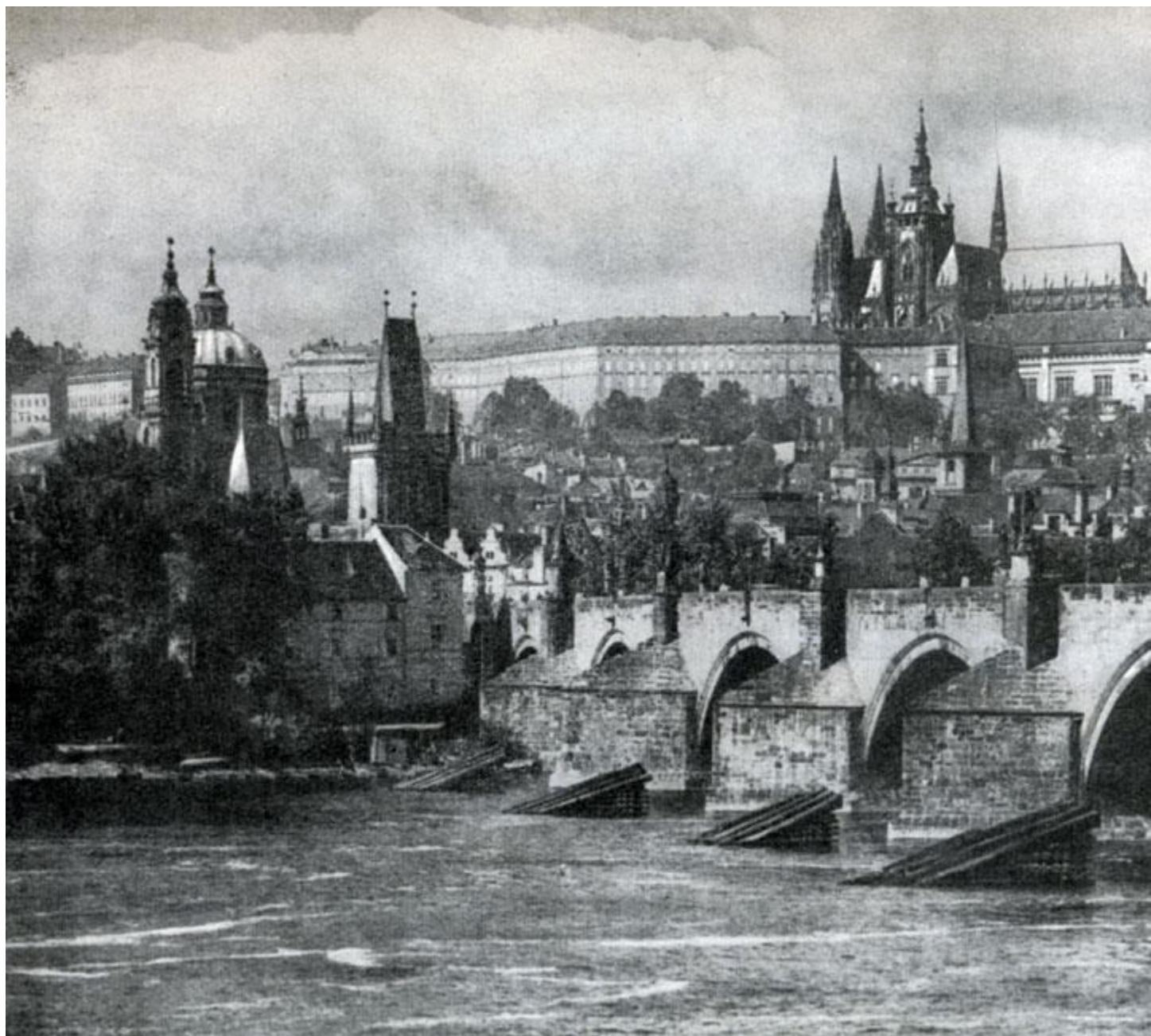
Высокие готические залы королевского дворца, надстроенные над сумрачными романскими княжескими покоями в Градчанах, и великолепные ратуши, подобные дворцам, утверждали величие Праги как столицы королевства и средоточия богатой и напряженной городской жизни. Особенной красотой отличаются Староместная ратуша, точнее, ее старая западная часть, и здание Пражского университета — Каролиниума (оба здания в дальнейшем перестраивались; лучше всего сохранился прекрасный фонарь университетской аудитории).



373. Башня Карлова моста в Праге. Середина 14 в. Фрагмент.



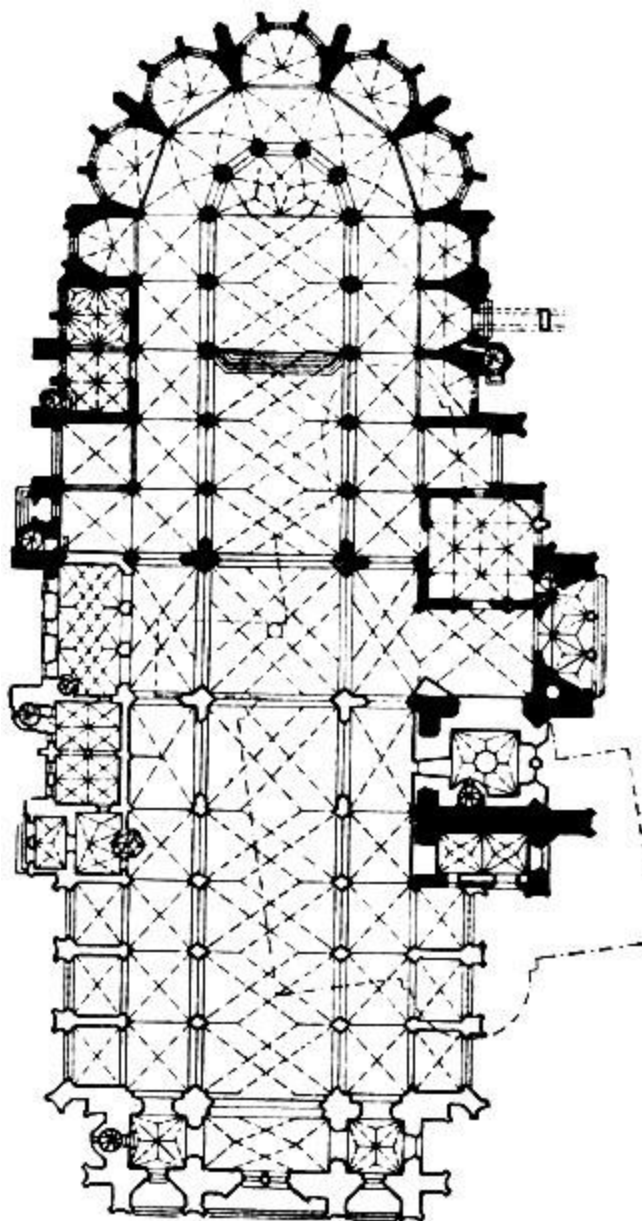
374 б. Тынский собор в Праге. Портал. Конец 14 в.



375. Карлов мост и Градчаны в Праге. Мост построен в середине 14 в.

Могучий строй крепостных башен и стен, оберегавших город от внешних врагов, наглядно выражал гордое самосознание горожанами своей силы и могущества. Предмостные башни нового каменного Карлова моста, построенного в середине 14

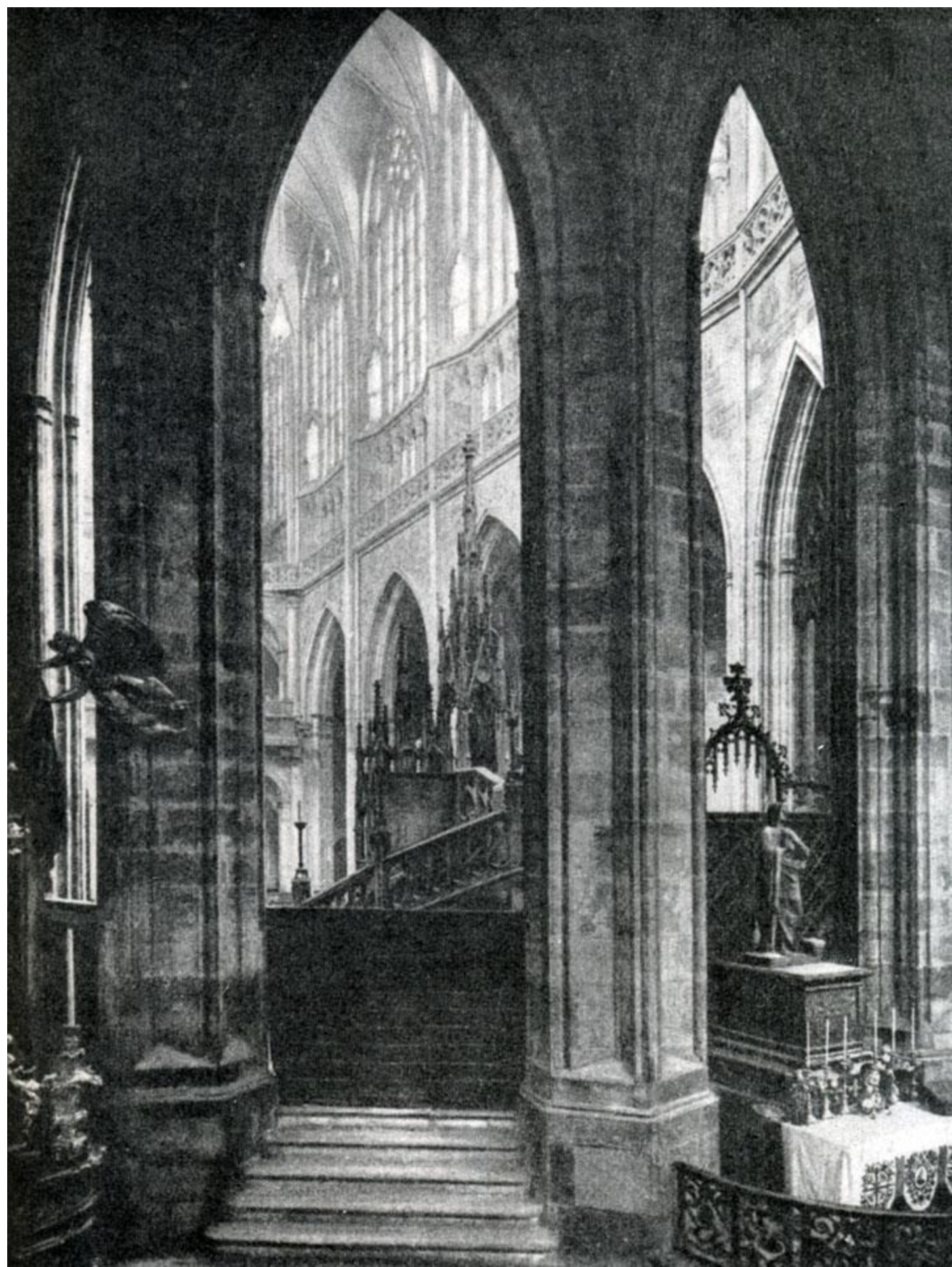
в. на месте старого моста Юдифи, и Пороховая башня (15 в.; к сожалению, испорчен реставрацией) восхищают монументальной простотой, гармоничностью пропорций и горделивой праздничностью каменного узора, как бы накинутаго на их крепкие и стройные стены. В особенности хорошо сохранилась украшенная скульптурой предмостная башня со стороны левого берега. Храмы Праги, то суровые — Тынский собор, то восхищающие единством своих сложных форм — собор св. Вита в Градчанах,— увенчивали многогранный, пестрый и вместе с тем целостный ансамбль большого средневекового города. Немалое значение для единства городского облика имело то обстоятельство, что ряд важнейших сооружений был воздвигнут замечательным зодчим и скульптором Петром Парлержем (1330—1399) и его учениками. Значительный удельный вес светского строительства и его высокие достоинства были характерны не только для Праги, но и для других чешских городов. Важное место в церковной архитектуре того времени занимает прекрасный храм Марии Снежной. Он был замыслен как огромный трехнефный собор, господствующий над правобережной Прагой — купеческими и ремесленными районами Старого и Нового города. Стройка была прервана, когда была завершена лишь алтарная часть, позже заделанная фасадом и приспособленная к богослужению. Но и в настоящем своем виде церковь Марии Снежной удивляет высотой взлета сводов, стройностью высоких окон, благородством пропорций своих архитектурных форм.



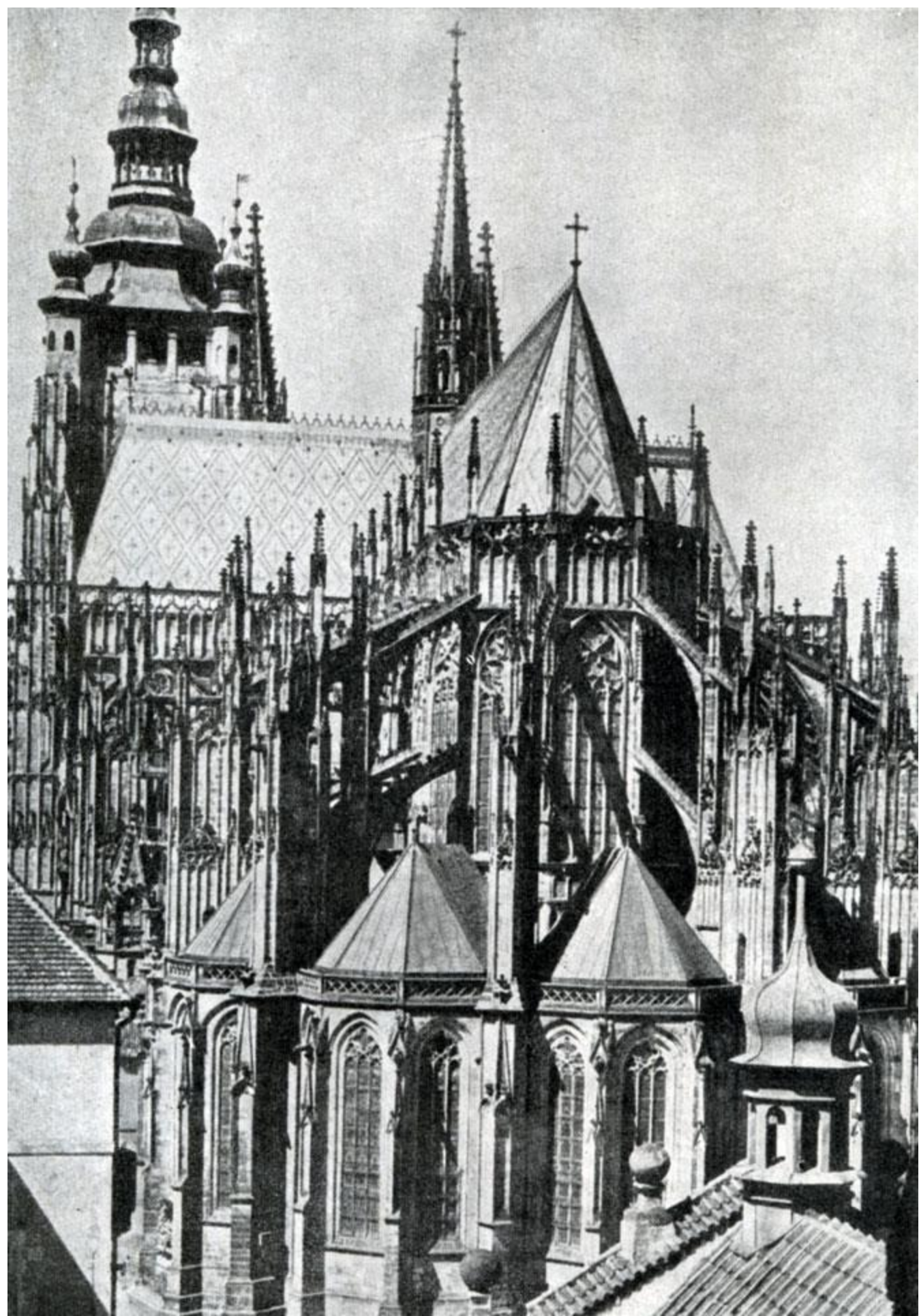
Собор св. Вита в Праге. Начат в 1344 г.; основное строительство во 2-й половине 14 в., западная часть собора - 2-я половина 19 - начало 20 в. План.



368. Собор св. Вита в Праге. Начат в 1344 г.; основное строительство во 2-й половине 14 в., западная часть собора - 2-я половина 19 - начало 20 в. Южный фасад.



369. Собор св. Вита в Праге. Внутренний вид.



370. Собор св. Вита в Праге. Вид с востока.

Наиболее значительным сооружением чешской готики следует считать наряду с ансамблем Карлова моста собор св. Вита в Праге. Он являлся наиболее совершенным из сравнительно немногочисленной группы памятников с развитой системой аркбутанов, восходящей к традициям французской готики.

Строительство собора было начато в 1344 г. приглашенным из Франции зодчим Матьяшем Аррасским. Он успел создать алтарную часть, доведя ее до высоты трифория и венка окружающих ее капелл. После смерти мастера (1352) строительство возглавил молодой Петр Парлерж, который довел храм до трансепта, перекрыл построенную часть здания, соорудил незначительно выступающий из массива здания трансепт, точнее, его южное крыло, завершенное прекрасным порталом, так называемыми Золотыми воротами. К южному крылу трансепта им же была пристроена величественная башня,

Гражданские и внешние войны приостановили строительство храма, и он функционировал в незавершенном виде. Доведен до конца собор был лишь во второй половине 19 и начале 20 в, в манере, довольно удачно имитирующей Парлержа, но внесшей в облик здания элементы сухости и мелочной дробности форм. Старая же часть собора представляет собой одну из вершин европейского зодчества 14 в. Особенно выразителен вид со стороны южной башни и алтаря.

В группе трехгранных часовен, размещенных между мощными контрфорсами алтарной части, господствуют вертикали высоких стрельчатых окон и малых контрфорсов самих часовен, подчеркивающих их угловые грани. Вместе с тем широкая лента цоколя, охватывающая все сооружение, и могучие большие контрфорсы придают всей нижней части собора известную массивность. Соотношение вертикалей и горизонталей в них относительно уравновешено. Это крепкая, устойчивая основа, опираясь на которую свободно парит в

вышине стройный главный корабль алтарной части. Роль карниза, объединяющего всю группу часовен, выполняет расположенная над ними массивная балюстрада. В то же время главный корабль алтаря увенчан рядом стройных, изящных стрельчатых арок, несущих сплетенную из каменных колец ажурную балюстраду, которая соответствует архитектурному облику верхнего яруса собора. Вертикальные линии нижней половины здания получают здесь свободное развитие: громадные окна главного корабля величественно поднимаются вверх; всякое ощущение весомости стены исчезает, и камень, подобный ажурной решетке, лишь подчеркивает воздушность устремленного ввысь храма. Легкие и стремительные изгибы аркбутанов, словно отталкивающихся от стройных высоких башенок верхней части контрфорсов, еще усиливают радостный взлет архитектурных форм.

Зодчие использовали при постройке собора ограниченное количество архитектурных мотивов; однако, умело сопоставляя пилоны, контрфорсы, аркбутаны, высокие проемы стрельчатых окон, ажур балюстрады, они сумели вызвать к жизни неисчерпаемое богатство зрительных впечатлений.

Зритель все время чувствует ясную и гармоничную разумность целого и вместе с тем непрерывно находит новые и новые варианты сопоставлений отдельных деталей, отдельных мотивов. Разнообразие архитектурных решений, достигнутое на основе простой и ясной строительной конструкции, поистине удивительно.

С таким же мастерством в соборе св. Вита решена и одна из важнейших проблем архитектуры: отношение внешних форм здания к его внутреннему пространству. Здесь они обладают большим единством.

Но то страстное напряжение, с которым храм выделяет себя из окружающего мира, утверждая свое господство над расстилающимся у подножия холма городом, в интерьере сменяется чувством возвышенной и торжественной гармонии, светлого парения духа. Просторный высокий зал центрального нефа, полные сдержанной силы пилоны столбов,

торжественное сияние огромных окон, скупой узор стройных арок трифория воспринимаются как смягченный отзвук сложных и подчас беспокойных контрастов наружного декора. В интерьере в большей мере, чем в наружной части здания, выступает на первый план ясное величие сооружения, охватывающего и организующего огромную человеческую массу. Наружный декор собора удивляет неисчерпаемым богатством переплетающихся форм: разнообразием силуэтов и масштабов каменных листьев, прорастающих на каменных ветвях аркбутанов, и языков пламени, колеблющихся, подобно огням святого Эльма, на остриях пинаклей. Внутри же здания декор становится более сдержанным и скупым. Главным украшением служили витражи огромных окон (*Старые витражи до нас не дошли и заменены в течение 1890—1930 гг. новыми композициями.*) и станковая живопись на дереве, подучившая в Чехии широкое распространение с начала 14 в.

Характерной и своеобразной Чертой собора св. Вита, так же как и всей чешской готики, явилось сохранение настенных росписей. Кроме наружной мозаики над Золотыми воротами интерьер собора (точнее, стены его часовен, обрамляющих алтарную часть) был украшен фресками, для которых главным образом отводились боковые стены контрфорсов, расположенных по сторонам часовен. Эти фрески многократно записывались, и лишь сейчас ведется систематическая работа по их расчистке.

Своеобразна роль скульптуры во внутреннем оформлении собора. Скульптурных изображений относительно немного, и они носят не вполне обычный для готики характер. Парлерж и его ученики создали ряд портретов членов царствующей династии, князей церкви и строителей храма. Бюсты, расположенные на гал-лереях трифория, отличаются спокойной уравновешенностью пластической формы.

Ясная одухотворенность интерьера собора св. Вита почти свободна от тех элементов мистического волнения, которые обычно присутствуют в готических храмах. В смысле совершенства и богатства художественных форм чешская

готика уступает лишь поздней французской готике 14 в., отличаясь от нее, однако, свободой от того оттенка утонченной усталости стиля, который чувствуется в ряде произведений французской готики второй половины этого столетия, завершающего длительный период художественного развития французского средневековья. Чешская же культура той поры полна еще огромной свежести нерастраченных сил.

Гибкий, богатый и свободно применяемый чешскими мастерами архитектурный декор (особенно характерен в этом отношении прекрасный храм св. Барбары на Кутной Горе, построенный в последней четверти 14 в.) положил начало в Средней Европе так называемой пламенеющей готике. Особо высокого уровня в поздней чешской готике достиг архитектурный декор сводов как культовых, так и светских зданий; ритмическая выразительность и богатство рисунка орнамента, создаваемые сложным переплетением нервюр,— характерная черта этих сводов. Однако само чешское зодчество того времени отличала здоровая изящная жизнерадостность, свободная от манерности и нервного беспокойства, столь характерных для «пламенеющей» поздней готики, например, Германии.

Скульптура и живопись

13 в. (примерно со второй четверти) был временем формирования чешского готического изобразительного искусства.

В скульптуре распространены были орнаментальные и сюжетные рельефы надвратных тимпанов Тынского собора и церкви св. Лазаря в Праге, св Варфоломея в Колине, рельефы из Штернбергского замка и многие другие.

Наибольшую художественную ценность представляют, однако, дошедшие от Этого времени остатки больших горельефных композиций. Самым значительным из них является известняковый рельеф с Малостранской башни моста Юдифи (вторая четверть 13.), посвященный светскому сюжету: клятве вассала на верность сюзерену. Выраженная

здесь тенденция к ясной уравновешенности композиции, а главное, материальность пластической формы и естественная жизненность движения коленопреклоненного вассала заставляют видеть в этом памятнике скорее явление, аналогичное пизанской и флорентийской скульптуре 13 в., чем типичную для готического стиля скульптуру.

Тяга к пластической весомости и ясной простоте образа дает себя знать на протяжении 13—14 вв. Большой интерес в этом отношении представляют головы чешских королей и королев, сохранившиеся среди обломков скульптур церкви св. Барбары.

В течение первой половины 14 в. особенное развитие получили каменные и деревянные статуи Мадонн. К ранним произведениям подобного рода относится каменная небольшая статуя сидящей Мадонны с младенцем, созданная около 1320 г. (Национальная галерея в Праге). Она очень лаконична и компактна благодаря тому, что композиция следует кубической форме каменного блока. Как и рельеф с моста Юдифи (которому она несколько уступает в отношении мастерства), эту статую отличает обостренное чувство материальности пластической формы. Совершенно иной характер носит изящная по силуэту деревянная статуя стоящей Мадонны из Стракониц (около 1350 г., Национальная галерея). Ясная и крепкая моделировка объемов сочетается здесь с выразительной графической игрой складок одежды и локонов прически. Попытка передать движение младенца, протягивающего ручку к лицу матери, придает всей группе новый для чешской скульптуры оттенок некоторой интимности и лиричности, в известной мере предвосхищающей те тенденции, которые развились в скульптуре и живописи во второй половине века.

Из скульптур этой группы следует упомянуть также небольшую каменную статую епископа (около 1350 г.) и прекрасное по сдержанной силе в передаче человеческого чувства деревянное «Оплакивание Христа» из Стракониц (обе в Национальной галерее).

Высокого расцвета в 14 в. достигла чешская миниатюра. От предшествовавшего периода до нас дошло лишь небольшое число выдающихся памятников этого искусства. Первым произведением миниатюрной живописи, сохранившимся на территории Чехии, является иллюстрированная рукопись жития св. Вацлава, по стилю изображений относящаяся к оттоновскому искусству. В конце 11 в. создано Вышеградское евангелие, которое бесспорно является одним из шедевров европейской романской миниатюры.

В 14 в. в Чехии работали специальные мастерские, выпускавшие значительное количество рукописей; там широко использовался опыт не только саксонской школы миниатюры (с которой чешская миниатюра была тесно связана), но и английской и французской. К 20-м гг. 14 в. появился ряд рукописей, радующих изысканным цветом, гибким и прихотливо-изящным орнаментом и особенно рисунком, полным живой и несколько нервной выразительности. Лучшая из этих работ — «Пассионарии аббатисы Кунгуты». К середине 14 столетия относятся богато орнаментированные и иллюстрированные рукописи, например «Зерцало людского спасения», «Райградский служебник» и др. В них сказывается общее тяготение чешской художественной культуры к реализму и использование опыта передового итальянского искусства.

Для второй половины 13 в. и первой половины 14 в. характерно дальнейшее развитие чешской настенной монументальной живописи. Многие из работ выполнялись кочевыми артелями художников-ремесленников, не всегда обеспечивавшими достаточно высокое качество фресок, которыми расписывали в те годы многочисленные церкви чешских городов и селений. Однако ряд фресок имеет значительную художественную ценность. К ним должны быть отнесены: цикл фресок из замка Индржихов Градец (1338) на тему легенды о св. Иржи, росписи сакристии в Доулебах (Южная Чехия, около середины 14 в.) и некоторые другие.

Одновременно развивалась живопись темперой на дереве, то есть икона, предназначенная преимущественно для украшения алтарей. Первые памятники относятся с самого началу 14 в. (пределла из Роудницы). Чешская живопись на дереве, опиравшаяся на замечательные традиции фресковой живописи и на традиции высокоразвитой книжной миниатюры, очень быстро достигла совершенства.



*377. Мастер Вышебродский. Рождество. Около 1350 г. Прага,
Национальная галерея.*



378. Мастер Вышебродский. Рождество. Фрагмент.

Выдающееся место в чешской и европейской живописи того времени занимают иконы Вышебродского алтаря (около 1350 г., Национальная галерея). Внимательный анализ манеры выполнения всей группы работ показывает, что в создании алтаря участвовало несколько мастеров. Так, «Поклонение волхвов» или «Распятие» выполнены в манере, несколько более условной и декоративно-плоскостной, нежели, например, «Рождество Христово» и некоторые другие иконы. Одной из лучших работ этого цикла является сцена «Рождество Христово». Общая декоративная условность композиции сочетается в ней с повышенным чувством материальной объемности форм, что особенно заметно в изображении Марии, которая, нежно обняв младенца, полулежит на ложе под скромным крытым дранкой навесом. Изображение матери с младенцем на руках отличается не только спокойной величавостью образа, но и поражает жизненной убедительностью.

Художественные средства, с помощью которых выполнена икона, содержат в себе много традиционно-условного. Реалистическая перспектива отсутствует. Фоном для разномасштабных фигур служит условный ландшафт с горами-лещадками. Но при этом отдельные мотивы изображения пронизаны тонкой наблюдательностью. Таковы помещенные на первом плане исполненные своеобразного юмора жанровые фигуры старика Иосифа и старухи, готовящих в деревянной кадке воду для купания младенца, и фигурки весьма реально изображенных животных на дальнем плане.

Нежные тона сияют подобно дорогим самоцветам, мерцающая яркость красок сочетает в себе блеск эмали с мягкой звучностью витража.

Произведения мастеров Вышебродского алтаря занимают выдающееся место в искусстве средневековой Европы.

В 50—70-х гг. 14 в. был создан ряд шедевров чешской настенной живописи. К их числу относятся фрески церкви в Либицах. Менее утонченные, нежели работы вышебродского цикла, они теснее связаны с миром средневековых легенд. Однако некоторые из них (например, огромное изображение св. Христофора, переходящего с младенцем на плечах реку вброд) отличаются своеобразной, исполненной грубоватой силы выразительностью движений, прорывающейся сквозь экстатически-беспокойный ритм общей композиции фресок. Любопытно изображение плывущей по реке русалки, в котором можно видеть отзвук народных поверий, несколько нарушающих церковную традиционность в трактовке сюжета.

Следует указать, что заключенная в этом памятнике экспрессия и стремление к передаче объемной формы в какой-то мере связаны с творчеством Теодориха (работал в третьей четверти 14 в.) — одного из крупнейших мастеров-новаторов чешского искусства того времени.

Теодорих участвовал в украшении Карлштейна — загородной укрепленной резиденции и хранилища регалий Карла IV. В Карлштейне — этом замечательном образце большого замка эпохи развитого средневековья — особенно богато были украшены маленькая личная часовня короля, стены которой выложены полудрагоценными камнями, замковая церковь Девы Марии и большая часовня Святого креста.

В храме Девы Марии Теодорихом выполнен цикл фресок, посвященный житию полулегендарного чешского князя св. Вацлава и жизни Карла IV. К сожалению, росписи были безжалостно испорчены в разное время реставраторами. С этим циклом соседствовал выполненный другими мастерами цикл Апокалипсиса, обладающий большой выразительностью, но пронизанный мрачным мистицизмом. Различие этих двух циклов дает нам наглядное представление о борьбе художественных течений, в которой формировалось прогрессивное направление живописи чешского средневековья. Наиболее ярким утверждением метода

Теодориха явился огромный ансамбль написанных на дереве картин (всего 129 досок), сплошь, от низкой панели и до потолка, заполняющих три стены карлштейновской часовни Святого креста. Часовня эта представляет собой большой прямоугольный зал, перекрытый двумя пологими крестовыми сводами. Представление о характере серии могут дать изображения св. Елизаветы, кормящей нищего с ложки, и полного суровой энергии св. Матфея.

Проблема создания целостной реалистической сцены, объединяющей в общем сюжетном, психологически и реалистически мотивированном действии группу лиц, не стояла в центре внимания Теодориха. Но зато портретная сила характеристики человека выражена мастером с небывалой для той эпохи яркостью.



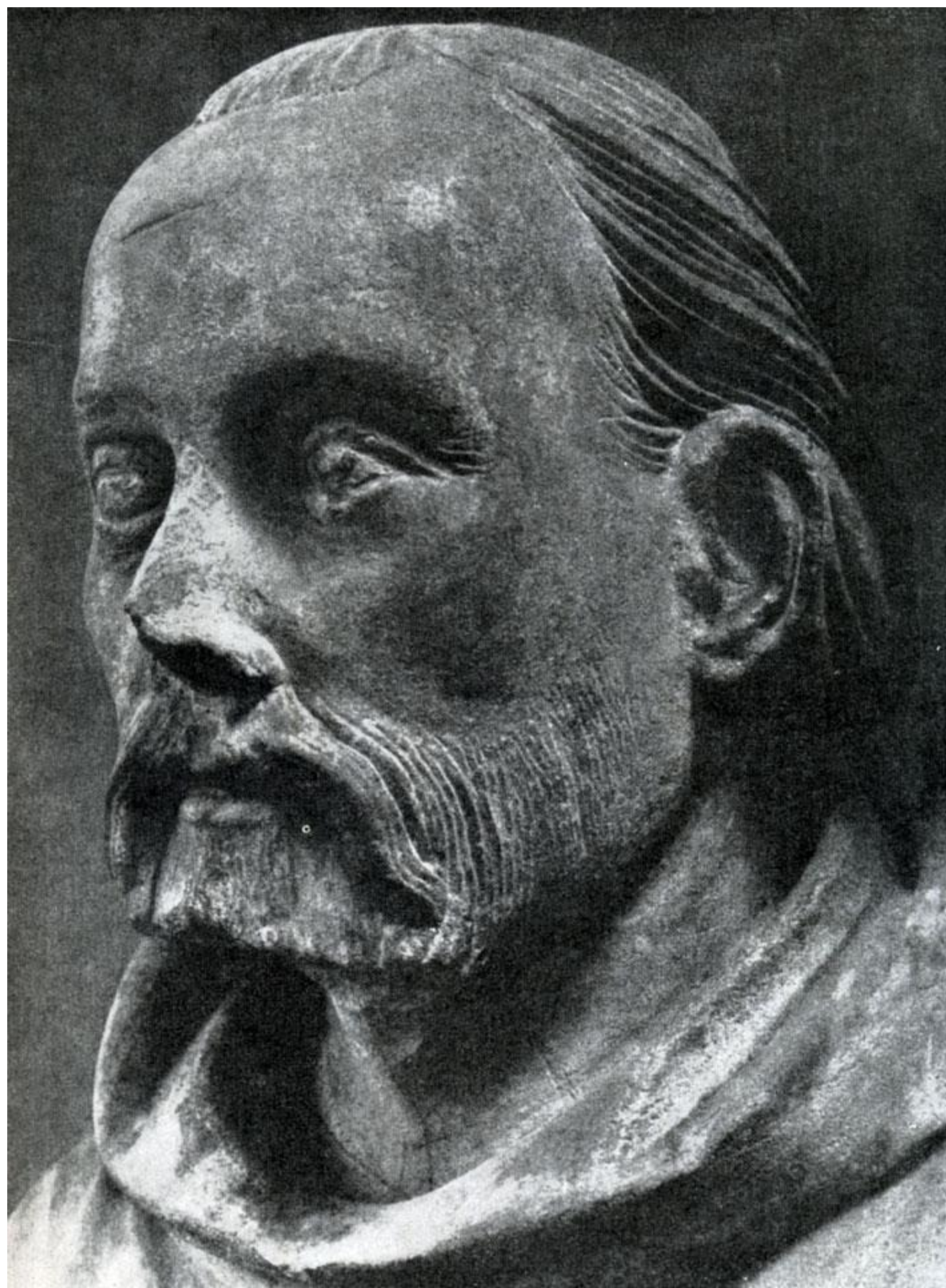
*376. Мастер Теодорих. Святой. 3-я четверть 14 в. Прага,
Национальная галерея.*

В образах воплощены могучие характеры, носители которых обладают подлинно земной материальностью. В этих «иконах» заключено суровое, крепкое и подчас грубоватое утверждение силы человеческой личности.

Уже само превращение стен храма в галерею образов, воспевающих земное начало в человеке, достаточно ясно показывает общую тенденцию творчества Теодориха.

Принципы искусства Теодориха получили, правда в несколько измененном виде, развитие в чешской скульптуре последней трети 14 в., в частности в творчестве Петра Парлержа. Однако скульптурные образы последнего отличаются большей утонченностью. Их художественный язык более близок к передовым тенденциям готического искусства Европы 14 в. В этих бюстах явственно дают себя чувствовать ростки качественно новых для чешского искусства тенденций в оценке образа человека и в понимании места скульптуры в архитектурном ансамбле. Спокойная устойчивость скульптурной композиции связана со склонностью художника к индивидуализации образов, к выделению отдельных изображаемых им явлений из сложного, напряженного ритма архитектурного готического ансамбля. Это свойство работ Парлержа характерно и для произведений Теодориха.

Портреты Парлержа очаровывают своеобразным сочетанием еще очень неполной передачи индивидуального портретного сходства с чувством человеческой красоты и гармонии. Особенно характерны в этом отношении бюсты второй жены Карла IV и автопортрет мастера.



371. Петр Парлерж. Скульптурный автопортрет в соборе св. Вита в Праге. Последняя треть 14 в.

Поражает та смелость, с которой Парлерж дополняет простую и ясную моделировку форм головы и лица введением тонких декоративных мотивов. Они оживляют композицию и вносят в ритмическую жизнь каждого бюста особый оттенок, находящийся в соответствии с общим душевным складом изображенного персонажа. Таковы сопоставления легкого, чуть развеваемого ветром покрывала с бездумно улыбающимся лицом Бьянки, тяжелых кос — с тонко прорисованным Задумчивым лицом второй жены короля и т. д. Изящная выразительность линий и орнаментальных форм, характерная для готического искусства, здесь подчинена ясной и простой пластической моделировке. Утонченная культура готики стала на службу нового мироощущения, по существу, уже отходящего от средневековых принципов восприятия жизни.

Резцу Парлержа и его учеников среди ряда других работ принадлежат также прекрасная статуя сидящего Карла IV, украшавшая одну из башен Карлова моста, и стоящая фигура св. Вацлава. Лицо Карла IV отличается безусловной портретностью. Раскрашенная же статуя Вацлава (часовня св. Вацлава в соборе св. Вита) создает несколько идеализированный и полный изящества образ совершенного рыцаря. Статуи эти на долгие времена, вплоть до наших дней, определили иконографический тип изображений названных деятелей чешской истории.

Искусство Парлержа сыграло роль промежуточного звена между искусством Теодориха и той линией художественного развития, вершиной которой было творчество мастера Тржебоньского алтаря 70—90-е гг.) (*Тржебонь — город в Южной Чехии; в его соборе сохранилось наибольшее количество работ этого замечательного мастера. В настоящее время многие его работы собраны в Национальной галлерее в Праге.*).

Мастер из Тржебоня в меньшей мере, чем Теодорих, уделял внимание объемно-пластической трактовке человеческого

тела, передаче реальной материальности мира. Правда, фигуры святых, написанные им на оборотной стороне досок цикла «страстей Христовых», свидетельствуют о том, что и он не был чужд этих интересов, в какой-то мере преодолевая бесплотность форм, свойственную средневековой готической живописи. Однако главной задачей мастера было раскрытие мира душевных переживаний реального, земного человека. Чувство печали, нежности, любви с исключительной силой выражены в его искусстве.



*Положение во гроб. Створка алтаря из церкви в Тржебоне.
Около 1380 г. Прага. Национальная галерея.*



379. Мастер Тржебоньский. Моление о чаше. Фрагмент створки алтаря из церкви св. Эгидия в Тржебоне. Около 1380 г. Прага, Национальная галерея.

Наиболее характерны в этом отношении «Положение во гроб» и «Моление о чаше». Не отзвук мистических наитий, не отблеск огня небесной мудрости, а красота естественных человеческих чувств — вот что составляет обаяние его произведений. Это художник-гуманист, передовой представитель своей эпохи, который прокладывает пути к новому, реалистическому пониманию человека. В трактовке человеческих лиц, входящих в композицию «Положения во гроб», значительно сильнее, нежели в передаче тел, отражен интерес художника к реальному облику людей. Печаль доносится до нас не только в характерной для средневековья форме отвлеченной выразительности ритма линий и цветовых соотношений (хотя ритмическое построение композиций исключительно тонко). Тржебоньский мастер умело сообщает психологически-выразительный оттенок жесту. В своей совокупности движения рук образуют своеобразную музыкальную мелодию, как бы «проигрывающую» различные оттенки основной темы печали и скорби.

Поражает также живописное новаторство Тржебоньского мастера. Хотя колорит его работы в ряде отношений еще и условен, но в нем решительно преодолевается декоративность цвета, свойственная средневековой живописи. Так, в фигуре старца Никодима, стоящего в головах у Христа, весьма своеобразно использован принцип светотени. С помощью гибкого мазка передан трепет чувств, пробегающих по лицу; тонкая гамма оливково-бурых, коричневатых пепельно-серых оттенков моделирует форму лица старца и создает ощущение воздушности окружающей среды.

Было бы наивным предполагать, что Тржебоньский мастер сознательно разрабатывал проблему светотени как средства передачи взаимоотношений тела и пространства. Однако он несомненно старался побороть эмоциональную отвлеченность,

свойственную поэтически ясному языку средневековой живописи, и придать своим образам подлинную, непосредственную жизненность.

Не менее интересны и попытки художника передать столкновения человеческих характеров. Так, в несколько условной композиции «Христос в Гефсиманском саду» Тржебоньский мастер весьма выразительно сопоставляет в одинаковом повороте лицо Христа, полное мягкой задушевности и нравственной чистоты, и уродливую, жестокою физиономию Иуды.

Творчество Тржебоньского мастера завершает собой замечательную эпоху в истории чешского искусства, связанную с наивысшим расцветом чешского средневекового государства и феодальных городов.

Конец 14 в. и начало 15 в. были для Чехии временем нарастания в рамках средневекового мировоззрения передовых гуманистических и реалистических устремлений, которые неизбежно должны были в области искусства, как и в общественной жизни, привести к новой эре культурного развития страны.

Вместе с тем замечательное чешское зодчество этого периода, искусство Теодориха, Парлержа и в особенности Тржебоньского мастера интересны не только как переходные явления от средневековья к будущему Ренессансу, но и как высокие художественные ценности, обладающие собственным, неповторимым эстетическим обаянием.

В искусстве Словакии, оторванной от братских чешских земель, готический стиль развивался несколько позднее, а именно с конца 13 в. (ранняя готическая монастырская церковь в «Спишска-капитуле»). В 14 — начале 15 в. в Словакии был создан ряд прекрасных памятников развитого готического стиля, например трехнефная церковь св. Якуба в Левоче, отличающаяся суровой простотой и спокойной уравновешенностью своих архитектурных форм. Интересна и

созданная в первой половине 15 в. трехнефная церковь св. Мартина в Братиславе.



372. Церковь св. Якуба в Левоче. 14 - начало 15 в. Внутренний вид.

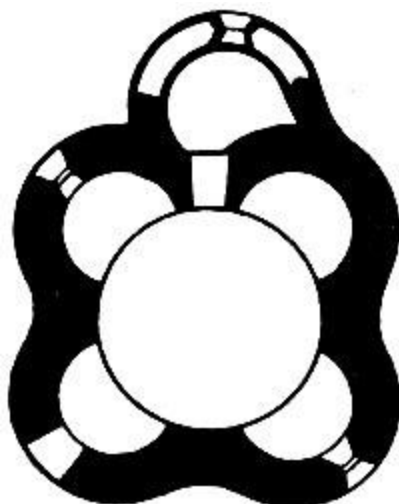
Так как иноземное владычество задерживало экономическое и социальное развитие страны, то готическое искусство господствовало в Словакии дольше, чем в Чехии. Лучшие создания развитого готического стиля относятся к 15 в. Таков интерьер прекрасной ратуши в Левоче, церковь в Барделове; великолепный трехнефный собор в Кошицах, выполненный в стиле поздней готики. Его характерная черта — равновеликость травей центрального и боковых нефов, разнообразие и богатство сложного переплетения нервюр на сводах. Созданные во второй половине 15 в. скульптуры в Кошицах, так же как и замечательные скульптуры в Левоче, стилистически относятся к искусству раннего Возрождения.

Искусство Польши

В.Полевой

Польское средневековое искусство возникло в 10 в. К этому времени относится формирование польского раннефеодального государства. Князь Мешко I объединил под своей властью польские земли в пределах, примерно соответствующих теперешним ее границам. При нем (в 966 г.) Польша приняла христианство из Рима, что оказало большое влияние на культуру и искусство, определив их тесные связи с Западной Европой. Вместе с тем, впитывая в себя западные влияния, польская средневековая художественная культура сохранила ряд черт общности с искусством соседних славянских стран, в частности с искусством Чехии и Древней Руси.

В 10 в. в Польше появились первые каменные сооружения. Был создан характерный для Центральной Европы дороманского периода тип здания — массивная ротонда, служившая мавзолеем или баптистерием и обычно связанная с укрепленным жилищем феодала.



Ротонда Богородицы (позднее - Феликса и Адаукта) на Вавельском холме в Кракове. Конец 10 - начало 11 в. План.

Типичный пример — ротонда Богородицы, известная под более поздним названием ротонды Феликса и Адаукта, на Вавельском холме в Кракове (рубеж 10 и 11 вв.) Характерной ее особенностью, как и других памятников такого типа, является крестообразное внутреннее помещение, вписанное в округлые внешние очертания, и выдвинутая за их пределы абсида. В архитектуре господствует тяжелая масса стен, сдавливающая тесное внутреннее пространство. Строительная техника еще весьма примитивна: толстые стены ротонды сложены из необработанных кусков камня. Но были и постройки, сложенные из квадратов камня (ротонда в Познани, 10—11 вв., украшенная в свое время росписью). Ротонды строились и в последующее время (ротонда св. Прокопа в Стшельно, 12 в.).



380 а. Ротонда св. Прокопа в Стшельно 12 в. Вид с запада.



Карта Польши

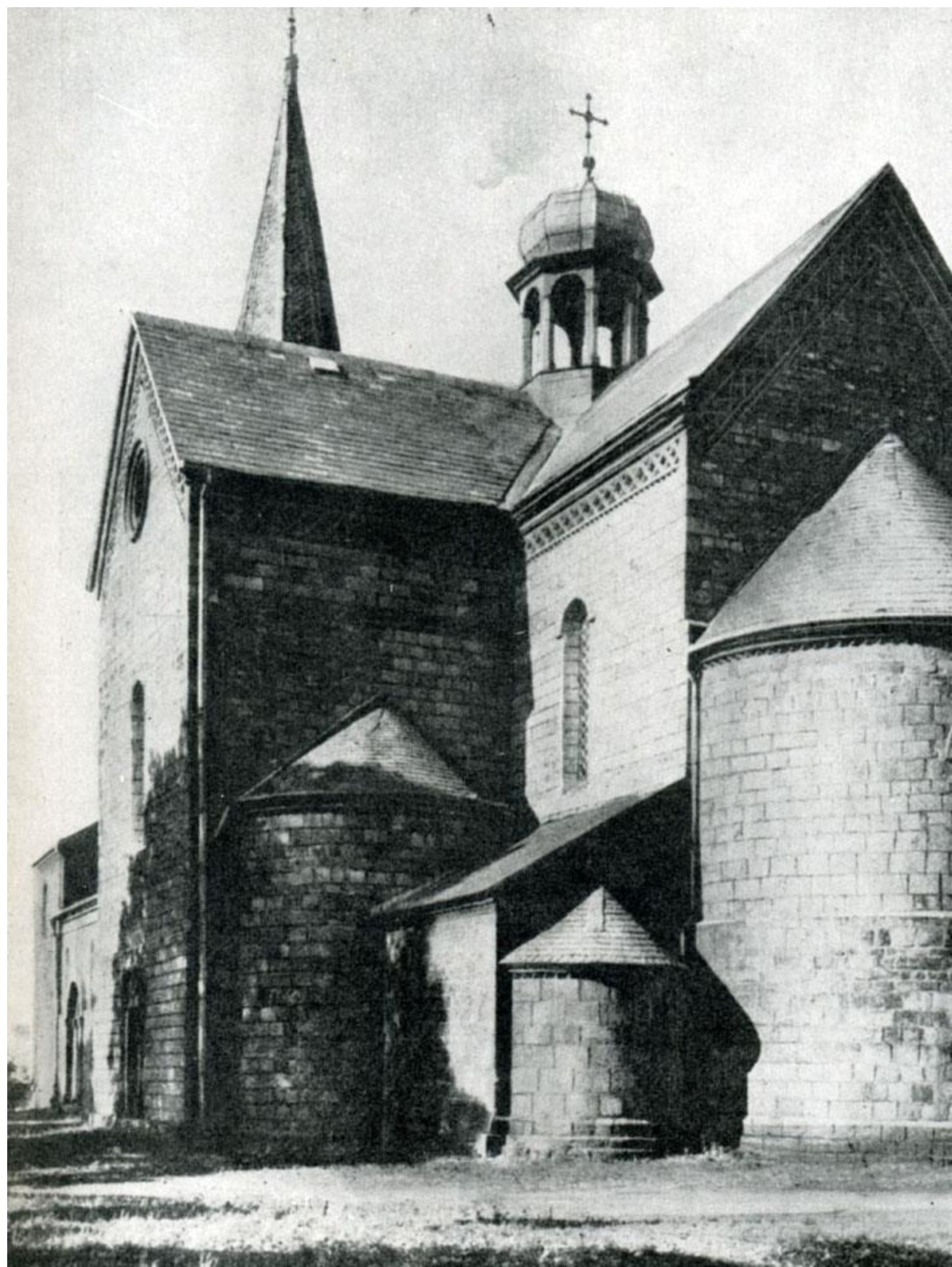
В основном строительство велось из дерева, на основе древних приемов рубленых деревянных конструкций. Остатки деревянных домов и части мощных оборонительных сооружений 10—11 вв. были обнаружены во Вроцлаве, Гнезно, Познани, Острове Ледницком, Ленчице (Необходимо отметить, что многочисленные памятники польской культуры подверглись разрушению в годы второй мировой войны. Часть произведений живописи оказалась вывезенной буржуазными эмигрантами за пределы Польской Народной Республики. Что же касается памятников архитектуры, то подавляющее большинство их было восстановлено в послевоенные годы. Таким образом, середина 20 в. явилась важным рубежом в их изучении. Особенно следует подчеркнуть грандиозность размаха реставрационных работ, предпринятых на серьезной научной основе и осуществленных с патриотической самоотверженностью польским народом в трудных условиях послевоенного периода.). Примерно к середине 10 в. относится и купель, покрытая крышей на деревянных столбах, остатки которой обнаружены внутри кафедрального собора в Познани.

После подавления народного антифеодалного и антикатолического движения в 30-х годах 11 века в Польше окончательно утвердились характерные для развитого феодализма производственные и общественные отношения. Культура и искусство приобрели характерные для средневековья черты. С этого времени по начало 13 века в архитектуре и изобразительном искусстве Польши господствовавшим стал романский стиль. Значительно обогатились типы зданий, резко возрос уровень строительного

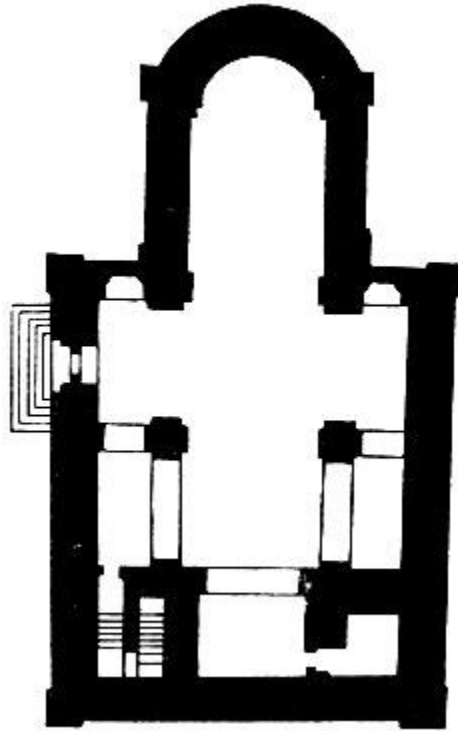
мастерства. Лицо архитектуры стали определять большие каменные церковные сооружения — костелы и соборы, сложенные из правильных блоков гранита или песчаника.

Наружные стены обычно расчленялись плоскими лизенами. Для перекрытий применяли главным образом цилиндрические и крестовые своды. Перспективные порталы украшали каменной резьбой, несложной по формам, но отличающейся большой пластической силой. Церкви и монастыри зачастую имели кроме культового также оборонное значение и создавались в комплексе с фортификационными сооружениями.

Хотя в романский период и продолжали строить ротонды, но облик культовой архитектуры стали определять здания другого типа. Появляются однефные прямоугольные в плане храмы с полукруглой абсидой (костел в Костсльце Калишском и др.); суровый и простой дух польской романской архитектуры наиболее ярко воплотился в больших трехнефных соборах, сооружавшихся преимущественно в 12 в. Западные их фасады обрамляют мощные башни. Планы соборов разнообразны. Типичным образцом является костел св. Анджеля в Кракове (конец 11 в.), постройка с крестообразной планировкой внутреннего помещения. Крупные геометрически четкие объемы определяют художественный образ коллегиального собора Петра и Павла в Крушвице (12 в.).



383. Собор св. Петра и св. Павла в Крушвице. 12 в.; башня - 16 в. Вид с юго-востока.



Костел св. Анджея в Кракове. Конец 11 в. План.

Строгая и ясная монументальность отличает и крипту св. Леонарда в соборе на Вавеле в Кракове (начало 12 в.). Крипта перекрыта мощными крестовыми сводами, их внушительность и тяжесть подчеркиваются подпружными арками, перекинутыми между колоннами, на которые опираются своды. Капители колонн чрезвычайно лаконичны по формам. Своды кажутся не возносящимися кверху, а лежащими тяжелой массой на как бы придавленных их весом приземистых колоннах.



381. Крипта св. Леонарда в кафедральном соборе на Вавеле в Кракове. Начало 12 в.

Колонны такого же типа применены и в эмпорах некоторых больших храмов (в целом эмпоры, усложняющие интерьер, не стали типичной чертой польской романской архитектуры),

например в коллегиальном соборе в Туме под Ленчицей
(окончен в 1161 г.)



380 б. Собор в Туме. Окончен в 1161 г. Портал.

Этот собор относится вместе с костелами в Стшельно и в Червиньске к числу романских зданий, наиболее богато украшенных скульптурой. Портал собора в Туме обрамлен невысокими колоннами; тимпан, в котором помещены рельефные изображения Богоматери с младенцем и двух ангелов, окаймляют полуциркульные арки, украшенные орнаментом. Здесь представлены характерные для польского романского искусства орнаментальные мотивы — плетенка, акант, геометрические узоры, сочетающиеся с изображениями святых и животных. Невысокий рельеф отличается обобщенностью массивно-простых форм. К числу выдающихся произведений польской романской скульптуры принадлежат также открытые в 1946 г. колонны костела в Стшельно (12 в.), покрытые фигурной резьбой.



*382. Св. Войцех принимает епископский посох. Рельеф
бронзовых дверей собора в Гнезно. Фрагмент. 1-я половина 12
в.*

Яркие памятники оставила романская бронзовая скульптура. Лучший и крупнейший из них — бронзовые двери собора в Гнезно (первая половина 12 в.). В восемнадцати клеймах, на которые разделены двери, размещены сцены из легенды о св. Войцехе, польском святом. Двери были созданы польскими и львовскими мастерами. Характерна свободная трактовка жития св. Войцеха. Она говорит о том, что создатели дверей вложили в сцены легенды местное польское содержание. Формы барельефных изображений мягки, округлы, выразительно передают очертания массивных фигур. Резкие линии складок одежды не нарушают общего впечатления мягкости и пластичности. В сцене «Смерть св. Войцеха» в движениях палачей, в жестах и выражении лиц трех испуганных горюющих людей видна попытка передать эмоциональное состояние участников события. Элементы живого наблюдения в клеймах сочетаются со сказочно-поэтической красотой орнамента, обрамляющего сцены. В плавные линии богатого растительного узора мастер ввел многочисленные изображения людей и животных.

Польская романская живопись известна по недавно открытым росписям в конхе абсиды собора в Туме (около 1161 г.), росписям в Севеше (12 в.), большой композиции в Червиньске (12 — начало 13 в.) и главным образом по миниатюрам рукописей. К наиболее ранним относятся миниатюры так называемого Эммерамского кодекса (около 1099 г.) В них царит прямолинейно-примитивная выразительность. Простота рисунка компенсируется эмалевой яркостью и чистотой красок. Дальнейшее развитие романской миниатюры в Польше шло в сторону усложнения форм, большей свободы и тонкости изображения. Это доказывают миниатюры Книги Бытия (около 1200 г.). В одной из них девять клейм со сценами сотворения мира вписаны в исключительную по богатству и сложности орнаментальную

плетенку. Фигуры людей исполнены с большой живостью, художник свободно передает движение.

Начавшийся в 13 в. интенсивный рост городов, торговли и ремесел привел к возникновению готического искусства на польских землях. Правда, период переходный от романского стиля к готике затянулся примерно до середины 13 в. Для переходного времени характерно широкое монастырское и церковное строительство, предпринятое цистерцианским монашеским орденом. В постройках этого ордена появились характерные для готики заостренные арки, оконные розы и т. д., однако в целом они сохранили еще романский характер. Таковы выдержанная в романских пропорциях строгая и массивная церковь в Вонхоцке (начало 13 в.) и монастырский комплекс в Сулеюве (начало 13 в.). В последнем особенно показателен зал капитула. Перекрывающие его своды укреплены на толстых массивных нервюрах, остроконечный излом которых выражен очень слабо. Нервюры, сходясь в середине зала, опираются на низкую, приземистую центральную колонну.

Городское строительство уже в формах сложившегося готического стиля развернулось во второй половине 13 и в начале 14 в.

В этот период основным строительным материалом стал кирпич, что повлекло существенные изменения в конструктивной системе зданий и в их декорировке. Кладка из красного кирпича с полосками белого связующего материала придает живописность фасаду (например, в костеле Девы Марии в Познани, 1433 —1444). Кроме того, развивая традиции, заложенные еще в романской архитектуре, польские зодчие при отделке фасада часто использовали поливную керамику. Нервюры обычно выкладывали из профилированного кирпича, фигурный рельеф которого подчас достигал большой высоты (например, в сводах готического подвала знаменитой ратуши в Познани).

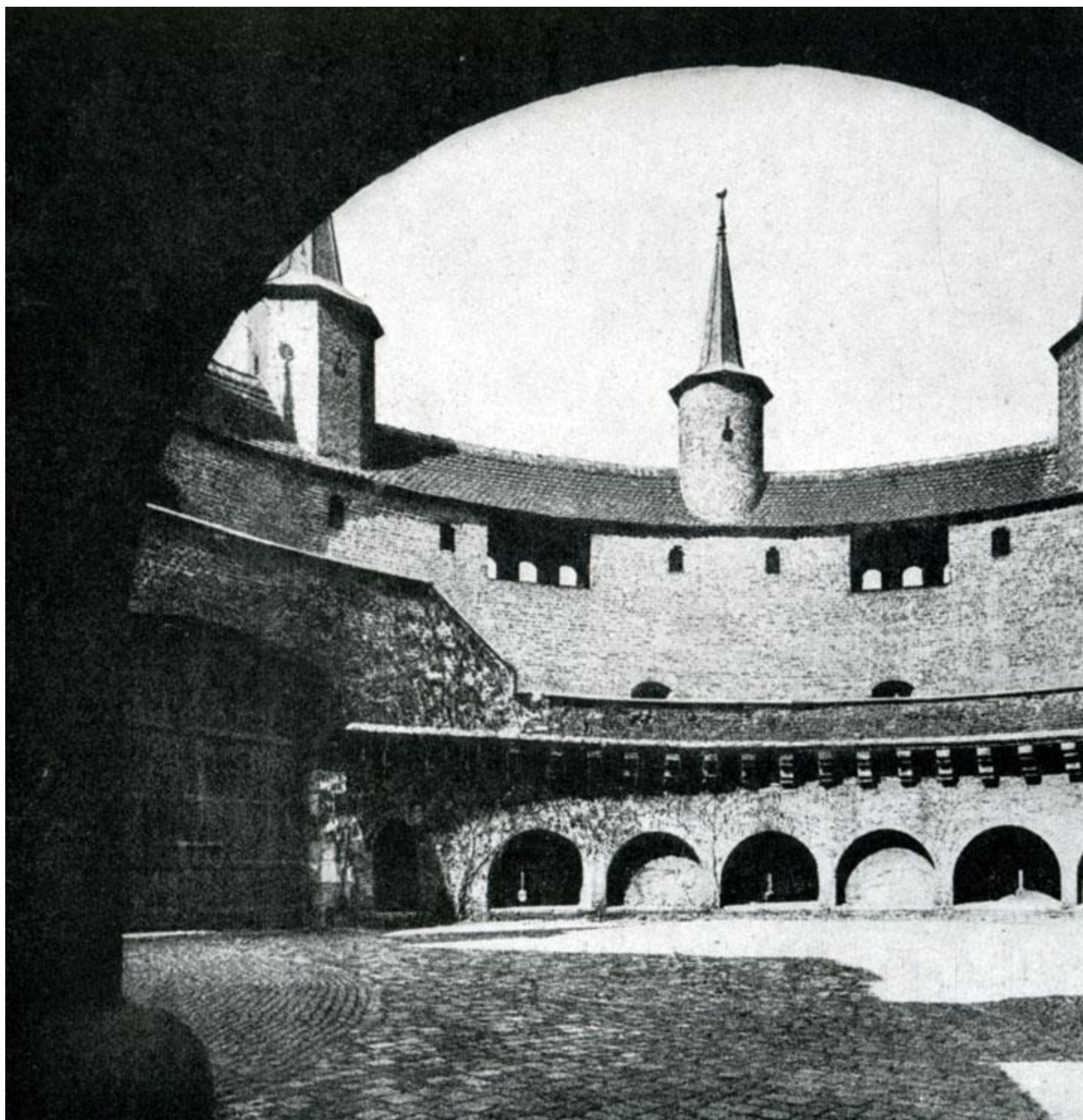
В польской готике распространяется так называемая филяро-скарповая система — система передачи бокового

распора сводов среднего нефа от междунефных столбов (филяров) на внешние опоры (скарпы) боковых нефов при помощи плоских арок, скрытых в крыше боковых нефов. При этом каркасная конструкция Здания не обнажалась. Готические польские сооружения отличаются уравновешенностью пропорций, в них сохраняется масса, плоскость стены, вертикальные линии членений не возносятся стремительно вверх, очертания башен не растворяются в вышине, кирпичные фасады просты и лаконичны по формам. Разрабатываются новые типы сводов. Наряду со звездчатыми, сетчатыми сводами в поздней готике развиваются «кристалловые» своды с сильно выступающими ребрами; характерным становится своеобразный девятипольный «пястовский» свод, примером которого может служить свод в Мариацкой капелле (капелле Батория) в Кракове (около 1346 г.).

С конца 13 в. началось также широкое светское городское строительство. Города застраивались обычно по сторонам четырехугольной центральной площади — рынка, со зданием ратуши в центре. Вокруг рынка и вдоль улиц, развивавшихся чаще всего по прямоугольному плану, строили жилые дома.

Ограниченность территории, охваченной оборонительными стенами, вызывала скученность застройки и тесноту. Поскольку ширина фасада регламентировалась налогами, дома росли в высоту и в глубину, а фасад делался чаще всего в три окна. Богатые дома в больших городах выкладывали из камня и кирпича; первый этаж имел обширные сводчатые помещения. Фасады украшали вывесками, гербами и т. д. Наряду с получившей широкое развитие жилой архитектурой большого подъема достигло оборонительное и общественное строительство. Краков, Торунь, Познань и Варшаву окружили стенами с башнями. Высокими художественными достоинствами отличаются фортификационные постройки столицы средневековой Польши — Кракова, ставшего крупнейшим центром польской готической, а позже — ренессансной архитектуры. К числу крепостных сооружений относятся обладающая строгим силуэтом и массивными

формами, которые сочетались с богатой разделкой фасада, Флорианская брама (городские ворота; 13—15 вв.) и знаменитый краковский барбакан (конец 15 в.) перед ней. Тип барбакана -круглого редута, вынесенного перед воротами, — обычен для укреплений польских городов времен поздней готики и Ренессанса, например восстановленный барбакан в Варшаве.



385. Барбакан в Кракове. Конец 15 в.

Ратуши украшались высокими башнями, зачастую превышавшими башни костелов и соборов, и служили своего

рода символом могущества города. На рубеже 13 и 14 вв. начали сооружать ратушу в Познани, в 14—15 вв. была сооружена ратуша в Гданьске с ее грандиозной главной башней, господствующей над узкой площадью рынка и тесными кварталами Старого города (ратуша подверглась перестройке в 16—18 вв., когда она получила барочный портал и вычурные завершения башен). В архитектуре ратуши в Гданьске и ратуши в расположенной к югу от Гданьска Торуни (вторая половина 13 — начало 14 в.) воплотились особенности готики Поморья: строгость и лаконическая мощь объема здания сложенного из красного кирпича. Стены расчленены невысокими ступенчатыми лизенами, образующими неглубокие ниши, скупо прорезанные окнами, вследствие чего стена выглядит глухой и непроницаемой.

В южных и отчасти центральных областях Польши — в Шлёнске — архитектура приобретала более приветливый и живописный облик. Ратуша во Вроцлаве (14 — начало 16 в.) имеет фасад, богато и изящно декорированный узорами кирпичной кладки и белокаменными украшениями.

Своеобразным типом общественной хозяйственной постройки в Польше стали «сукенницы» — гостиные дворы с мастерскими и торговыми помещениями. Судя по литературным источникам, сукенницы появились в Польше в 13 в. В 14 в. были сооружены Сукенницы в Кракове (позднее перестроены). Обширное внутреннее пространство этого длинного невысокого здания, рассчитанное на большое количество посетителей, определялось его назначением. Это было здание общественное, где собирались жители узких улиц и тесных домов. Здесь кипела городская жизнь.

Другим выдающимся памятником общественной архитектуры является здание Старого университета в Кракове (так называемый Коллегиум майюс). Оно было перестроено в 15 в. из нескольких более старых каменных строений. Особенно хорош двор, окруженный аркадой (впрочем, в аркаде, выстроенной около 1500 г. и реставрированной в 19 в., чувствуется влияние Возрождения).

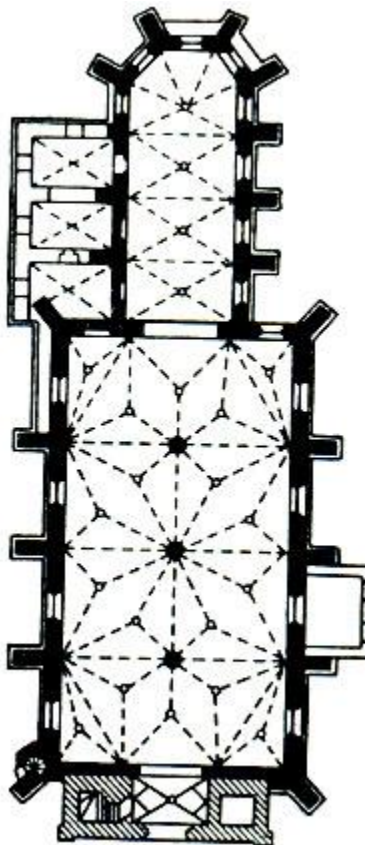
В формах готики сооружались в 14 и 15 вв. многочисленные хозяйственные постройки Поморья. Интенсивная морская торговля хлебом вызвала появление новых типов кирпичной архитектуры. Здесь сооружались хлебные амбары, простые по формам, завершенные двускатными кровлями с высокими фронтонами (амбар в Торунь, вторая половина 14 в., многочисленные амбары на берегу Мтлавы в Гданьске). В Гданьске — крупнейшем торговом порту — интересны воздвигнутые в 14—15 вв. сложные хозяйственные кирпичные сооружения: подъемный кран и др.

Вне феодальных городов с их торговой и ремесленной жизнью развивалась главным образом светская архитектура — строительство замков. Сооружаемые феодалами в большом количестве в 14 в., они служили, в частности, целям охраны дорог (замки в Бенджине, Недзице). Замки, окруженные мощными стенами, как правило, имели донжон. Планировка замков определялась их местоположением. Замки на скалах или холмах имели нерегулярный план в зависимости от рельефа почвы. На ровном месте их возводили обычно по прямоугольному плану. В готическом стиле велось и строительство Вавельского королевского замка, который свой окончательный облик приобрел уже в последующее время.

Естественно, что в готическом зодчестве Польши, несмотря на широкое развитие светской архитектуры, определяющую роль играли церковные здания. Их кирпичные фасады и башни обладают геометрической ясностью очертаний. Скульптурный декор в храмовом строительстве не получил широкого развития — он вступал в прямое противоречие с характером кирпичной кладки. В этом отношении польская готика ближе к архитектуре восточно- и северонемецких ремесленных и торговых городов того времени.

Характерным готическим типом в Польше стали зальные церкви. Такой тип получил особенно широкое распространение в костелах и коллегиальных соборах 14—15 вв., сооруженных по двухнефной схеме (соборы в Вислице — Неполомице, костел Святого креста в Кракове и другие). Так

как столбы, разделяющие нефы, заслоняли абсиду, ее стали выносить далеко на восток, соединяя с зальной частью храма длинной галлереей — пресбитерием.

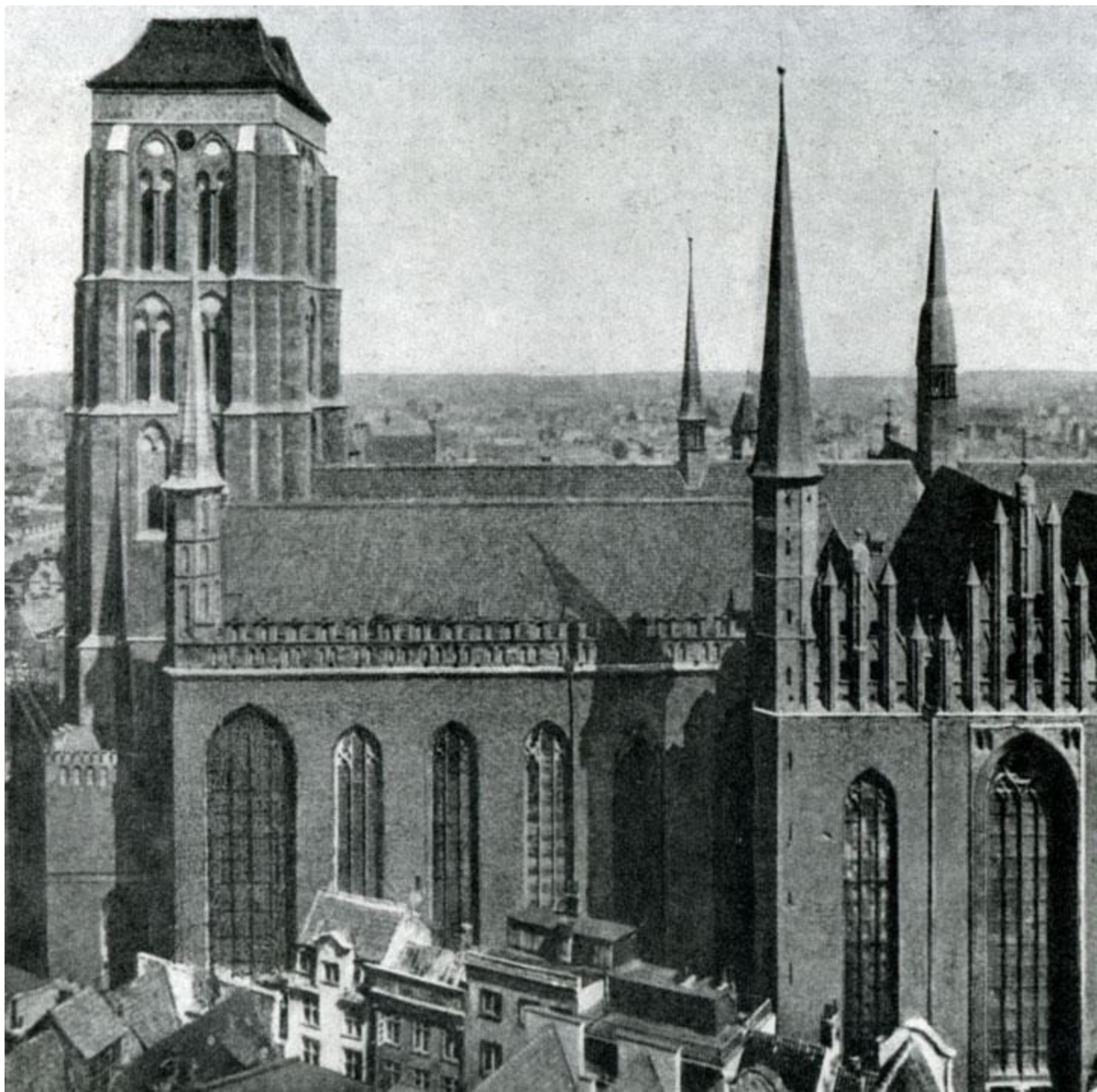


Собор в Вислице. 1346-1350 гг. План.



387. Марицкий костел в Кракове. 14 в.; верх северной башни - 1476 г.; южной башни - 1592-1594 гг. Вид с северо-запада.

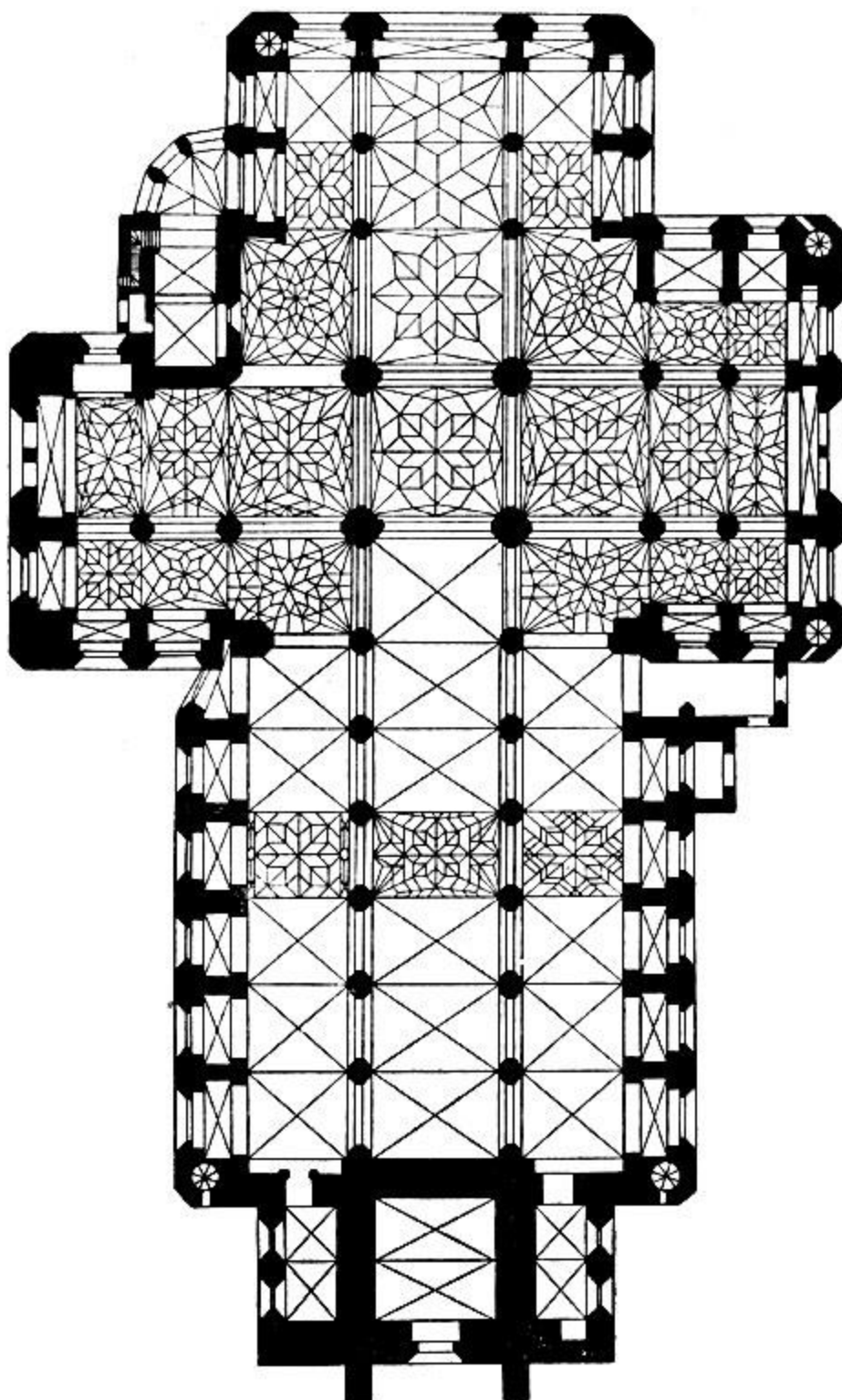
Такие пресбитерии сооружались также в больших костелах трехнефного типа, получившего в польской готике большое распространение. Таков Марицкий костел в Кракове, построенный в 14 в. (кивер новой башни костела был воздвигнут в 1478 г.), один из наиболее типичных готических памятников Польши. Его простой фасад, четырехугольные в плане башни крепостного вида наглядно передают строгий бюргерский характер польской готики. Этому внешнему виду отвечали и интерьеры храмов. Таков главный неф (1320—1364) собора на Вавеле с его массивностью форм, спокойствием ритмов.



384. Костел Марии в Гданьске. 14-15 вв. Вид с юга.

К наиболее величественным готическим трехнефным соборам 13—15 вв. кроме Вавельского собора относятся соборы в Гнезне, Познани, грандиозные костел Девы Марии в

Гданьске, костел св. Якуба в Торуні, обладающие каждый индивидуальными особенностями планировки и внешнего облика (например подковообразный план собора в Гнезне, вторая половина 14 в.).



Костел Марии в Гданьске. 14-15 вв. План.

Как правило, лишенные или почти лишенные скульптурного декора, церковные готические здания нередко украшали

узорами, создаваемыми кирпичной кладкой. Чаще всего такое убранство получали типичные для Польши высокие фронтоны-щипцы, образованные двумя скатами крыш. Фронтонами украшались и рядовые постройки. Кирпичные узоры фронтонов достигали порой большой красоты (например, фронтон костела св. Войцеха во Вроцлаве, 15 в.).

Самостоятельную группу составили деревянные костелы, зодчие которых опирались на опыт народной архитектуры. Их яркая особенность — богатейшая роспись интерьеров, передающая разнообразие и красочность народного орнамента (например, костел в Дембне около Новы Тарга, 2-я половина 15 в., с росписью, исполненной в первой половине 16 в.).

Хотя архитектура в Польше лишь в самой скромной степени использовала скульптурный декор, скульптура в целом заняла заметное место в искусстве того времени.

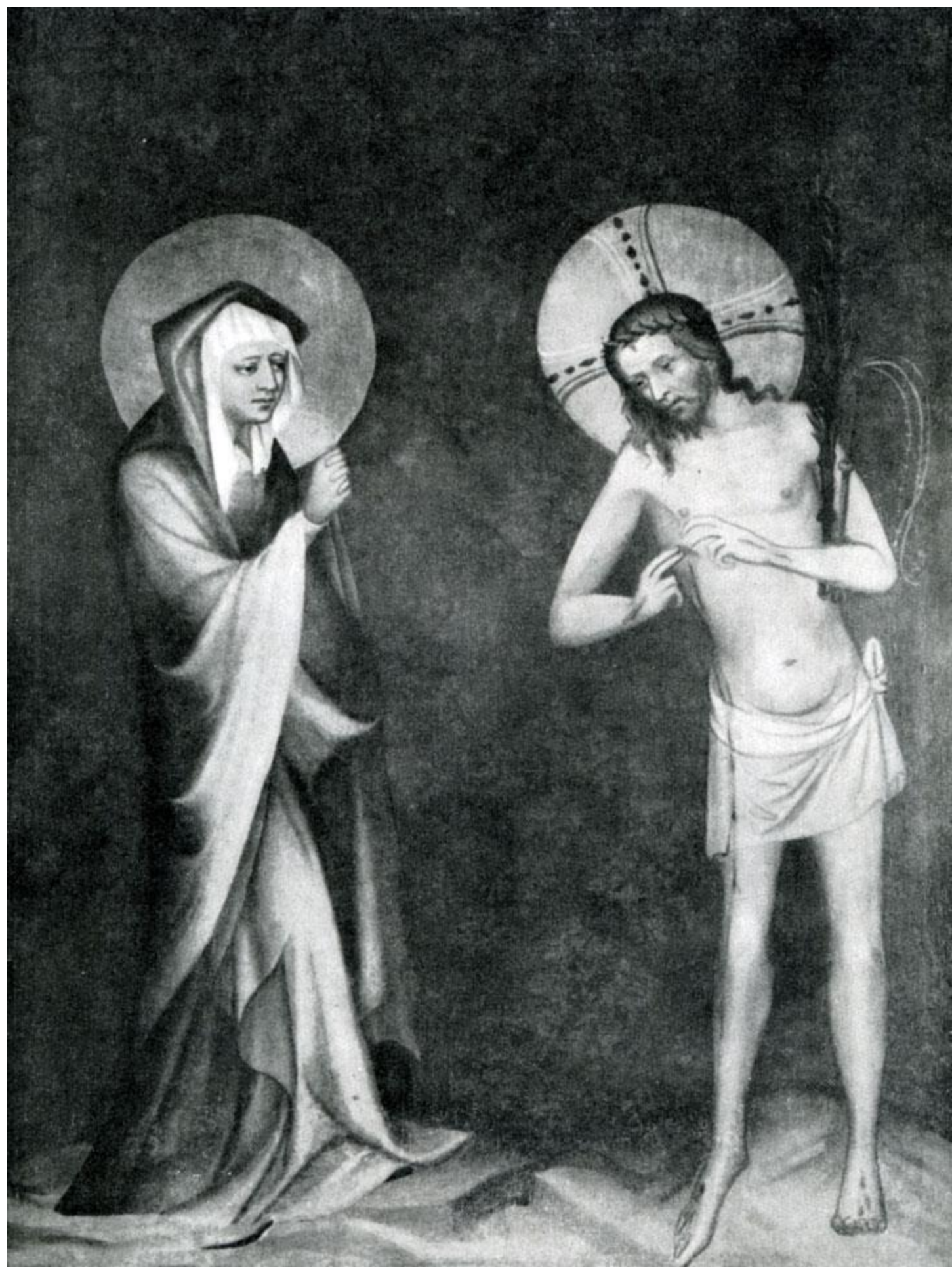
Типичными стали богатые скульптурные королевские гробницы в Вавельском соборе в Кракове. Соответственно установившейся в развитой готике традиции, они представляли собой украшенный рельефами саркофаг с лежащей сверху фигурой умершего. В гробницах 14 в. портретные черты носят внешний характер — не меняя общего отвлеченного характера скульптуры, мастер лишь отмечал те или иные особенности внешности портретируемого. Так было в изображениях Владислава Локетки в гробнице середины 14 в. и Казимира Великого в гробнице конца 14 в. Фигура Владислава Локетки выглядит как статуя, снятая со стены храма и положенная на саркофаг (ноги ее упираются в консоль). В гробницах 15 в. значительно усиливаются реалистические черты. В изображении Владислава Ягелло (около 1421 г.) создается подлинный портрет. Удлиненный овал лица с глубокими складками, тонкими, жесткими очертаниями носа и выпяченной нижней губой передает островыразительный образ, полный свойственной позднему средневековью беспощадно натуралистической достоверности, которая свидетельствует о развившемся уже внимании к жизни и о еще не сложившемся гуманистическом представлении о

человеке, его ценности и красоте. Внимательно, подробно, с большой убедительностью скульптор передает предметы и одежду; фигуры на стенах саркофага он исполняет в высоком рельефе, сообщая им пластическую выразительность.

Эти гробницы являются образцами придворного искусства. Основная же масса скульптурных произведений создавалась мастерами, входившими в цеховые городские организации, и была, как правило, плодом коллективного творчества резчиков, позолотчиков, а также живописцев, расписывавших рельефы и статуи. Именно в такой художественной среде были созданы два типа изображений: «Прекрасная Мадонна» и «Скорбящий Христос», излюбленные в средние века и надолго сохранившиеся позже. В образ скорбящего Христа мастера вкладывали свои представления о горе и скорби простого народа; изображения Мадонны, глубоко почитавшейся в Польше, воплощали представления о материнстве и возвышенной красоте. Развитие женского типа шло от примитивных романских статуй к произведениям более тонким и изящным. Таковы «Мадонна» из Кружлова (около 1400 г., Национальный музей, Краков), проникнутые нежной поэтичностью «Мадонна» из Вроцлава (1410 г., Национальный музей, Варшава) и «Мадонна» из Казимежа на Висле (1425 — 1440).

Период готики был временем значительного подъема польской живописи. Поскольку в готических храмах Польши сохранялись большие плоскости стен, важное место заняла фресковая живопись, в развитие которой большой вклад внесли русские, украинские, белорусские, литовские мастера (росписи в Сандоже, Вислице, Люблине, Кракове). Их творчество, ярко отражавшее художественные связи Польши с ее восточными соседями, определило целое направление в средневековой польской живописи, использовавшее иконографию, типы, приемы искусства Византии, Руси и других славянских стран и вносившее в них ряд местных, польских художественных традиций. К этому направлению принадлежит помещенная в стрельчатое готическое обрамление роспись «Успение Марии» в Сандожежском соборе

(первая четверть 15 в.), представляющая собой усложненный вариант иконографической схемы, традиционной для искусства Руси и южнославянских стран, а также «Причащение апостолов» в костеле св. Троицы в Люблине, выполненное в 1418 году украинским живописцем (как позволяет судить его подпись — Ондрий). Гармоничность образов, просветленность эмоционального содержания, красота плавных линий близко напоминают произведения московской школы начала 15 в.



386. Богоматерь и Христос. Створка алтаря из Грудзёндза. 2-я половина 14 в. Варшава, Национальный музей.

Важным явлением в позднесредневековом искусстве Польши стало широкое развитие во второй половине 14 и в 15 в. станковой живописи (алтарь из Груд-Зёндза, вторая половина 14 в., Национальный музей, Варшава). В эту пору ведущей среди живописных школ стала краковская. В ее произведениях наиболее отчетливо воплотились особенности польской готической станковой живописи: лиризм человеческих образов, тонкость и нежность их трактовки, сочетающаяся с наивно-поэтическим изображением природы. Как и в скульптурных «Прекрасных Мадоннах», в живописи выработался определенный тип женских лиц с округлыми очертаниями и мелкими, тонкими чертами. Станковая живопись шла от плоскостных застывших изображений конца 14 — начала 15 в. к картинам, в которых проявляется интерес к природе, а объемно и живо трактованные фигуры находились в окружении подробно воспроизведенной бытовой обстановки. Живопись конца 15 в. несет на себе печать воздействия искусства северного Возрождения. К относительно раннему периоду развития готической живописи относится изображение святых Доротеи, Агнессы и Отилии (1425—1440, музей в Сандомеже), полное нежной задумчивости. Хрупкие фигуры святых помещены на орнаментальном фоне, их очертания и складки одежд трактованы с большой мягкостью. В том же духе решена и композиция «Снятие со креста» из Хомраниц (первая половина 15 в.)—одно из наиболее значительных ранних произведений польской станковой живописи, отмеченное тонкостью и элегичностью эмоционального строя.

Наряду с фреской и станковой картиной, не имевшими большой традиции в романском искусстве, в 15 в. продолжала развиваться и книжная миниатюра, наследовавшая достижения предшествовавших веков. Ее лучшим произведениям свойственны богатство мотивов и тонкость изображения. Таковы миниатюры Гнезненской библии (1414).

Лист «Сотворение мира» обращает на себя внимание свободной композицией: две колонки текста сдвинуты к левому верхнему углу листа. Широкую правую колонку уравнивает вертикальная полоса рисунков, слева — ряд медальонов с фигурными сценами. Поля украшены затейливым пространственно решенным стилизованным растительным узором. С его мотивами сплетаются изображения птиц и зайца.

Во второй половине 15 в. в польской миниатюре все более усиливались черты реализма. К концу 15 — началу 16 в. ряд работ носят ясно выраженный ренессансный характер. Книгопечатание ускорило разложение средневековой художественной системы. С конца 15 в. в Польше начала интенсивно развиваться книжная печатная иллюстрация (гравюра), примитивная в ранних проявлениях, но уже с начала 16 в. быстро осваивавшая приемы ренессансного искусства.

Традиции готики прослеживаются в Польше еще в 16 и отчасти в 17 в., но в целом последняя четверть 15 и начало 16 в. были временем сложения искусства Возрождения. Памятники этого периода, наиболее ярко представленные замечательным алтарем Мариацкого костела в Кракове работы Вита Ствоша, будут рассмотрены в соответствующем томе.

Искусство Венгрии

А.Тихомиров

Венгры («угры» наших летописей), или мадьяры, как они называли себя сами, появились в долине Тиссы и среднего Дуная в конце 9 в. Завоевав эти земли, они перешли к оседлой жизни, частично вытеснив, частично ассимилировав местное население. В течение 10 в. в Венгрии сложились феодальные отношения и возникла раннефеодальная держава «арпадовичей» (по имени Арпада —

вождя союза племен). На грани 10 и 11 вв. один из его потомков — Вайк (997— 1038) под именем Стефана (Иштвана) принял христианство от римско-католического духовенству,

что сразу предопределило западную ориентацию культурных связей.

В течение 11 в. была воздвигнута целая сеть каменных храмов. В строительстве широко использовались местные архитектурные сооружения занятой территории, то есть остатки римских построек (Задунайская равнина до эпохи переселения народов была римской провинцией — Паннонией), и опыт первых архитектурных сооружений местных славянских племен.

Об искусстве, которое венгры принесли с собой, говорят только клады и погребения (Галгоч, Солнок, Сольва, Кучма и др.). Кроме оружия и сбруи это своеобразные серебряные позолоченные бляхи, украшавшие сумки для кремней и огнива, которыми пользовались всадники арпадовских войск. Примечательны в них отзвуки сассанидских мотивов. Что касается монументальной архитектуры мадьяр, то она не была возможна в условиях их первоначального кочевого быта. Строительство времен «святого» Иштвана было, очевидно, первым творческим проявлением осевшей на землю венгерской народности.

Ни одна из больших построек того периода не дошла до нас в сколько-нибудь сохранном виде, но найденные обломки и остатки фундаментов дают все же возможность составить представление о некоторых из них. Так, например, может быть восстановлен план крупнейшей постройки этого круга — храма в первой столице страны — Секешфехерваре (буквально — «стольном белгороде»), в котором короновали и погребали первых королей. Это была большая трехнефная базилика; центральный широкий неф замыкался полукруглой абсидой, боковые завершались квадратными абсидами. Трансепта не было. Примерно таков же в отношении плана был и собор в Пече. Можно предполагать, что такой тип храма восходит к более древним постройкам, в частности позднеримским и славянским, существовавшим в разных местах территории, завоеванной и освоенной мадьярами.



Карта Венгрии

Новые строители не только использовали материал руин, камни, капители и т. д. В некоторых случаях старые постройки сохраняли и перестраивали сообразно новым потребностям. Уцелели остатки фундамента храма св. Адорьяна, предположительно славянского времени, то есть середины 9 в. Это тоже трехнефная базилика без трансепта.

Своеобразным древним памятником является так называемый «нижний» подземный храм в Фелдебрё (до 13 в. это местечко северной Венгрии сохраняло свое славянское имя Дебрев). В нем пять «пучков» примитивных колонн делят помещение на два нефа. «Нижний храм» интересен еще тем, что в нем сохранился один из древнейших образцов венгерской настенной живописи. Его относят к 11 в. Уцелевшие фрагменты изображают жертвоприношение Каина и Авеля.

11 в.— период интенсивного роста государства, сопровождаемого столь же интенсивным ростом феодальных и общественных отношений - был временем постепенного зарождения элементов романского стиля в зодчестве, в монументальном и прикладном искусстве.

Художественные артели-мастерские, которые вели строительство в разных местах страны, брали на себя всестороннее решение задачи: они объединяли и

архитекторов, и скульпторов, и живописцев, и мастеров прикладного искусства. До конца 12 в. ведущая роль принадлежала мастерским города Печа. Используя, по-видимому, в большей степени итальянские, чем французские образцы, эти артели утверждали в качестве наиболее распространенного типа храмового строительства трехнефную базилику без трансепта с тремя полукруглыми абсидами и двумя башнями западного фасада (ср. план соборов Печа, Шомодьвара. Эгера так называемого «бенедиктинского» типа, то есть разработанного в монастырском строительстве монахов-бенедиктинцев). Несколько позднее, со второй половины 12 в., начал распространяться и стал на некоторое время ведущим несколько видоизмененный тип базилики — с трансептом и без фасадных башен.

Примером этого так называемого цистерцианского типа может служить в общем хорошо перенесшая испытания временем церковь в Белапатфальве (13 в.), в горах Бюк, на севере страны. Это типичная позднероманская постройка, строгая и изящная, с ясно выраженными объемами, с центральным нефом, доминирующим над боковыми, и с развитым трансептом. Особенную прелесть зданию, чудесно связанному с холмистым пейзажем, придает применение красно-бурого известняка, похожего на мрамор. В конце 12 и в 13 в. (правление Белы III (1173—1196), женатого на французской принцессе Маргарите Капет) усилились художественные связи с Францией. Новым государственным центром стал Эстергом, в котором был воздвигнут мощный и красивый королевский замок.

Эстергомский замок доносит до нашего времени образ средневекового романского дворца-крепости. Лаконичность декора компенсируется исключительно высоким чувством соразмерности стен, колонн, сводов, входов, лестниц в отдельных Залах, часто находящихся на разных уровнях.

В 11—12 вв. в Венгрии достигла высоты и скульптура в синтезе с архитектурой. Многочисленные обломки фигурных рельефов, когда-то оформлявших вход собора в Пече,

содержат такие выразительные по своей жизненности образцы, как серия, посвященная библейской истории Самсона. С большой наблюдательностью художник сумел передать неуверенно-осторожную походку ослепленного Самсона, ведомого поводырем. Интересен мотив птиц, стремительно вылетающих из кроны дерева, которое неукротимый герой вырывает из земли. Высокого мастерства уже в 11 в. достигли резные каменные капители колонн. Множество образцов хранится в музеях задунайской и северной части Венгрии (например, великолепный образец из Эстергорма). Иногда среди них встречаются предметы римского времени, порой монтируемые в новые постройки. Примером приспособления произведений искусства древности может служить так называемый «гроб св. Стефана» в Секешфехерваре — по-видимому, переделанный римский саркофаг.

В то же время в страну притекали и художественные ювелирные изделия из-за рубежа, например прекрасные византийские перегородчатые эмали 11 в., включавшиеся в убранство королевских корон. В течение первой половины 13 в. в Венгрии наступает период постепенного перехода от романского стиля к готическому. Самые значительные памятники церковного строительства венгерской романской и раннеготической эпохи не дошли до нашего времени. Лучше всего сохранившиеся образцы, находящиеся в задунайской части страны,— храмы в Лебене. Жамбеке и Яке — относятся примерно к одному и тому же времени (Лебень — 1208 г.; Як — 1221 — 1256 гг.; Жам-бек — 1258 г.). Это храмы, построенные не королем и не церковными властями, а своеобразные «родовые» сооружения местных феодалов. Все три памятника в основном приближаются к бенедиктинскому типу храмов, который снова утвердился после цистерцианских новшеств: это трехнефные базилики, завершенные полукруглыми абсидами, без трансепта, но с двумя башнями западного фасада. Быть может, лучше всего сохранился не самый красивый из соборов — Лебеньский. Реставрация изменила в нем только башни, разбив на восемь граней их первоначальные массивные четырехгранные пирамидальные

завершения. Зодчий, построивший здание, мыслил большими объемами, четырех- и трехгранными призмами, приводя их к простым и ясным пространственным сочетаниям. Портал с романскими полукружиями еще очень скромн по размеру. Зато в отделку колонок, переходящих в арку, как в западном, так и в южном порталах вложено много творческой изобретательности.

В противоположность этому собору храм в Жамбеке не поражает своей высотой, но зато пластика его основных объемов гораздо выразительнее и соразмернее.

Внутренность храма благодаря полукругло-стрельчатым аркам создает впечатление гармоничной уравновешенности и простора. Это первые проявления венгерской готики, удачно сочетаемой с романской основой. Здесь несомненны и французские влияния. Время постройки, перестройки и освещения Жамбекского собора после татарского нашествия примерно совпадает с засвидетельствованным пребыванием в Венгрии французского зодчего Виллара д'Оннекура (1244-1247).

Смягчение романской суровости и более изящное и жизнерадостное мировосприятие заметны и в резных капителях колонн и пилястр Жамбекского собора, выполненных, по-видимому, в разное время. Наряду с геометрическими и стилизованными формами орнамента в капители, по мере того как они приближаются к абсидам, все больше включаются характерные для готики реалистически трактованные растительные мотивы.

Во всех трех соборах для феодала и его придворных сооружалась галлерея против алтаря, в промежутке между западными башнями,— черта, свойственная большинству построек бенедиктинцев.

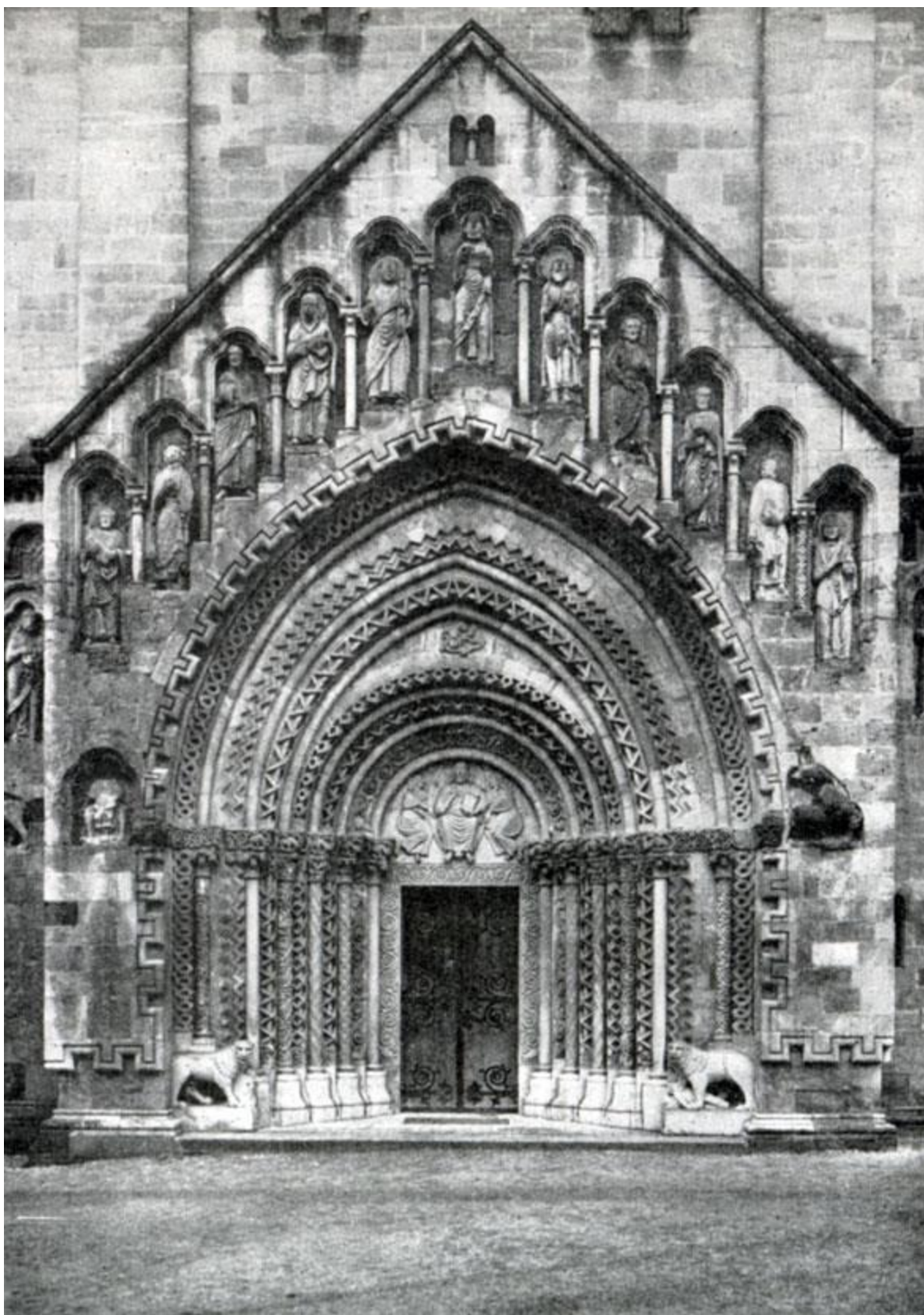


Собор в Яке. Начат в 20-х гг. 13 в., освящен в 1256 г. План.



388 б. Собор в Яке. Начат в 20-х гг. 13 в., освящен в 1256 г. Вид

с юго-запада.



389 а. Собор в Яке. Портал.

Воздвигнутый для премонстранского(*Название одного из монашеских орденов.*) аббатства собор в Яке был начат в 1220-х гг. и освящен в 1256 г. В нем, так же как и в Жамбекском храме, наглядно выступает процесс развития в преимущественно романской постройке новых, готических тенденций. Собор в Яке — самый ценный из сохранившихся памятников венгерской средневековой архитектуры. Он исключительно богат скульптурным декором, притом всегда подчиненным архитектурной конструкции. По плану он близок к собору в Лебене. Прекрасный портал главного фасада поражает богатством, шириной, жизненной насыщенностью убранства. Его двенадцать затейливых резных колонок завершаются попеременно полукруглыми и стрельчатыми арками.

Внутри постройки центральный неф доминирует над всем остальным, но его легкие стрельчатые своды и мощные нижние арки (по четыре с каждой стороны) еще не растворяют в ритме линий (как позднее, в развитой готике) плотных объемов стены.

Интересен декор наружных стен. Совершенно без всякой симметрии и преднамеренности то тут, то там мощная гладь стен обогащается небольшой нишей с одной или двумя фигурами — то юного рыцаря, то святого с жезлом, увенчанного лилией, торжествующего над поверженным грехом, воплощенным в образе сказочного зверя; тут же, наоборот,— грех в образе демона, напоминающего пса, подмял под себя человека.



388 а. Статуя короля. Середина 13 в. Собор в Яке.

Среди скульптурных произведений, включенных в архитектуру и относящихся к последним десятилетиям эпохи Арпадов (династия прекратилась в 1302 г.), должен быть выделен еще один памятник — небольшой (67 X 109 см) полукруглый рельеф, заполнявший тимпан давно уже погибшего храма в Сенткирайи; он изображает Христа с двумя донаторами.

Конец 13 в.— эпоха интенсивного оживления строительства, которое началось вскоре после ухода татар. В архитектуре Венгрии последовательно утверждался и расцвел своеобразный готический стиль. Помимо королей, церкви и родовых князей в качестве заказчика и строителя начинают выступать города.

Описание памятников венгерской готики встречает известные трудности: их сохранилось сравнительно немного, и притом больше на западных, северных и южных окраинах страны. По плану это трехнефные церкви, причем та часть центрального корабля, которая включала алтарь и замыкалась основной абсидой, очень вытянута. Эта особенность была вызвана тем, что именно здесь при отсутствии трансепта размещалось духовенство, а в монастырях — монахи. Все три корабля были одинаковой высоты («зальный» тип).

Подобно тому как на предшествовавших этапах развития в Венгрии ведущими центрами последовательно были Секешфехервар, Печ и Эстергом, в 14 и 15 вв. таковым стало строительство в Буде.

Замок Буды имеет длинную и еще не вполне выявленную историю. Королевской резиденцией он стал при короле Беле IV (1235—1270). Величайший блеск дворец имел при короле Жигмонде (1387—1437) и особенно при короле Матиаше (1458—1490), когда он соперничал с наиболее роскошными королевскими дворцами Европы. Тогдашние части ансамбля погибли, но методические раскопки, проводимые в последние годы венгерскими учеными, раскрыли историю дворца-крепости и выявили немало фрагментов высокой художественной ценности. Одна из ценнейших находок —

небольшая женская головка-консоль — относится к концу 14 и началу 15 в.; еще вполне готическая, она поразительна по изяществу и одухотворенному реализму.

Из более или менее сохранившихся зданий (однако сильно испорченных реставрацией) выдающимся образцом является церковь Богоматери в Будапеште. Внутренняя отделка — витражи и живопись — позднейшая, 19 в. И тем не менее сохранившиеся части южной часовни и тщательно восстановленные порталы дают представление о высоком изяществе этого памятника.

Известных успехов достигла в Венгрии круглая скульптура из бронзы. Одна из самых замечательных бронзовых монументальных фигур эпохи — «Св. Георгий, поражающий дракона» в Градчанах (Прага), приписываемая венгерским мастерам Мартону и Дьердю Коложвари, свидетельствует об интенсивности творческих взаимосвязей Трансильвании, собственно Венгрии и Чехии. Высокого мастерства достигла в то время «скульптура малых форм», особенно ювелирные культовые предметы (алтарные распятия, чаши и др.). Иногда они приближаются к формам монументальной скульптуры. Таков реликварий в виде головы-бюста св. Ласло (Владислава). В этом, по существу, типизированном образе художник в живой форме утверждал некий идеал моральной силы, мудрости, душевного величия.



389 б. Реликварий в виде головы св. Ласло (Владислава).

Серебро и перегородчатая Эмаль. 2-я половина 14 в. Будапешт, Национальный музей.

Еще одна область ваяния развивалась в средневековой Венгрии в течение столетий — резная деревянная скульптура. Несмотря на относительную недолговечность материала, до нашего времени дошли сотни памятников. Черты наивности и иногда некоторая угловатость исполнения в лучших вещах этого рода сосуществуют с чертами, свидетельствующими о живой наблюдательности, композиционном и декоративном чутье их создателей. Исключительным изяществом отличаются изображения Богоматери с младенцем (например, так называемая «Слатвинская Мадонна», вторая половина 14 в.). Деревянная скульптура иногда изображает целые сцены с рядом эпизодов, в разных планах и масштабах (например, «Рождество» в храме в Бартфе).



391. Церковь монастыря в Пэтруэце. Вид с юго-запада.

Ваяние и живопись переплетаются в складнях, где расцвеченная резьба и станковые картины составляли одно целое. Живопись складней, большей частью трехстворчатых, в 14—16 вв. была в Венгрии существенной принадлежностью готических храмов. Хотя на творчество первых венгерских станковых живописцев влияли и чешские, и немецкие, и польские мастера, в Венгрии выросли свои самобытные художники. Так, например, венгерские историки искусства считают возможным приписать ряд произведений одному выдающемуся художнику, условно (по одной монограмме) обозначаемому как мастер «MS». Из приписываемых ему работ (Музей в Эствргоме) «Встреча Марии с Елизаветой» — одна из красивейших.

Движения фигур обеих женщин образуют единое ритмическое и декоративное целое, а сложная система драпировок, то дробящихся, то извивающихся, использована художником для того, чтобы выделить руки и лица. С трогательной нежностью Елизавета прижимает к своему лицу руку Марии. Теплые насыщенные тона пейзажного фона и одежд создают эмоциональную напряженность.

Если попытаться обобщить процесс развития венгерского средневекового искусства, то можно несколько схематично установить, что эпоха романского стиля охватывает период с 11 до середины 13 в.; со второй половины 13 в. примерно до конца 14 в. ведущую роль приобрела готика, но и после этого — до начала 16 в.— готические тенденции продолжали проявляться и тогда, когда наряду с ними в венгерском искусстве все сильнее начинало сказываться (под влиянием новых экономических отношений) новое мироощущение и понимание искусства.

Искусство Румынии

Г.Опреску

Румынское средневековое искусство зародилось в период становления феодального строя, когда на территории Румынии существовали мелкие княжества. Результаты археологических раскопок и данные письменных источников позволяют отнести возникновение архитектуры феодального периода в Трансильвании и в Дунайской низменности к 9—12 вв. От этого времени сохранились крепость в Морешти, поселение в Гэрван-Диногоция, фундаменты двух церквей в Турну-Северин. Большие пробелы в общей картине развития архитектуры этого периода могут быть частично восполнены при помощи исследований памятников деревянной архитектуры, наиболее древние из которых находятся в Трансильвании.

От 13 столетия в Трансильвании сохранились каменные католические церкви (в Стрей, в Рыбице и др.), близкие, с одной стороны, памятникам деревянной архитектуры, с другой — западному, романскому зодчеству. Построенные из каменных плит, они отличаются уравновешенностью пропорций и украшены скульптурным орнаментом, выполненным на отесанной поверхности.

Фрагменты стенной живописи, сохранившиеся на этих памятниках, свидетельствуют о двойном влиянии — школы южноитальянских мастеров и византийской живописи. Последнее проникло в Румынию со стороны южных Карпат. Портреты румынских основателей церквей, например бояр Ладислава и Миклоша из Рыбицы или боярина Быля и его жены Виши из церкви в Крисчиор, говорят о местных живописных традициях. В 13 и в начале 14 в. в Валахии были основаны первые городские центры: Кымпулунг, Арджеш и Тырговиште. Пришедшие из-за Карпат и обосновавшиеся в этих местах ремесленники-саксы принесли с собой достаточно развитое искусство орнамента.

От 14 в. сохранились сооружения, свидетельствующие о большом размахе гражданского и церковного строительства. Церковь св. Николая в Куртя-де-Арджеше (около 1352 г.) и

монастыря в Козиа (1386) являются самыми значительными памятниками эпохи зарождения румынского государства.

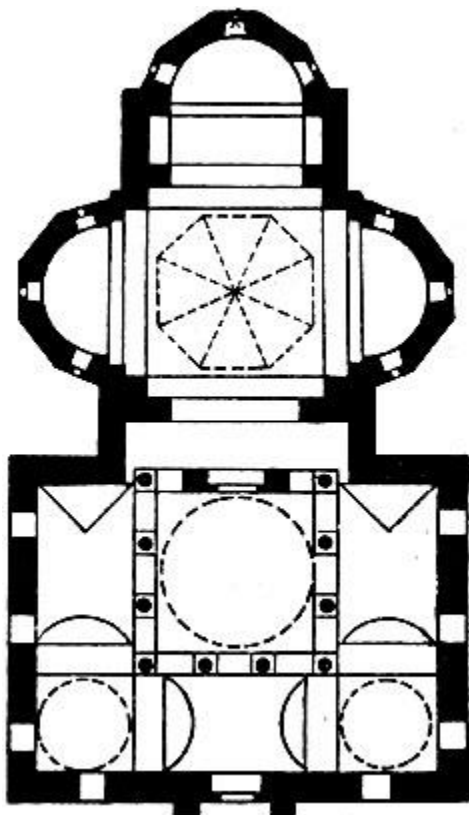


*390 б. Церковь св. Николая в Куртя-де-Арджеше. Около 1352 г.
Вид с юго-запада.*

Заслуживают внимания дворцовая церковь св. Николая и господская усыпальница в столице первых князей из фамилии Басараб, выполненные в духе византийско-константинопольских традиций. Построенное из чередующихся рядов речного камня и кирпича здание церкви представляет в плане греческий крест, замыкающийся с восточной стороны

абсидой. В интерьере исключительно интересна живопись 14 в., изображающая сцены из жизни Христа и Марии. Стиль живописи, характеризующийся свободой рисунка, ритмом и утонченностью в подборе красок, близок сербо-македонской школе.

Важную роль в развитии культуры, и в частности искусства, играли в это время монастыри. Основатели монашеских орденов ввели тип церковной архитектуры, обнаруживающий влияние сербского искусства. При отделке фасадов применялись геометрический и растительный орнаменты восточного типа.



Епископская церковь в Куртя-де-Арджеше. 1512-1517 гг. План.



*392 б. Епископская церковь в Куртя-де-Арджеше. 1512-1517 гг.
Вид с юго-востока.*

Наивысшего расцвета достигла румынская архитектура в 16 веке. Тогда были сооружены монастыри Дялул и епископская церковь в Куртя-де-Арджеше, построенные с соблюдением византийских традиций. Весьма вероятно, что по отделке их работали восточные мастера, во всяком случае, хорошие знатоки восточного искусства. Епископская церковь в Куртя-де-Арджеше, построенная в 1512—1517 гг., состоит из нефа с тремя абсидами, расположенными в форме трилистника. Над нефом возвышается купол на высоком барабане. Над западной частью здания высятся еще три башни с куполами, большая из которых, расположенная по оси здания, внутри опирается на двенадцать колонн. Фасад ритмично членен на отдельные поля, расположенные в два яруса и украшенные рельефными орнаментальными вставками. Богатый скульптурный орнамент придает монументальным формам церкви нарядный декоративный характер.

К концу 16 столетия камень находит все меньшее применение в убранстве зданий. Ниши, карнизы, пояски выполнены неоштукатуренным, а в некоторых случаях глазированным кирпичом. Церковь Михай Вода в Бухаресте (1594) является наиболее значительным памятником этого типа. Развитие строительного искусства в 16 в. коснулось и гражданских сооружений.

Характерные черты архитектуры могут быть легко выявлены на памятниках в Молдове, которая была в этот период сильным княжеством, противодействовавшим турецкой агрессии. До второй половины 15 столетия исторические условия и обширные экономические и культурные связи определяют напластование многочисленных влияний в искусстве Молдовы. Наиболее сильным было византийское влияние (план, система сводов, живопись), с которым переплеталось западное — готическое (контрфорсы, профиль цоколя, наличники). Церковь в Радауцах, по планировке и системе сводов имеющую романский характер, и церковь

Троицы в Сирете (последняя треть 14 в.), украшенную керамическими плитками, следует признать наиболее характерными памятниками ранней молдавской архитектуры.

Во время Стефана III (1457-1504) сложился уже вполне самостоятельный стиль. Начиная с господарских дворцов и монастырей, расположенных на отрогах холмов, до скромных деревенских церквей — все архитектурные сооружения отличаются простотой уравновешенных объемов и линий — чертами, которые продолжали сохраняться и в 16 столетии.



Карта Румынии

Церковь св. Георгия в Хырлэу, воздвигнутая в 1492 г. в дворцовом комплексе Стефана III, состоит из нефа и трех крестообразно расположенных абсид. Основная часть нефа перекрыта цилиндрическим сводом, который покоится на системе восьми пересекающихся в форме звезды арок. Над нефом возвышается стройный многогранный барабан, основанием которого является ступенчатая звездообразной формы база. Внутри церкви ей соответствуют четыре большие арки, на замки которых опираются пять других четырех арок, несколько смещенных относительно первых («молдовские своды»).

Изящные по пропорциям фасады выполнены из неоштукатуренных материалов — серого камня и кирпича (в

верхней части). Стены здания членятся целой системой декоративных ниш, над верхним ярусом которых расположен фриз, состоящий из трех рядов глазурованных керамических дисков, окрашенных в различные оттенки зеленого, желтого и коричневого цвета.

Цоколь, боковые контрфорсы и наличники выдержаны в готических формах.

Живопись в интерьере частично относится к концу 15 в. Отмеченные стремлением к монументальности и декоративности, росписи главного нефа, изображающие святых мучеников, принадлежат к наиболее ценным памятникам своего времени.

Среди произведений настенной живописи второй половины 15 в. следует отметить фрески церкви св. Ильи в Сучаве, росписи часовни монастыря Быстрицы, живопись алтаря и нефа в Воронеце и в особенности церкви в Балинешти. Последняя является не только единственным нереставрированным ансамблем, но представляет собой произведение высокого художественного качества.

Характерной чертой молдавского искусства 16 в. является интерес к цветовой, декоративной выразительности архитектурного ансамбля. Это стремление наблюдалось и в предшествующем веке, когда каменные поверхности пепельного цвета украшались глазурованным кирпичом. Но в 16 столетии оно проявляется в более оригинальных и отчетливо выраженных формах: живопись заполняет не только интерьер сооружения, но и фасад. Живописная обработка фасада нашла применение не только в новых, строящихся церквях Хомар (1530), Пробота (1530), Молдовица (1532), Сучевица (1582 — 1584), но и в более древних, относящихся к предыдущему периоду (Воронец и Арбор).



390 а. Церковь в Арборе. Вид с юго-запада.

Монастырь Молдовица является одним из наиболее типичных церковных сооружений 16 в. Построенный в 1532 г., он еще достаточно близко повторяет архитектурные формы, принятые во второй половине 15 в. Нововведением явился открытый притвор, состоящий из высоких аркад, которые и всему ансамблю придают черты значительной монументальности. Решение интерьера церкви обладает заметным своеобразием: неф расширяется посредине боковыми абсидами (полукруглых очертаний изнутри и пятиугольных снаружи). Над нефом возвышается высокая

световая вышка восьмиугольной формы, опирающаяся на две звездообразные базы.

Стенная живопись Молдовицы, выполненная в 1537 г., в значительной степени продолжает давнюю традицию оформления интерьера. Но богатство движений и разнообразие сцен, а также свежесть цветовых сочетаний сделали росписи этой церкви одним из самых гармоничных ансамблей настенной молдавской живописи.

Монументальность в этих росписях исчезает, и резко возрастает назидательное начало, мало свойственное предшествующей живописи. Вся поверхность стен делится на маленькие панно, изображающие сцены из «Священного писания». В богатом иконографическом репертуаре молдавские художники особенно выделяют некоторые сюжеты. Таким является, например, увенчанное медальонами генеалогическое древо Иисуса (изображение которого украшает с наружной стороны южную стену). Художники много раз возвращаются к сценам осады Константинополя персами в 626 г., заменяя последних турками. В жития святых они вносят элементы современности, в особенности в чисто местный цикл св. Иоанна, который считался патроном средневековой Молдовы.

Весьма интересны сохранившиеся портреты, выполненные по заказу.

В них обнаруживается стремление к более реалистическому изображению натуры. Господари и бояре — основатели церкви — изображены в тяжелых парчовых костюмах, в окружении их семей, преподносящими дарами Марии или Иисусу модель церкви. В портретах Логофэта Тэцту (Балинешти) и Стефана III (Воронец) переданы хитрость, аристократизм, сознание высокого сана, темпераментность модели. Портретам в Арборе и Сучевице присуща своего рода грация.

При помощи простых средств — строгого рисунка и ограниченной цветовой гаммы — молдавская стенная живопись достигла неожиданных и весьма впечатляющих

эффектов. Сказанное в большей степени относится к 15 в., когда художник создавал образы, объединенные в монументальные композиции.

В 16 в. изображения приобрели явно выраженные черты декоративности; рисунок стал более свободным, а интенсивная игра цветов, дополняющих синий фон, придает буковинским росписям совершенно особенное очарование. Последняя из исполненных на фасаде церкви монументальная композиция в Сучевике по праву названа одним исследователем «заветом молдавского искусства».

В 17 веке развитие румынского искусства тормозилось политическим господством Османской империи, что давало себя чувствовать уже во второй половине 16 века. Но к наиболее характерным чертам этой эпохи относится тесная Экономическая и культурная связь между Румынией, Молдовой и Трансильванией, содействовавшая созданию единого румынского стиля. К установившимся связям между всеми тремя областями прибавляются также все более крепнущие связи с Россией.

Развитие архитектуры особенно заметно во второй половине века. Традиционные формы в сочетании с новыми элементами придают искусству этого времени большое разнообразие. Встречаются церкви трехлопастные в плане и с единственной абсидой на востоке, с несколько повышенным помещением, примыкающим к нефу (по образцу монастыря в Дялул), и с расширенным (как в епископской церкви в Арджеше), с одной и четырьмя световыми вышками (Раду Вода, Митрополия в Бухаресте, Котрочень) и покрытые простым сферическим сводом.

Сохраняется система орнамента, свойственная 16 в., некоторые фасады украшают рядами неоштукатуренного кирпича, чередующимися с полосами гладкой штукатурки. Другие фасады украшены слепыми арками, третьи делятся поясом на два регистра. К наиболее значительным церковным зданиям этого времени относятся Митрополия в Бухаресте, монастырь Котрочень с его каменными колоннами,

украшенными богатой скульптурой, церковь монастыря Бребу в Прахове (1650) с красивой башенкой-колокольней, монастырская церковь Страхайа (1645), церковь Доамней в Бухаресте (1683).

Для 17 в. характерны изменения в решении открытого притвора. Мастера-строители часто заменяли этот несколько тяжелый архитектурный элемент каменными колоннами, которые украшались богатым и элегантным орнаментом. Воздвигнутый в конце 17 в. монастырь Хурез представляет собой удачный пример названной системы. Сочетание архитектурной простоты и орнаментального богатства придает ему гармоничный и в то же время монументальный характер. Церковь имеет планировку в форме трилистника с алтарной абсидой, к которой по бокам примыкают две небольшие абсиды, покрытые цилиндрическими сводами.

Открытый притвор церкви опирается на десять колонн, капители и базы которых покрыты скульптурными украшениями. Вход ведет из меньшего притвора, опирающегося на две витые колонны. Оба притвора расположены на одной оси.

Для такого типа конструкций характерны богатство и утонченность орнамента, хорошими примерами чего могут служить церковь Колця в Бухаресте (1700) с притвором, опирающимся на колонны, покрытые скульптурным орнаментом, и небольшая церковь Фунденио Доамней (1699) с штукатурным орнаментом.

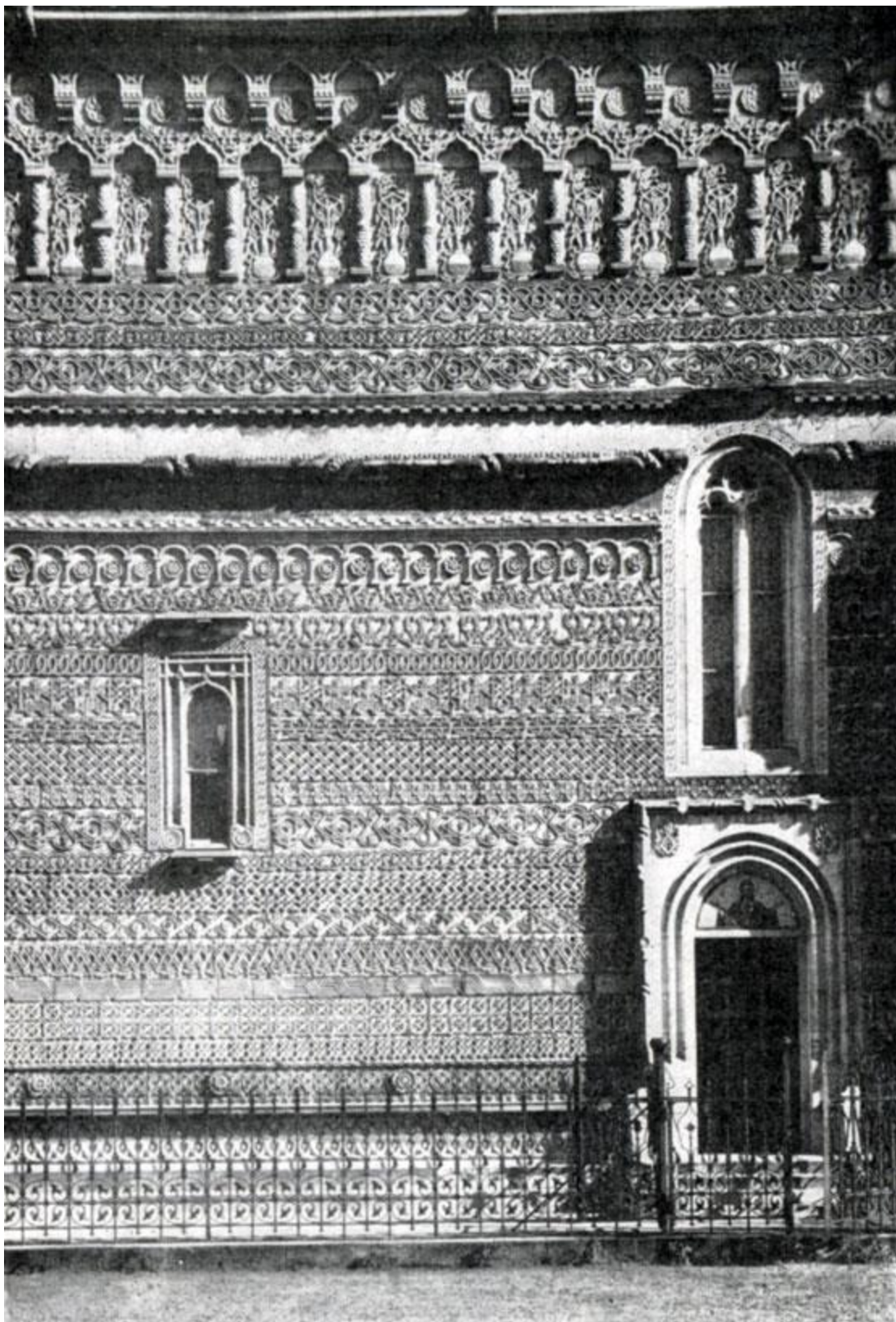
В живописи продолжают применяться традиционные технические приемы. Живописные памятники этого времени производят неотразимое впечатление благодаря точности рисунка, богатству деталей, а также применению золота, что приближает это искусство к иконописи. Фрески монастыря Хурез, в которых наличествуют элементы светского характера, являются прототипом искусства, которое развивалось позднее, до конца 18 в.

Наиболее выдающимся художником этой эпохи является Пырву Муту (автор прекрасных фриз в церквях Филипешти де Тырг и Магурень), в произведениях которого видны стремление к достоверной передаче лиц и костюмов, разнообразие и естественность в воссоздании жестов. Этот художник должен рассматриваться как отдаленный предшественник станковой живописи.

Гражданская архитектура развивается как архитектура дворцов (Мого, Шоайя, Потлоджи, Филипешти де Тырг) и как архитектура укрепленных домов бояр, так называемых сторожевых башен. Сторожевые башни Куртишоары, Малдарешть, Картиу и другие являются как бы связующим звеном между далматско-сербским типом строений, который нашел широкое применение в Румынии, и старым румынским крестьянским домом.

В Молдовии классический, стиль 15 и 16 вв. завершается церковью монастыря Драгомирна, который является одновременно и крепостью; он был основан митрополитом Молдовии Анастасией Кримка (*В Драгомирне имеется много рукописей с миниатюрами, которые были выполнены Анастасией Кримка или его школой и в которых со всей очевидностью выступает влияние древнерусского искусства.*) . Глава церкви, богато украшенная скульптурой, представляет собой новое художественное явление в молдавской архитектуре.

Новые тенденции в зодчестве представляет церковь Голия в Яссах (1655): ее фасад украшен пилястрами и большими окнами в форме круглой арки. Другим примером может служить построенная на двенадцать лет раньше церковь Трех святителей в Яссах (1639). Богатое скульптурное убранство, покрывающее сверху донизу памятник, и золото, которым украшены стены, необычны для прежнего молдавского искусства.



392 а. Церковь Трех святителей в Яссах. 1639 г. Фрагмент стены.

В Молдовии осталось мало гражданских строений феодальной эпохи, и они не представляются особенно значительными. Так, например, крепость Дуки Вода или дом Контакузино сохранили запоздалый орнамент готического стиля.



393 а. Христос. Фреска церкви в Куртя-де-Арджеше. 16 в.



393 б. Св. Георгий. Фреска церкви в Куртя-де-Арджеше. 16 в.

Конец феодальной эпохи в Румынии отвечен утверждением самостоятельного стиля в искусстве. Своей вершины средневековое искусство достигает здесь к концу 16 столетия.

Искусство Скандинавских стран и Финляндии

Е.Ротенберг

Скандинавские страны — Дания, Норвегия и Швеция,— населенные Этнически родственными народностями, обнаруживают в своем историческом развитии на протяжении средневековья многие черты общности. В 9 —11 вв., в так называемую эпоху викингов, дружины скандинавских воинов на своих кораблях проникали по морям и через устья рек во многие страны Западной, Южной и Восточной Европы. Смелые завоевания и рост морской торговли способствовали политическому и экономическому усилению скандинавских государств. В отличие от других европейских стран они не пережили периода феодальной раздробленности; в них рано сложились формы централизованной королевской власти. Второй важной особенностью эволюции феодализма в скандинавских странах была замедленность его развития в сравнении с другими европейскими странами. Крепостное право не получило здесь широкого распространения; с большим опозданием в скандинавских городах установился цеховой строй. Из-за отсутствия крупных массивов обрабатываемой земли, особенно в Норвегии и Швеции, в экономике этих стран, в отличие от других феодальных государств Европы, торговля имела больший удельный вес. Вследствие этого в экономической и социальной структуре скандинавских стран можно было наблюдать причудливое переплетение архаичных и прогрессивных явлений.

В 13 —14 столетиях Дания, Норвегия и Швеция оказались под угрозой экономического порабощения со стороны Германии, находившейся в то время на более высокой ступени развития. В целях отпора они объединились в единый

государственный союз, так называемую Кальмарскую унию (1397—1523). Главная роль в унии принадлежала Дании, самой сильной из этих стран, сумевшей вскоре навязать союзникам свое господство. Ответом была многолетняя борьба Норвегии и Швеции за свое национальное освобождение. Период Кальмарской унии был уже временем зарождения буржуазных отношений, подъема городов, развития ремесла и торговли. Реформация католической церкви в первой половине 16 века ознаменовала конец средневекового этапа развития культуры в скандинавских государствах.



Карта Дании, Норвегии, Швеции, Финляндии

Особенности исторической эволюции скандинавских стран предопределили некоторые специфические черты эволюции их культуры. Если в эпоху викингов (9—11 вв.) можно было говорить о своеобразной экспансии скандинавской культуры, о ее проникновении в другие страны Европы, то замедленность темпов общественного развития в последующие два столетия имела своим результатом довольно явственную зависимость скандинавской культуры от культуры более передовых государств. Христианство распространилось в Дании, Норвегии и Швеции позже, чем в большинстве других европейских стран, и при сооружении культовых зданий в скандинавских государствах приходилось считаться с уже установленными образцами, а нередко и прибегать к помощи

зарубежных мастеров. Этим объясняется особая сложность образов средневекового скандинавского искусства, в которых локальные особенности соединяются с элементами, восходящими к зарубежным художественным школам. Воздействие последних сильнее всего сказалось в крупных постройках официального характера, преимущественно в архитектуре городских соборов.

Как и в большинстве других европейских стран, средневековое искусство Дании, Норвегии и Швеции делится на два основных этапа — романский период и готику. Что касается отдельных видов искусства, то наибольшее значение во всех трех странах имела архитектура; скульптура и живопись занимали подчиненное положение.

Разумеется, при несомненных чертах общности в искусстве каждой из скандинавских стран было много неповторимого, присущего одной только этой стране. Эти особенности характеризуются в обзорах искусства каждой из названных стран в отдельности.

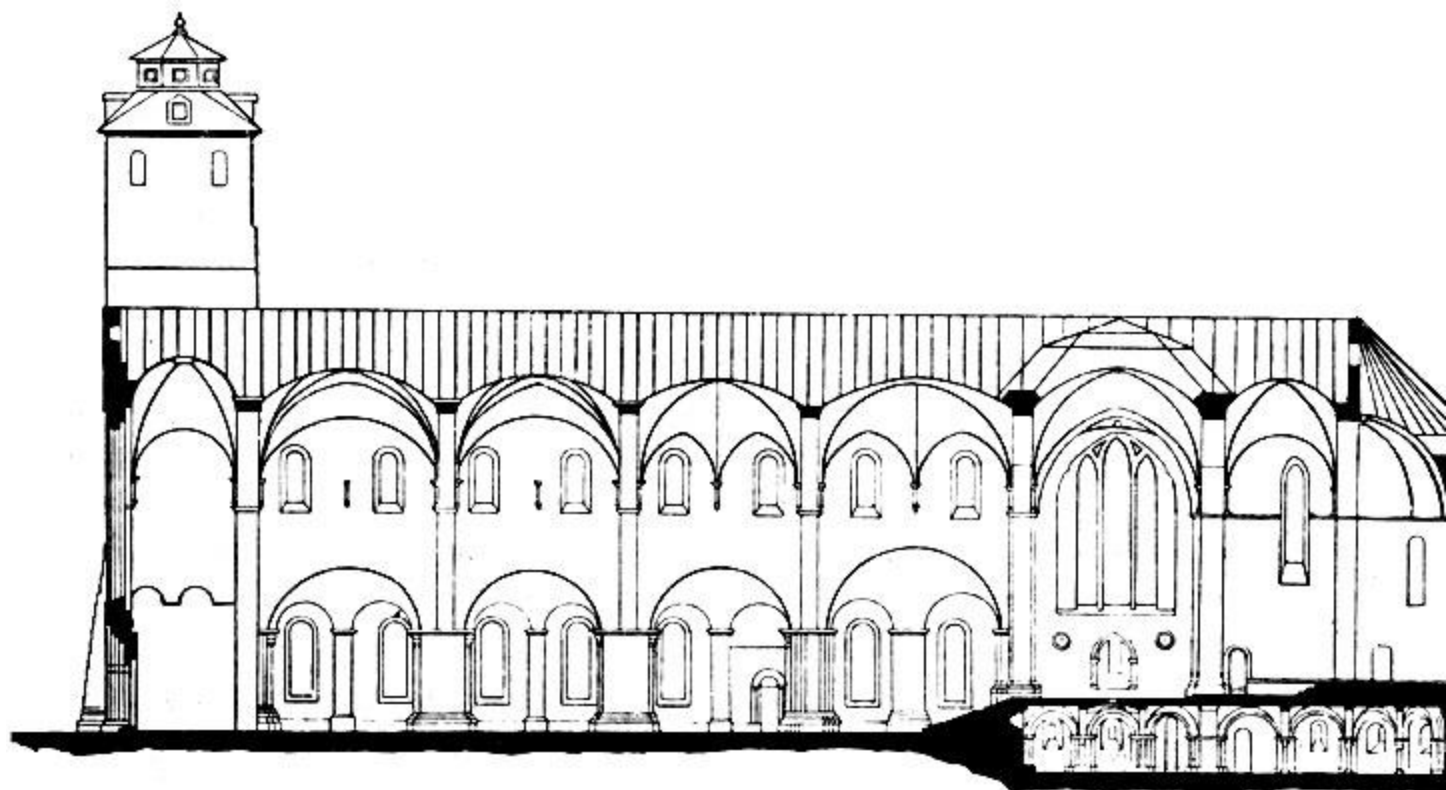
К искусству скандинавских стран в некоторых своих чертах примыкает средневековое искусство Финляндии. В течение более чем пяти столетий Финляндия находилась под властью Швеции, и финская культура при всей своей самобытности в своей эволюции была во многом связана со шведской культурой.

Искусство Дании

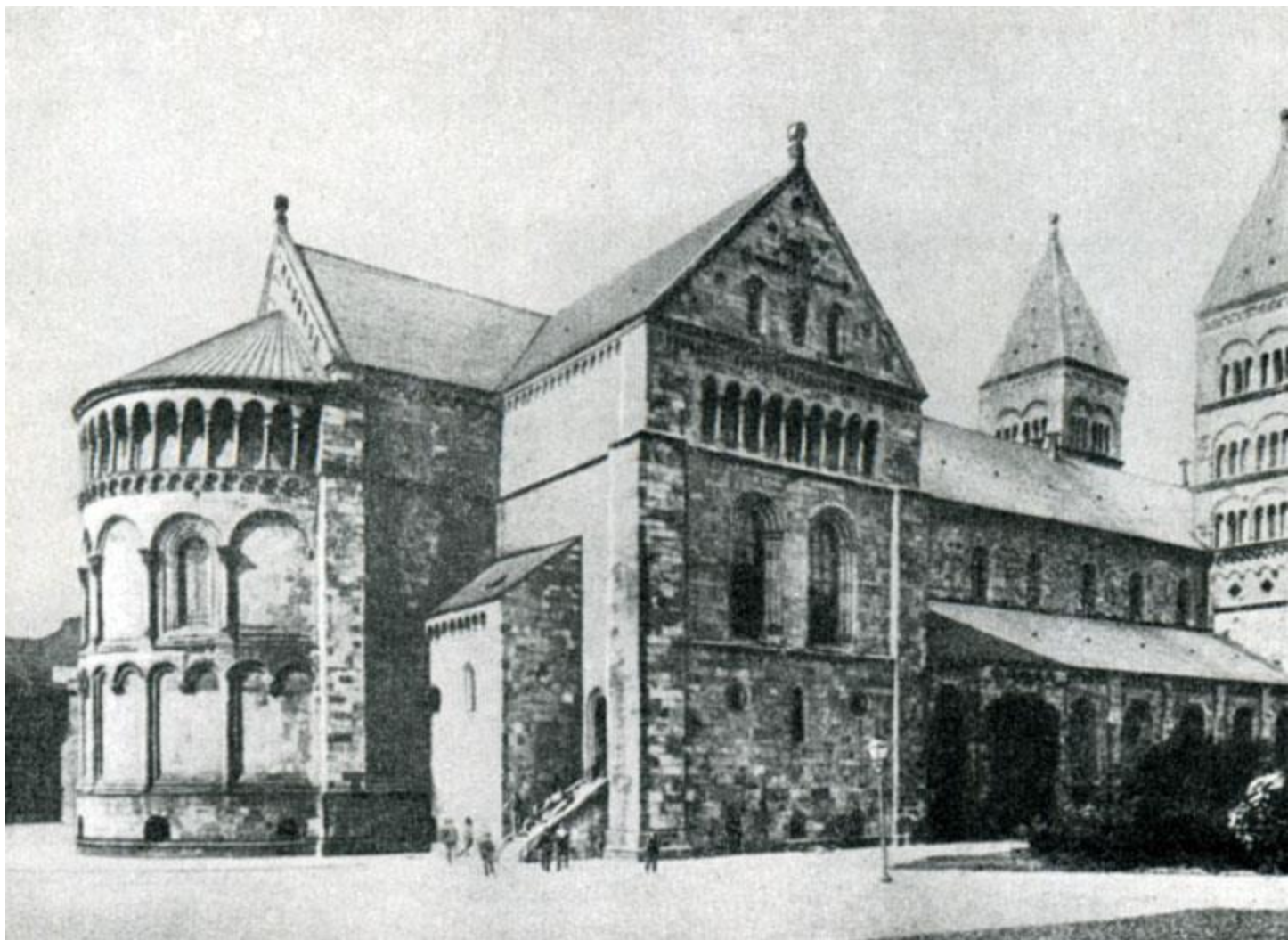
Феодальное государство, начавшее складываться в Дании еще в 8 веке, уже к 11 столетию достигло большого могущества. Датские викинги неоднократно завоевывали Англию, они осаждали Париж и впоследствии укрепились в Нормандском герцогстве во Франции. В правление короля Кнуда Великого (1017 — 1035) датское государство включало также Норвегию, Англию и часть Швеции. Правда, Англия и некоторые другие территории были вскоре потеряны, но в 12 — 13 вв. датчане заняли часть Балтийского побережья

Германии и земли поморских славян. В 13 веке датчане вторглись в Эстонию, где столкнулись с новгородцами, неоднократно с успехом отражавшими их натиск. Даже утратив в дальнейшем завоеванные в южной Балтике территории, Дания оставалась сильной державой, в 13 —14 вв. занимавшей благодаря своему выгодному положению на главных торговых путях важное место в экономической жизни Северной Европы. Но за внешнеполитическими успехами таились острые внутренние противоречия, находившие выход в неоднократных вооруженных выступлениях крестьян в конце 15 и в начале 16 в., когда до Дании докатилась волна Великой крестьянской войны в Германии.

Христианство распространилось в Дании раньше, чем в других скандинавских странах, — в 10 веке, и соответственно этому раньше началось храмовое строительство. В датском зодчестве явственно выражены два основных направления, в той или иной мере характерные для всех скандинавских стран. Первое направление представлено соборными постройками в крупных городах, сооружавшимися большей частью на основе зарубежных образцов; ко второму направлению следует отнести храмовое зодчество в сельских или отдаленных местностях, где в большей степени оказались живучими старые традиции и где самобытные черты датской средневековой архитектуры нашли более отчетливое выражение. Характерные особенности обоих названных направлений нагляднее всего обрисовались в романский период.



Собор в Лунде. Начат около 1100 г. Продольный разрез.



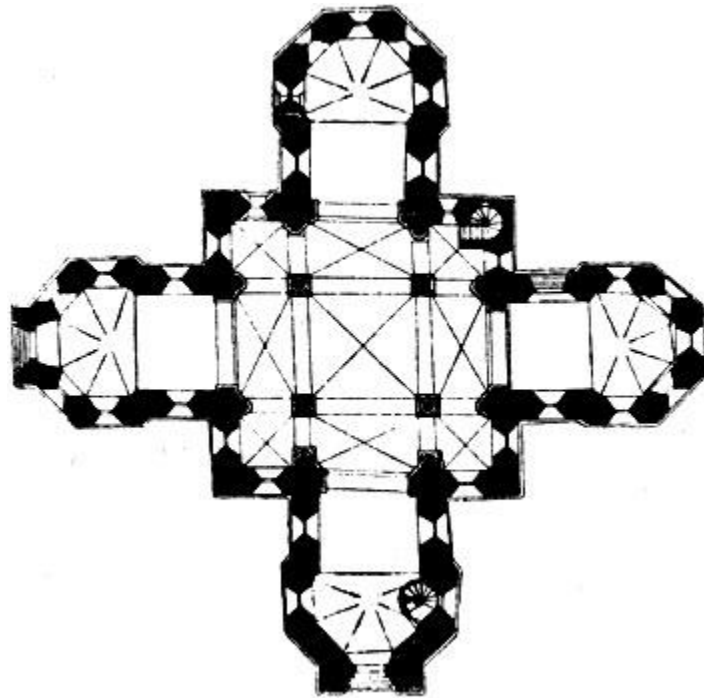
395 б. Собор в Лунде. Начат около 1100 г. Общий вид с северо-востока.

Главными сооружениями этого времени являются три крупных памятника — соборы в Лунде, Виборге и Риге. Наиболее значителен из них собор в Лунде. Город Лунд на юго-западном побережье Швеции, являвшемся в то время датской территорией, был резиденцией епископа. Начатый строительством около 1100 г., Лундский собор имел своими прообразами немецкие романские постройки Среднего Рейна типа собора в Шпейере. Он, однако, скромнее по своим масштабам и по характеру разработки архитектурных форм. Самая древняя его часть — хор — возведена первым строителем собора, мастером Донатусом, по происхождению,

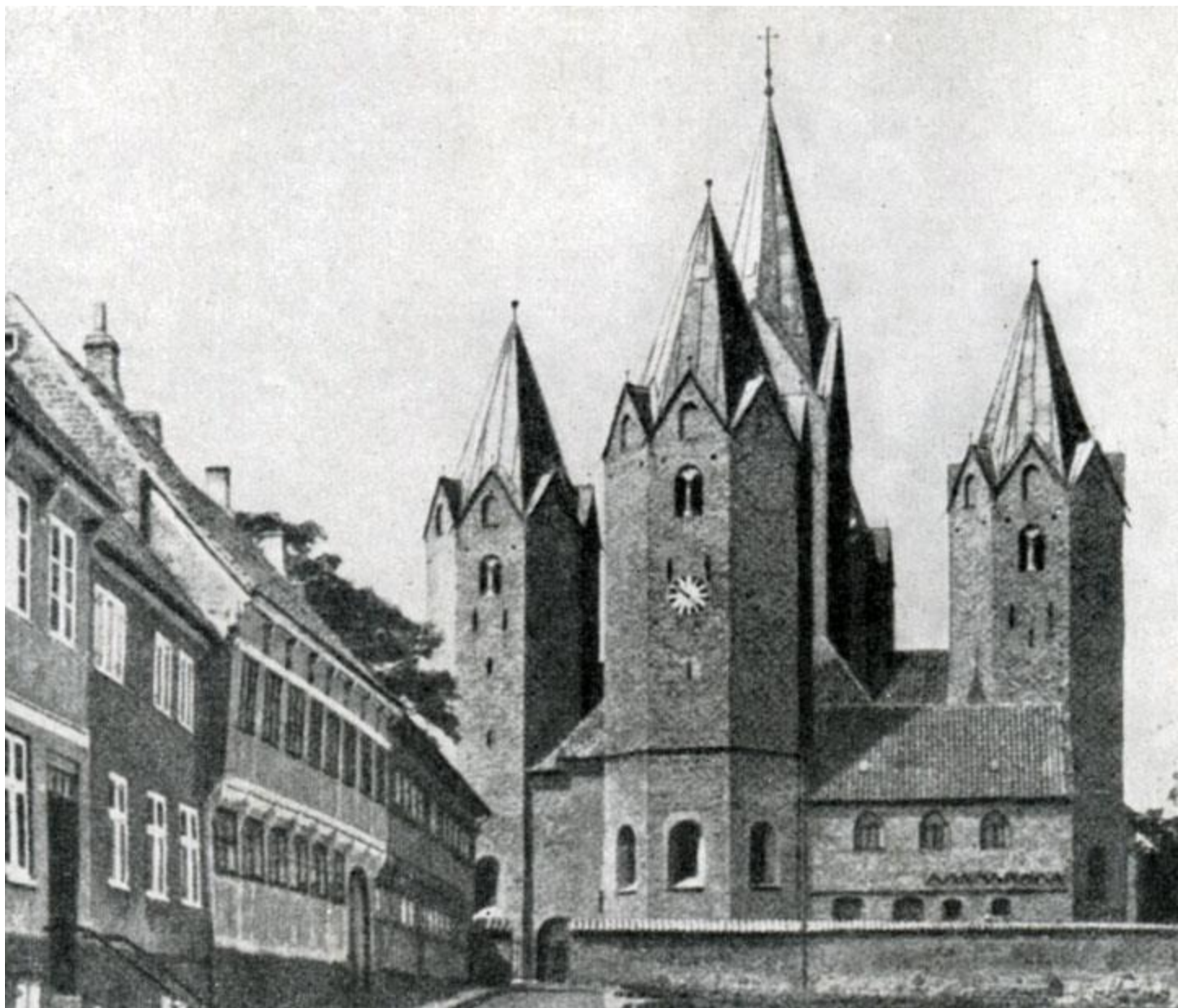
вероятно, итальянцем. В плане храм представляет трехнефную постройку с трансептом; траверсы среднего и боковых нефов согласованы по принципу связанной системы. Хор завершен высокой полукруглой абсидой, расчлененной снаружи двумя ярусами глухих арок и аркатурной галле-реей, формы которой отличаются тонкой профилировкой. Над западным фасадом возвышаются реконструированные уже в новое время две четырехгранные башни с шатровыми покрытиями. От своих немецких прообразов, часто снабжавшихся абсидами на восточных и западных фасадах, а также множеством башен, собор в Лунде отличается большей простотой плана и объемного решения. В нем отсутствует даже традиционная для романских храмов башня над средокрестием. Внутри стены среднего нефа расчленены только на два яруса: над невысокими арками нижнего яруса, обрамленными аскетическими по своей простоте архивольтами, помещен лишь ряд окон; ярус эмпор отсутствует. Интересна сводчатая крипта, самая старая часть храма: некоторые колонны здесь украшены как бы прижавшимися к ним рельефными гротескными фигурами. В полумраке низкого сводчатого помещения эти неожиданно возникающие перед зрителем образы производят своеобразный эффект. Вообще архитектура Лундского собора в большей степени, чем в других датских постройках, насыщена скульптурными элементами. Особенно высоким качеством отличаются капители с фантастическими животными и резные архивольты входного портала.

Близок по своему плану к Лундскому собору собор в Виборге (на Ютландском полуострове), стены и башни которого сложены из гранитных квадров. Как и другие датские соборные сооружения, он был впоследствии сильно перестроен. В Виборгском соборе сильнее выражена романская многобашенность: кроме двух крупных башен западного фасада он имеет две небольшие башни, фланкирующие полукруглую абсиду на восточном фасаде, и миниатюрную шатровую башенку над средокрестием. По-видимому, сам характер материала — с трудом поддающийся обработке гранит — predetermined очень сдержанное

расчленение наружных стен строгими по формам и скупыми по профилировке лопатками и карнизами. Внутри стена среднего нефа имеет уже традиционное трехъярусное деление с эмпорами, причем лопатки и лизены отсутствуют, и стена, разделенная лишь одними проемами, сохраняет свою строгую плоскость. Подобная трактовка стены вообще характерна для интерьеров датских средневековых храмов, отличающихся обычно особым лаконизмом архитектурных форм.



Церковь Марии в Калунборге. Конец 12 в. План.

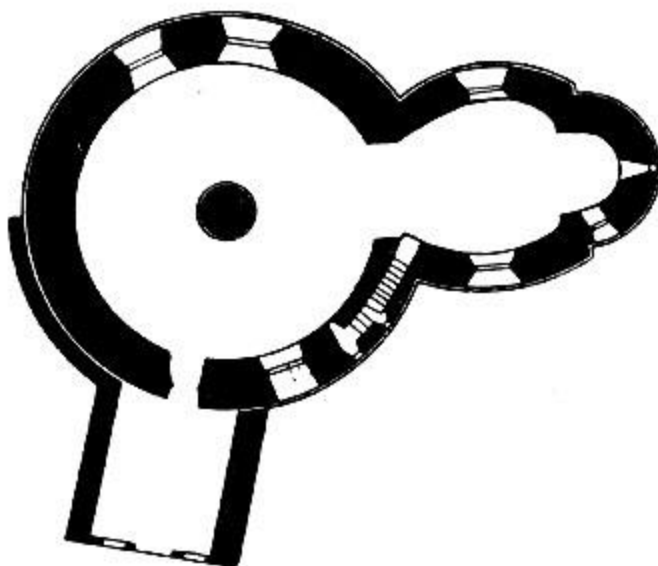
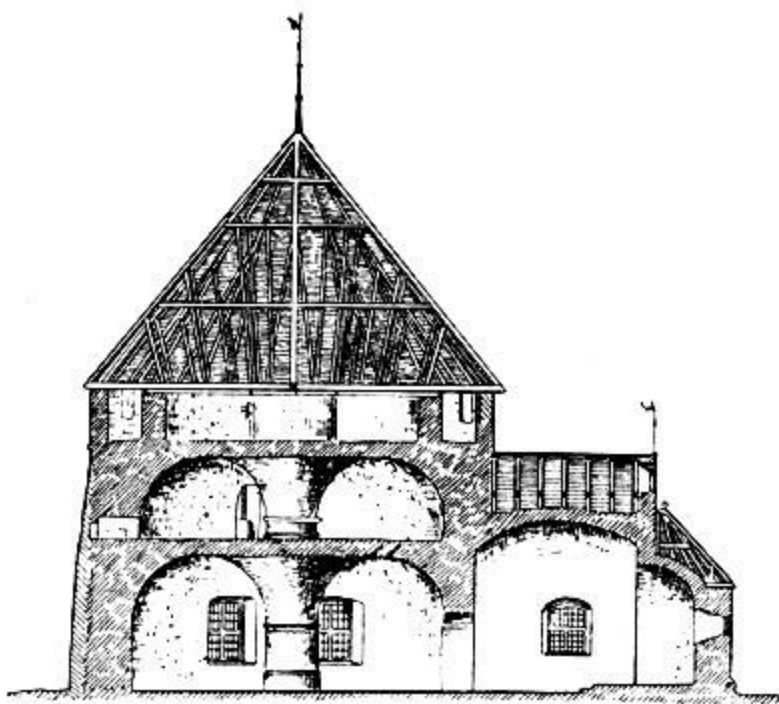


395 а. Церковь Марии в Калунборге. Конец 12 в. Общий вид с востока.

В конце 12 столетия в Дании появились постройки из кирпича, в скором времени ставшего, как и в северной Германии, основным строительным материалом для культовых сооружений. Наиболее значительным памятником по своей художественной ценности и оригинальности замысла является позднероманская крепостная церковь Марии в Калунборге на острове Зеландия. Необычен ее крестообразный план,

представляющий собой квадрат с отходящими от него четырьмя равноконечными рукавами. Конец каждого из рукавов увенчан мощной восьмигранной башней с шатровым завершением; в центре помещена пятая, самая высокая четырехгранная башня, которая благодаря своей величине вносит в общую объемную композицию необходимое архитектурное единство. Специфическая романская многобашенность приобретает здесь почти гипертрофированное выражение; центральная кубическая часть храма остается скрытой за окружающими ее мощными башенными объемами. Калунборгская церковь кажется поэтому больше похожей на замок, чем на храм: это сходство усиливается глухими башенными стенами с немногими оконными проемами и тем, что массивный объем центральной башни, подобно донжону, господствует над всем сооружением. Не отличаясь гигантскими размерами и будучи построенной из кирпича — материала, казалось бы, не способствующего монументализации, — церковь в Калунборге благодаря оригинальному замыслу и его мастерскому осуществлению производит впечатление захватывающей мощи. Важный раздел в датской архитектуре романского периода составляют церкви в сельских местностях и отдаленных районах страны. Небольшие по размерам, элементарные по своему конструктивному и архитектурному решению, эти сооружения нередко отличаются художественной выразительностью. В основном они делятся на два типа — прямоугольные в плане и центрические. К первым из них относятся церкви в Говере, Гьеллерупе и Фьеннеслеве. Для них характерны простые объемы, глухие стены, сложенные из крупных, часто неотесанных каменных глыб, крайняя скупость архитектурного декора. Все это придает названным постройкам особую суровость, заставляющую вспомнить времена викингов. Иногда с западной стороны над церковью воздвигали приземистую башню. Внутри таких церквей опор не имелось, они были не нужны из-за сравнительно небольших размеров построек. Еще интереснее церкви центрического типа. Это небольшие круглые постройки с глухими стенами, увенчанные коническим покрытием. С востока к ним примыкает низкий прямоугольный в плане хор с

полукруглой абсидой; некоторые церкви имели дополнительные притворы с боковых сторон, образуя в плане своеобразное подобие креста. Особенно выразителен облик круглых церквей, сооружавшихся на острове Борнхольм, где, очевидно, в большей мере сохранилась приверженность к древним традициям. Используя также в качестве оборонительных сооружений, борнхольмские церкви св. Олафа и св. Николая (около 1200 г.), сложенные из крупных каменных глыб, со стенами огромной толщины, иногда даже усиленными массивными контрфорсами, с крошечными проемами в форме бойниц, производят в окружении сурового ландшафта впечатление почти первобытной мощи. Очень интересно их внутреннее решение. Сводчатые перекрытия этажей и кровля опираются на массивный круглый столб, помещенный в центре церкви и проходящий на всю ее высоту. Круглые церкви в других частях Дании не всегда были связаны с оборонительными функциями; нередко они воздвигались из кирпича, как, например, Бьернедекирке близ Соре (около 1170 г.), но и им присущ дух монументальности, свойственный этому типу построек.

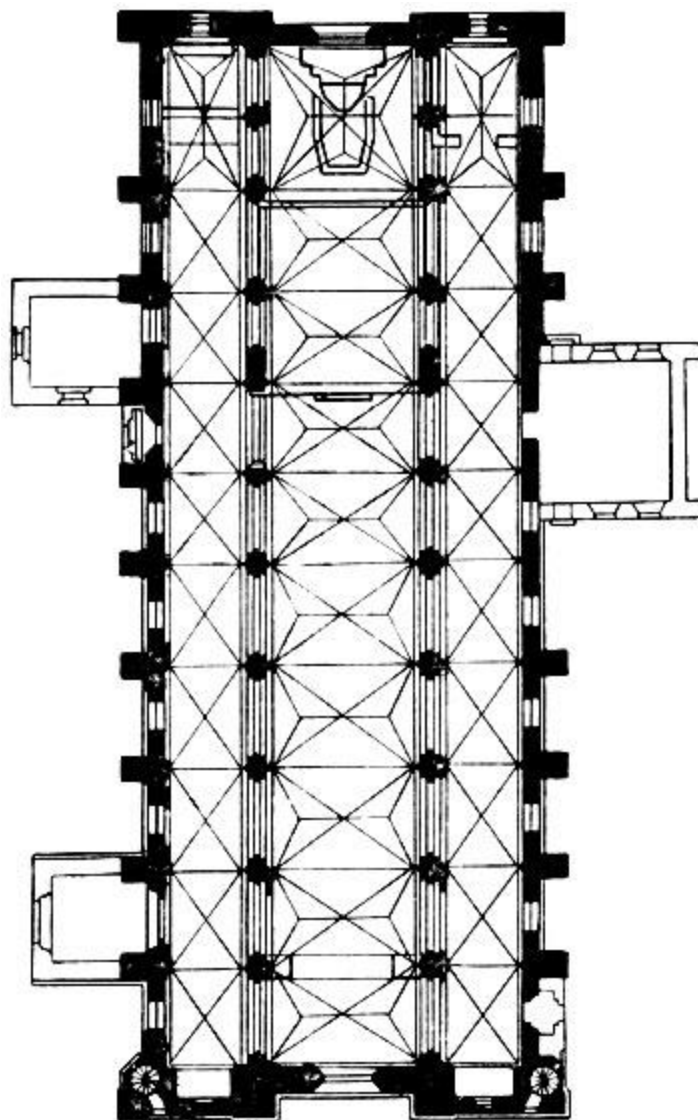


*Церковь св. Николая на острове Борнхольм. Около 1200 г.
Продольный разрез и план.*

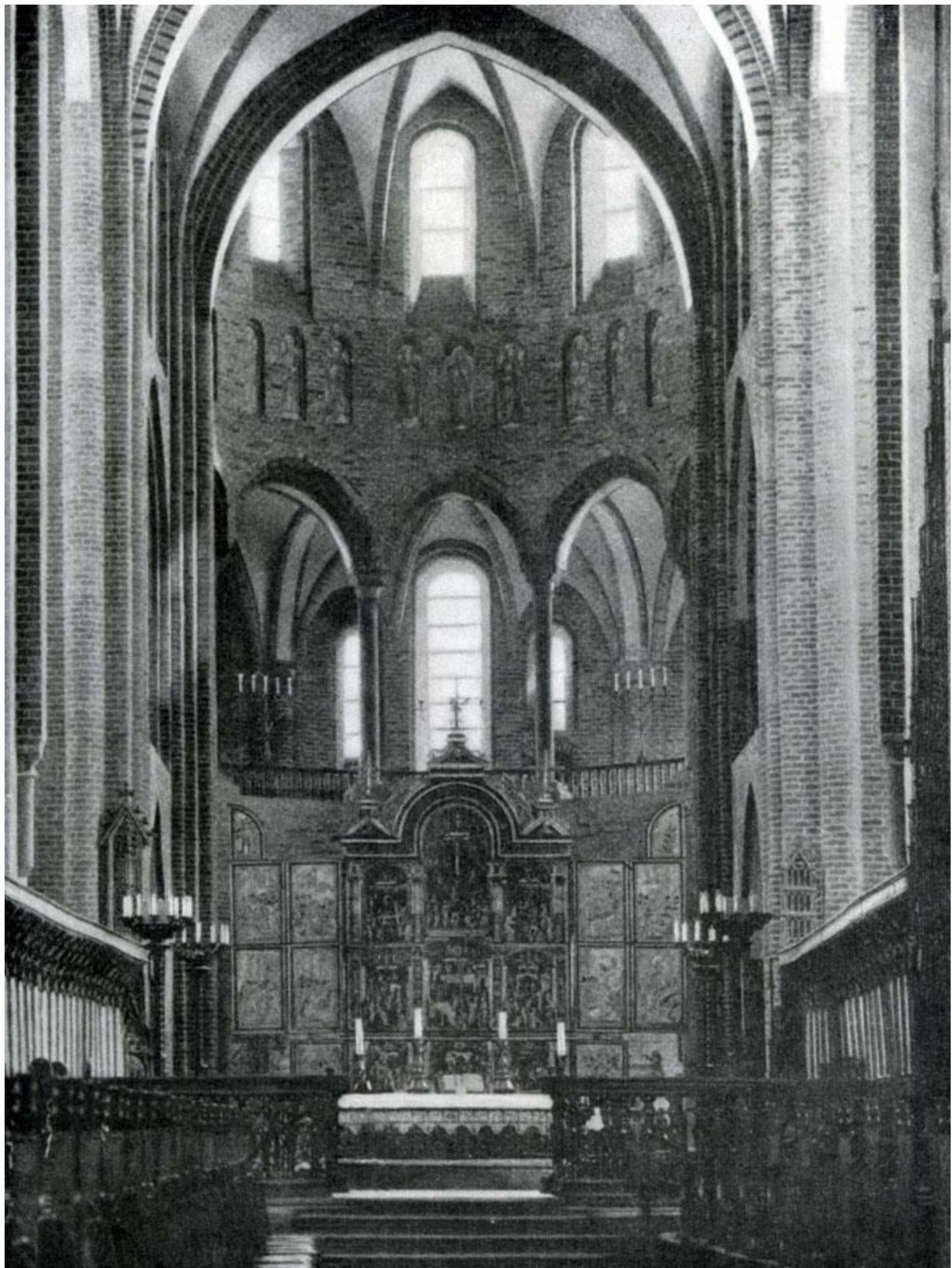
Скульптура не получила в Дании такого развития, как в других странах. Статуарные изображения романского периода очень редки; рельефами и резьбой украшались преимущественно порталы церковных построек, притом лишь

самых крупных. Очень распространены были в Дании каменные купели, украшенные рельефными изображениями и орнаментом. Большая часть их изготовлялась, однако, не в самой Дании; они привозились с принадлежавшего Швеции острова Готланда, славившегося своими мастерами.

С 13 в. в Дании открывается период готики. В качестве памятника переходного стиля может быть назван заложенный в 1191 г. собор в Роскилле (старой столице Дании на острове Зеландия), в котором романские элементы еще сосуществуют с элементами нового стиля. Прототипом данной постройки послужили на этот раз церкви не Германии, а южных Нидерландов, типа собора в Турнэ. Роскилльский собор — трехнефное сооружение с двухбашенным западным фасадом и традиционным для готических храмов шпилем над средокрестием; вокруг хора имеется обход, но без венка капелл. Собор построен из кирпича, однако, в отличие от сооружений зрелой готики, стены его очень массивны, а оконные проемы малы и узки. Особенно внушительными кажутся башни западного фасада, массивность которых усиливается монументальными контрфорсами, вздымающимися по их фасадам от земли почти до самой кровли. Здесь еще чувствуются отголоски той мощи, которая отличала романские постройки Дании. Внутри, в традиционном членении стен среднего нефа, по примеру церквей северной Германии, искусно использована специфика материала: кирпичная кладка опорных столбов, лизен и нервюр оставлена открытой, четко выявляя конструктивный остов здания.



Собор св. Кнуда в Одессе. Освещен в 1301 г. План.



394. Собор в Роскилле. Заложен в 1191 г. Внутренний вид. Хор.

Самым значительным сооружением зрелой датской готики считается собор св. Кнуда в Оденсе. План его несколько необычен для континентальных церковных построек и заставляет вспомнить английские церкви. Это прямоугольное трехнефное сооружение без трансепта, с хором без обхода, завершаемым на востоке прямой стеной с прорезанным в ней высоким окном. Оконные проемы Оденсского собора шире, чем в соборе в Роскилле, но далеко не достигают ширины окон в готических постройках других стран. Фасады собора в Оденсе очень просты, они не имеют башен и следуют очертаниям поперечного сечения храма. Своеобразным нововведением являются ступенчатые фронтоны на кровельных скатах среднего и боковых нефов. Из-за отсутствия хора общепринятого типа восточный фасад мало отличается от западного. Подобное решение плана и фасадов стало впоследствии весьма характерным для многих датских готических церквей.

Особенностью интерьера Оденсского собора является многослойная профилировка арок и трифория, напоминающая в несколько смягченном виде сложную профилировку форм, свойственную постройкам английской зрелой готики. Однако строгость и простота рисунка лизен и нервюр, а также ровная гладь стен порождают впечатление ясности и спокойствия, отличающее датскую постройку от беспокойной вибрации форм в интерьерах английских соборов.

На позднем этапе датской готики в результате экономической и культурной экспансии германских городов широко распространился тип церковных построек, близких к северо-немецкой готике ганзейских центров. Это обычно небольшие кирпичные постройки простых очертаний в плане, над торцовыми фасадами которых возвышаются ступенчатые фронтоны, нередко украшенные с помощью фигурной кирпичной кладки декоративным узором в виде стрельчатых ниш, лопаток и других форм. Ступенчатые фронтоны

применялись и в гражданских постройках, в том числе в бюргерских. жилых домах, до сих пор сохранившихся в старых кварталах датских городов и имеющих много общего с бюргерскими домами в городах, расположенных по всему побережью Балтийского моря. Что касается средневековых замков датских феодалов, то об облике их судить трудно, так как почти все старые замки либо лежат в руинах, либо включены с соответствующими изменениями в более поздние архитектурные комплексы.

Искусство Норвегии

Политическое объединение Норвегии было завершено позже, чем объединение Дании,— в первой четверти 11 века. К этому же времени христианство утвердилось в стране в качестве господствующей религии. Основу норвежской экономики составляли морская торговля и рыболовство, что способствовало возникновению портовых городов. С 12 в. начало развиваться земледелие, но в гористой Норвегии было мало земли, и страна всегда нуждалась в привозном хлебе. Эти условия имели своим последствием, во-первых, более позднее вступление Норвегии на феодальный путь и далеко не полное развитие феодальных отношений, а во-вторых,— большую экономическую зависимость страны от других государств.

Становление феодальных отношений сопровождалось жестокой классовой борьбой дворянства и крестьянских масс и распрями между отдельными дворянскими группировками. Но в Норвегии почти не развилось крупное землевладение, и крестьяне в упорной борьбе сумели отстоять свою личную свободу. В 13 в. при короле Хоконе IV в стране установилась централизованная монархия. Норвежское государство завоевало Исландию и установило связи с другими странами. В 13 и 14 вв. Норвегия, например, заключала договоры с Новгородом. Но слабость ее в сравнении с другими скандинавскими государствами и экономическая уязвимость были причиной того, что Норвегии пришлось заключить унию сначала со Швецией (1319), а затем с Данией. Вступив в

Кальмарскую унию (1397), Норвегия оказалась в полной политической и экономической зависимости от Дании.

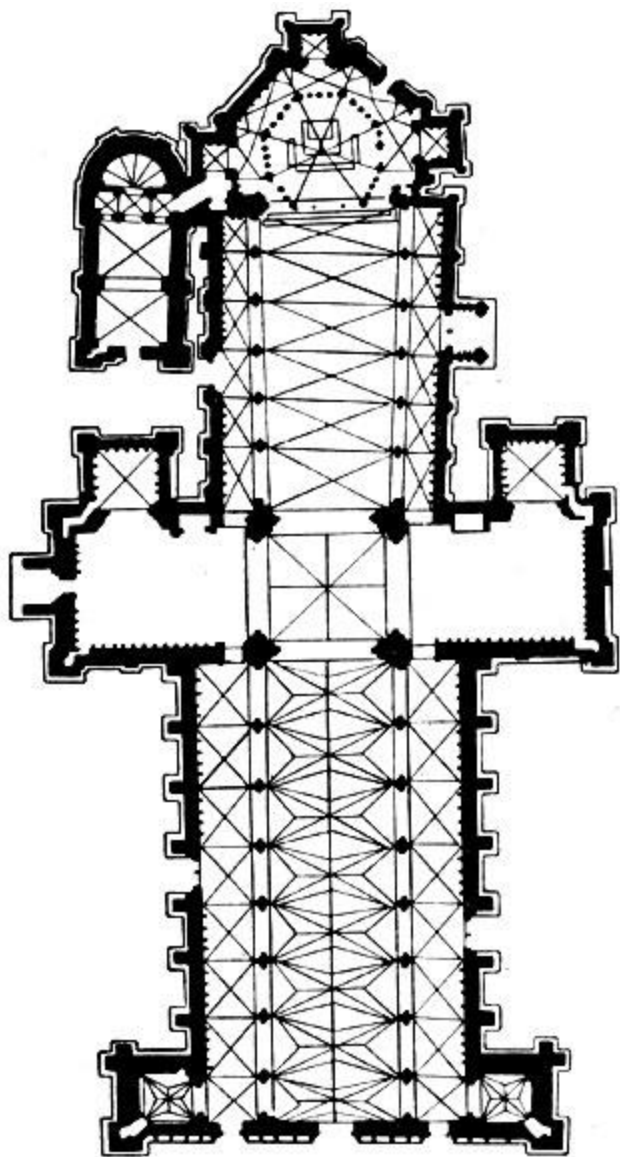
Датское иго очень тяжело отразилось на судьбах норвежской культуры; в стране насаждались датские государственные установления и датский язык. В целях укрепления датского господства в 1536 г. была насильственно проведена лютеранская реформация, а в 1537 г. Норвегия лишилась последних остатков независимости и была объявлена датской провинцией.

Своеобразие исторического развития страны сказалось на особенностях норвежской средневековой культуры. В норвежской литературе и искусстве сильнее, чем в других скандинавских странах, проявилось влияние традиций героической эпохи викингов — оно нашло свое отражение в эпических формах поэзии, в образах и мотивах норвежского зодчества и в искусстве орнаментики. В то же время в норвежском средневековом искусстве отчетливее обнаружились собственно народные элементы. Из-за отсутствия в Норвегии большого числа торговых центров и монастырей официальное направление в культовом строительстве не достигло такого развития, как, например, в Дании. Зато ни в одной из скандинавских стран не распространилось в такой степени оригинальное деревянное зодчество, непосредственно восходящее к древним традициям.

Нужно иметь в виду, что период плодотворного развития норвежского средневекового искусства был очень кратковременным и, по существу, уже с конца 14 в. пресечен датским господством. К тому же слабость производительных сил Норвегии не способствовала возникновению монументальных сооружений. Собственно, на всем протяжении средневековья в Норвегии были созданы только две крупные соборные постройки — соборы в Ставангере и Тронхейме, да и те остались незавершенными.

Главная норвежская постройка романского периода — собор в Ставангере (основная его часть сооружена во второй четверти 12 в.) — носит следы англо-норманского влияния.

Особенно выразителен низко перекрытый средний неф с могучими приземистыми круглыми столбами, над которыми возвышается массив сложенной из крупных квадров стены с окнами, пропускающими лишь небольшое количество света. Примечательно в данном случае, что пристрастие к простым массивным формам, исполненным почти циклопической мощи, сказалось не во второстепенных церковных сооружениях, строившихся в отдаленных от крупных центров местностях (как это было в Дании), а в крупнейшем соборе Норвегии 12 столетия. Хор Ставангерского храма — уже готический, решенный в духе английских построек: он завершается прямой стеной с широким окном и фланкирован двумя низкими массивными башнями.



*Собор в Тронхейме. Основное строительство в 12-13 вв., собор
завершен в 19-20 вв. План.*

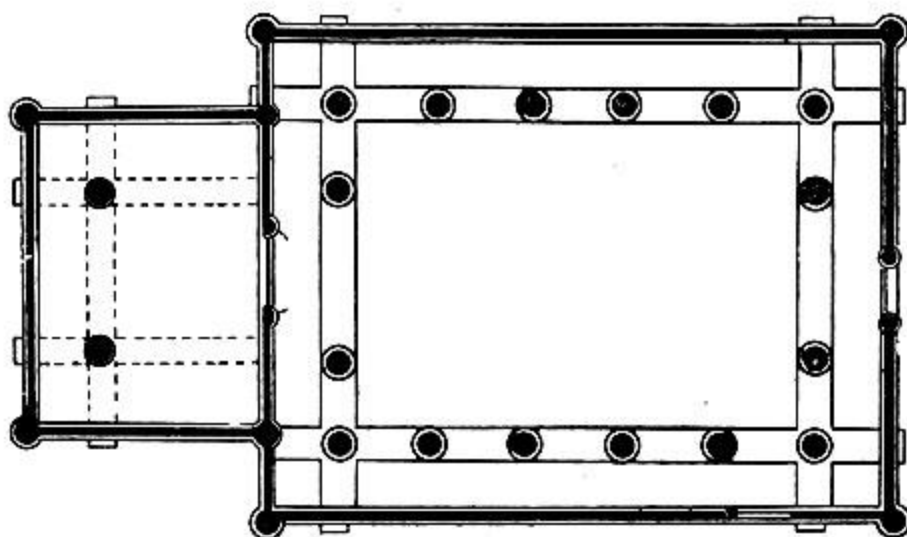
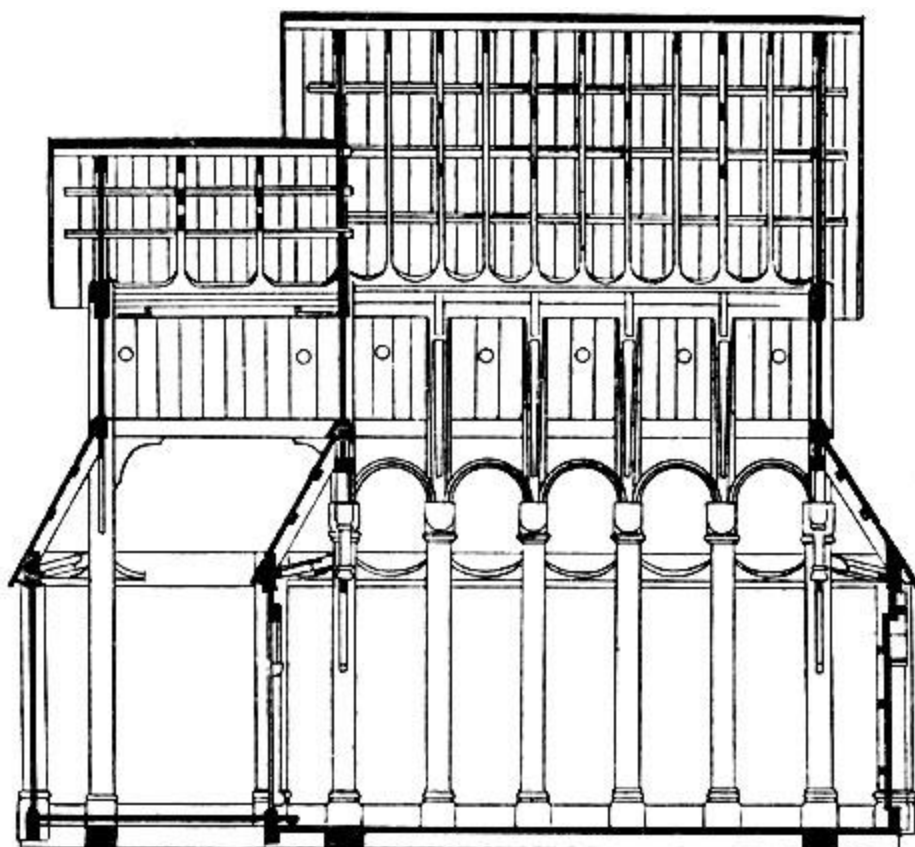


*396. Собор в Тронхейме. Основное строительство в 12-13 вв.,
собор завершен в 19-20 вв. Внутренний вид.*

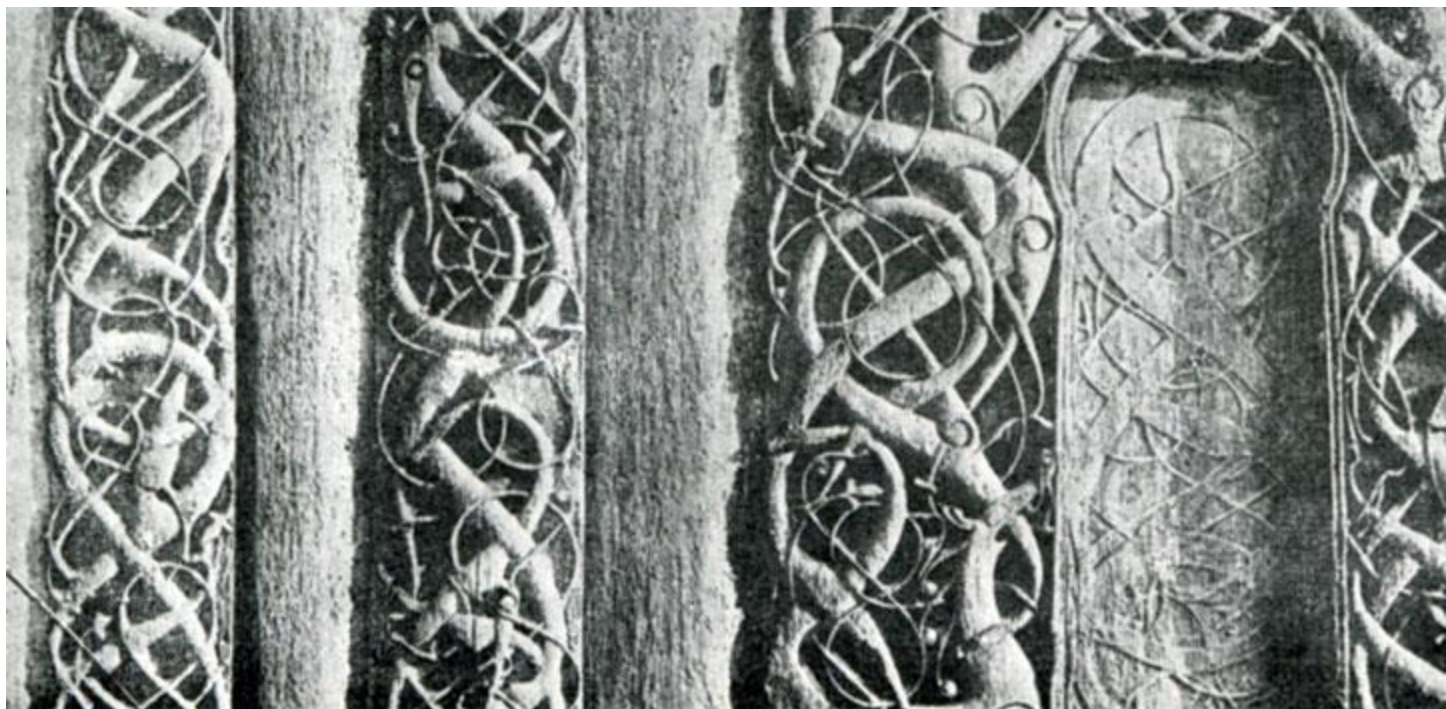
Собор в Тронхейме — самое крупное сооружение средневековой Норвегии — был начат еще в романское время; с 1186 г. постройка продолжалась в раннеготических формах, а с 1248 г. — в формах зрелой готики. Неоднократно прерываемое строительство было завершено только в 19—20 вв. Тронхеймский собор также отмечен признаками английского воздействия. Это сильно вытянутая трехнефная постройка с трансептом, отнесенным почти к середине продольного корпуса, и очень большим по протяженности хором. На востоке хор завершается своеобразной восьмигранной пристройкой, напоминающей «венеч Бекета» в знаменитом Кентерберийском соборе. Подобно английским храмам, Тронхеймский собор имеет ряд дополнительных пристроек, в том числе зал капитула и несколько капелл. В наружном облике собора, в соответствии с его английскими прообразами, подчеркнуто множество самостоятельных объемов. Даже примыкающий с востока к хору октогон капеллы увенчан отдельным кровельным покрытием в виде восьмигранного шатра. Самая высокая и массивная из башен собора помещена над средокрестием. Наружный архитектурный декор относится в основном уже к новому времени, башня над средокрестием реконструирована в духе башни собора в Норвиче (Англия). В интерьере массивные стены и плоское покрытие трансепта восходят еще к романскому периоду, а хор весьма близко воспроизводит основные членения стены и характер форм в английском соборе в Линкольне, вплоть до тонких пучковых колонн арок нижнего яруса и сложных по профилировке арок трифория и окон. В целом Тронхеймский собор отличается большой монументальностью, и производимый им эффект тем сильнее, что для Норвегии это сооружение было в своем роде совершенно уникальным.

Наиболее отчетливо характерные особенности норвежского средневекового искусства сказались в деревянном культовом

зодчестве. Среди тех европейских стран, в которых развивалась деревянная архитектура, Норвегия занимает особое положение: ее деревянные постройки относятся к гораздо более раннему времени — они появляются уже с 11 в. и представляют собой сооружения чрезвычайно оригинальные в конструктивном и художественном отношении.



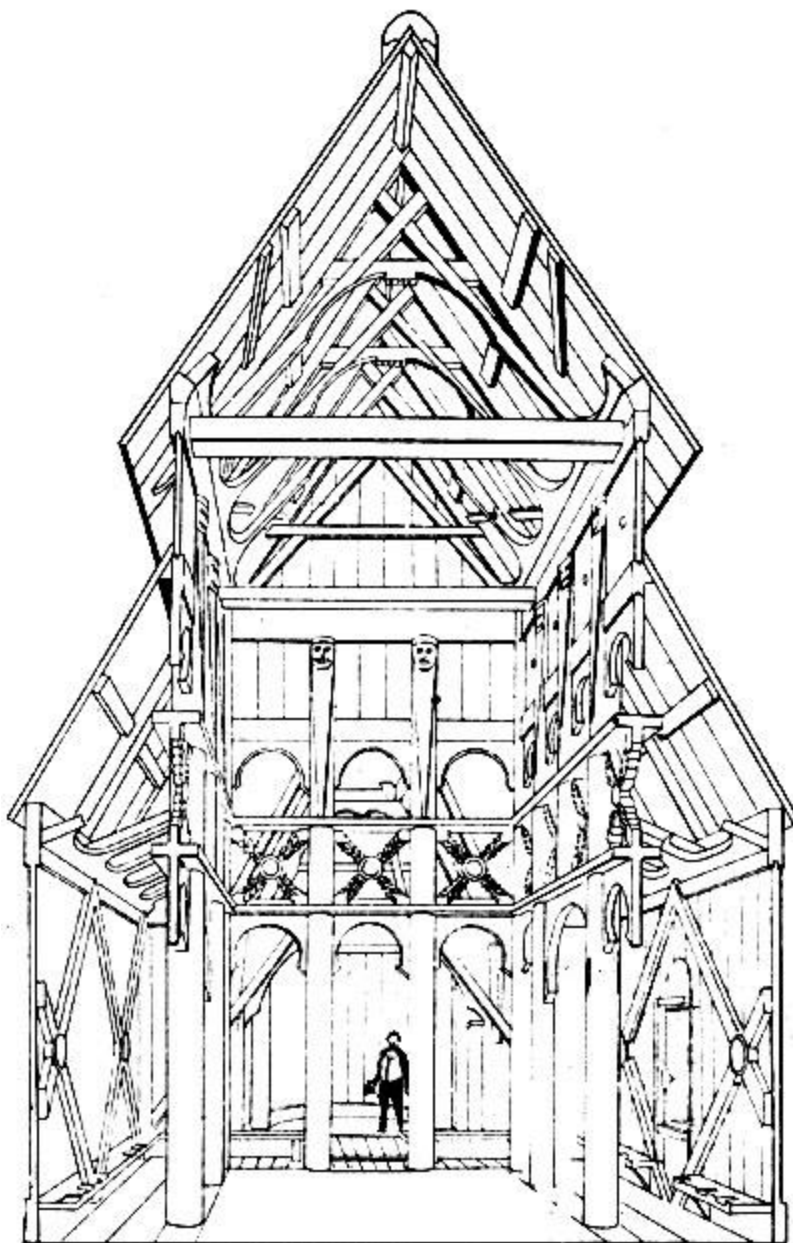
Церковь в Урнесе. Около 1090 г. Продольный разрез и план.



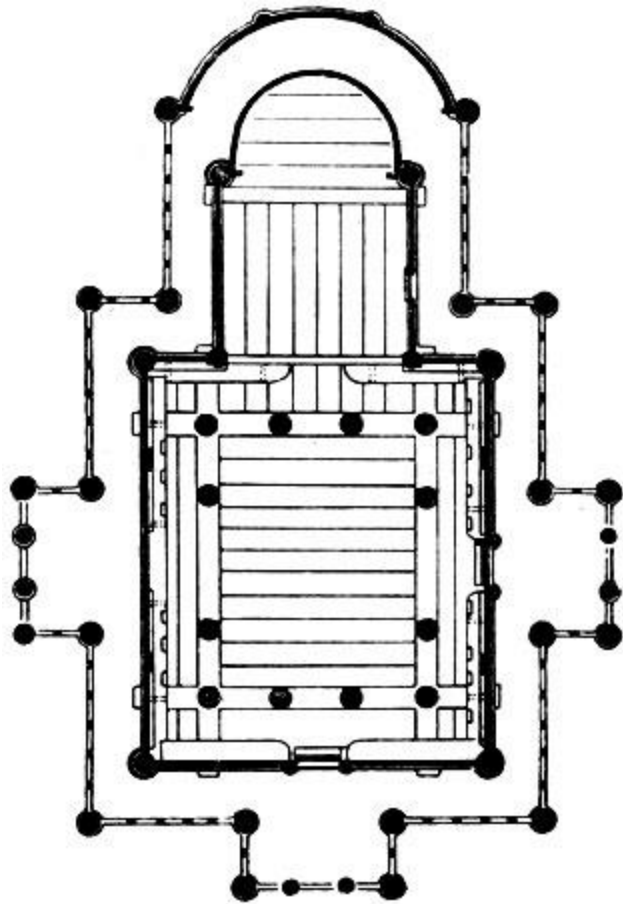
398 б. Деревянная резьба церкви в Урнесе. Около 1090 г.

До нашего времени сохранилось около трех десятков норвежских деревянных церквей. Самая ранняя из них - церковь в Урнесе, около 1090 г.. Это небольшое, простое по плану и объемному решению здание, длина которого до последующих перестроек составляла около 12 м при высоте 11 м. В плане она представляла прямоугольник, к которому с востока примыкал хор в виде прямоугольника меньших размеров, связанного с основным помещением только широким проемом. Снаружи церковь в Урнесе выглядела двухъярусной; нижний ярус с круто поднимающимися скатами кровли служил основанием для подобного ему по очертаниям второго яруса несколько меньших размеров, увенчанного высокой двускатной кровлей. Отличительную особенность норвежского деревянного зодчества составляет конструкция стены из вертикально поставленных столбов и брусьев, в отличие от распространенной в Восточной Европе горизонтальной вязки бревен «срубом». Но особенно интересно решение внутреннего пространства. При небольших размерах церкви оно кажется весьма внушительным, так как остается открытым на всю высоту храма, от пола вплоть до скатов высокой

кровли. Тем самым устанавливается полное соответствие внешнего и внутреннего облика норвежских церквей. Основное помещение внутри Урнесской церкви разделено столбами на некое подобие трехнефного пространства каменных церквей, но, в отличие от последних, столбы поставлены не только вдоль продольных, но и вдоль поперечных стен, оставляя широкий интервал против входного портала и против арки, ведущей в помещение хора. Именно эти столбы и служат опорой для стен второго яруса. В подобной конструкции есть родственная связь с конструкцией каменных храмов: столбы завершаются арками, причем верхний ярус этой аркады образует нечто вроде галлерей эмпор в романских храмах. К тому же форма баз и капителей столбов воспроизводит формы каменной архитектуры. В церкви в Урнесе, например, обращает на себя внимание характерная для романского стиля кубическая капитель со скругленными нижними углами и с резными изображениями фантастических животных. Кроме того, резным орнаментом украшена часть наружной боковой стены. Характерно, однако, что основным мотивом орнамента наружной стены является ленточное плетение, лишенное изобразительных форм,— излюбленный мотив в скандинавском искусстве дороманского периода.



Церковь в Боргунде. 12 в. Поперечный разрез.



Церковь в Боргунде. 12 в. План.



397. Церковь в Боргунде. 12 в. Вид с юго-запада.

Более развитый тип деревянной церкви представляет известная церковь в Боргунде, 12 в.. Она сохранилась лучше других церквей и дает поэтому более полное представление об архитектуре того времени. Первый ярус ее обнесен низкой галлереей с односкатной кровлей, благодаря чему постройка снаружи оказывается уже не двух, а трехъярусной; двускатная кровля верхнего яруса увенчана небольшой трехъярусной башенкой. Такое построение усиливает устремленность всего сооружения ввысь. Вход в здание расположен не только с западной стороны, как это было в ранних постройках, но и с боковых фасадов, причем входные порталы увенчаны двускатными навесами. Подобная акцентировка боковых фасадов рассчитана на многостороннюю обозримость постройки. Хор прямоугольный, трехъярусный, как и сам храм; к нему примыкает полукруглая абсида, увенчанная отдельной башенкой. Таким образом, общая объемная композиция и характерный силуэт, в котором использован Эффект постепенного уменьшения возвышающихся друг над другом крутых двускатных кровель, оказываются гораздо более сложными, чем в более ранних постройках. Выразительность остроконечных кровельных завершений подчеркнута венчающими их резными коньками в виде драконов — мотив, восходящий, очевидно, к языческим временам. Небольшая по размерам, церковь в Боргунде благодаря мастерскому архитектурному решению производит очень сильное впечатление, приковывая к себе внимание даже среди громадных скальных массивов сурового норвежского ландшафта. Ее внутреннее конструктивно-архитектоническое решение остается сходным с интерьером церкви в Урнесе, но в Боргундской церкви сильнее выражена устремленность вверх, подчеркнутая самими размерами основного помещения церкви.



398 а. Церковь в Геддале. Середина 13 в. Вид с юга.

Церкви в Гиттердале и Геддале, построенные в 13 столетии, отличаются еще более сложным планом и силуэтом. Входными порталами с двускатными навесами над ними снабжены здесь

не только боковые фасады, но даже продольные стены хора, так что каждая из этих церквей имеет в общей сложности по пяти входных порталов, а кроме главной башенки над кровлей нефа — еще две — над хором и над абсидой. В Боргундской и Гиттердальской церквях дверные порталы отличаются прекрасной резьбой, причем вполне традиционный мотив плетенки здесь уже освобождается от отвлеченной линейности и обогащается растительными формами и образами фантастических животных. Еще богаче орнаментика деревянных резных дверей из церкви в Гиллестаде (музей в Осло), включающая наряду с традиционными мотивами изображения персонажей из языческой саги о легендарном кузнеце Виланде, причем фигуры органично введены в причудливый ритм орнаментальных форм.



399. Христос с символами евангелистов. Роспись свода над алтарем церкви в Торпо. Середина 13 в.

Нередко интерьеры деревянных церквей украшались живописью, преимущественно в алтарной части, где росписью покрывались тимпан и коробовый свод над алтарем. Композиция в церкви в Торпо, изображающая Христа на троне в окружении символов евангелистов (середина 13 в.), принадлежит к характернейшим произведениям романской живописи. По своей художественной значительности эта роспись может быть поставлена в ряд лучших образцов живописи романского периода. Более поздние работы в норвежских церквях принадлежат уже к готическому искусству, например фрагмент алтаря 14 в. из церкви в Согне с изображением «Снятия со креста» (музей в Бергене).

Возвращаясь к каменному зодчеству Норвегии, следует отметить, что в более поздний период — в 13 —14 вв. — активные торговые взаимоотношения с Ганзейским союзом способствовали проникновению в страну форм и приемов культовой архитектуры Балтийского побережья Германии, как, например, об этом свидетельствует церковь Марии в Бергене. Из построек гражданского характера выделяется приемный дворец короля Хокона в Бергене (сооружен до 1261 г.), внушительное каменное здание в готических формах с высокими ступенчатыми фронтонами по обеим торцовым сторонам. В гражданском зодчестве были также распространены жилые деревянные постройки. Нижняя часть их представляла массивный деревянный сруб; над ним нависала более широкая, собственно жилая часть дома, стены которой сооружались из бревен и досок, поставленных вертикально.

Искусство Швеции

Сложение основ феодального строя происходило в Швеции еще более замедленно, чем в других скандинавских странах. Еще в 13 веке Швеция сильно отставала не только от Дании,

но и от Норвегии. Отдельные области страны были во многом разобщены и развивались в слабой связи друг с другом. Христианство повсеместно распространилось в Швеции только к 12 в., а феодальные отношения сложились в 13 столетии. С усилением централизованного государства началась завоевательная политика Швеции, направленная, в силу особенностей ее географического положения, на восток. Еще с 12 в. предпринимались так называемые крестовые походы шведов против языческих финских племен, завершившиеся в первой половине 14 столетия завоеванием Финляндии. Попытки шведов продолжить территориальные захваты в направлении новгородских земель были отражены новгородцами. В 13 в. торговые города Швеции вступают в период подъема; в стране развивается ремесло и горнорудное дело. Однако ключевые позиции в экономике страны были захвачены немецкими купцами и ремесленниками, и, отстаивая свою самостоятельность, Швеция была вынуждена вступить в унию с Данией и Норвегией (1397). Союз оказался неравноправным, но, в отличие от Норвегии, Швеция в результате упорной борьбы — народных восстаний (из которых самым крупным было восстание под руководством Энгельбректа Энгельбректсона) и кровопролитных войн, вспыхивавших на протяжении 15 и в начале 16 в., — сумела сбросить датское иго. В 1523 г. Кальмарская уния была окончательно расторгнута, и королем Швеции избран Густав Ваза, положивший начало национальной династии.

Особенности исторического развития страны были причиной того, что в 11 — 12 вв. ни в литературе, ни в изобразительном искусстве в собственно Швеции не было создано крупных памятников, сопоставимых по значению с памятниками Дании и Норвегии. Своеобразное исключение составляло лишь искусство входившего в состав шведского государства острова Готланд, который представлял, по существу, самостоятельную школу архитектуры и скульптуры. С 13 столетия Швеция активно включается в общий процесс культурной эволюции Европы. 13 — 15 столетия в архитектуре и изобразительном искусстве Швеции — время широкого распространения готики. В романский период на территории Швеции не было создано

монументальных соборных построек, подобных датским храмам, за исключением собора в Лунде, воздвигнутого датчанами (в то время эта область принадлежала Дании).



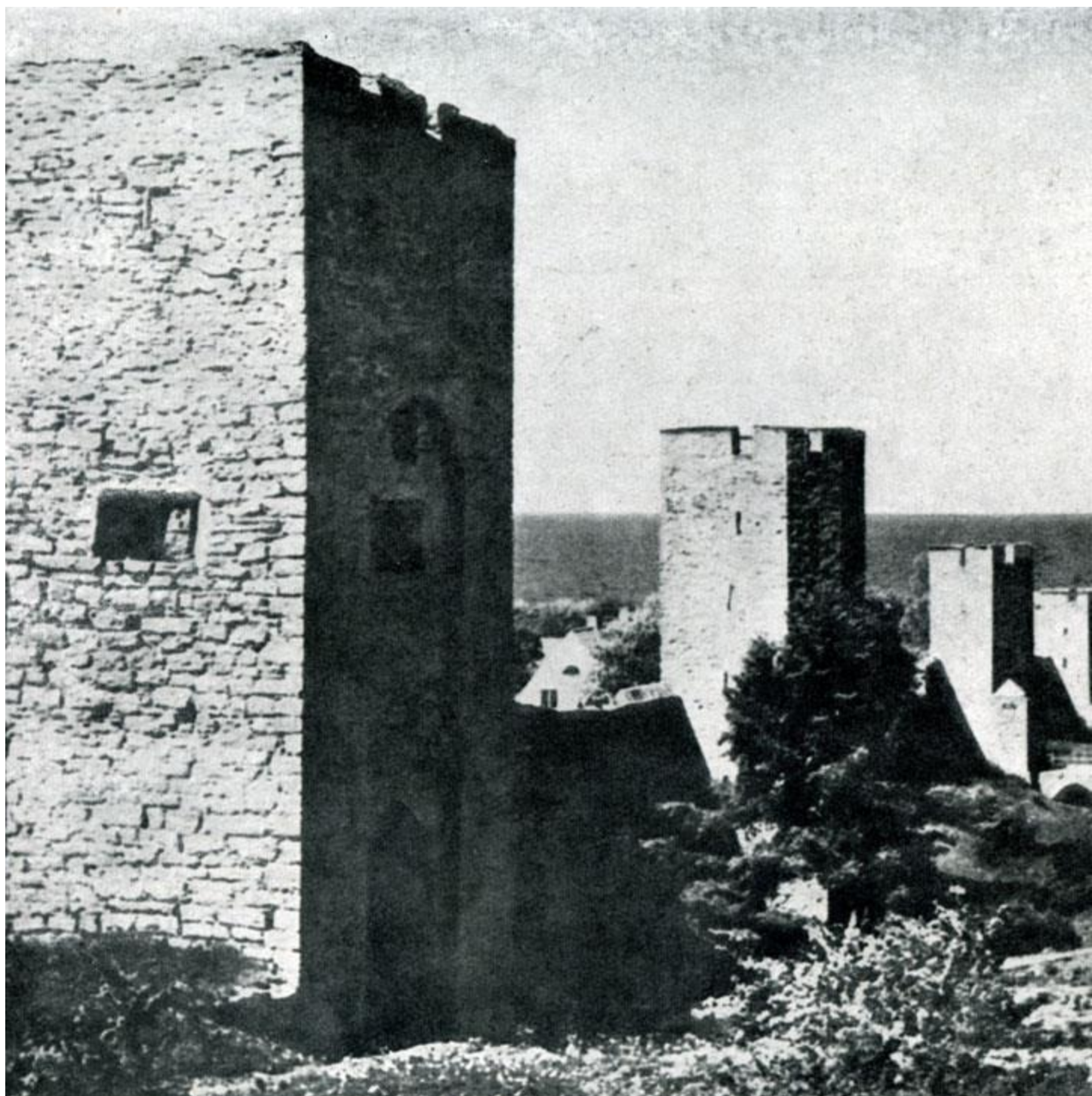
402. Церковь в Ваамбе. Вид с юго-востока.

Более распространенным в Швеции оказался тип небольшой церкви простых прямоугольных очертаний с прямоугольным же хором, завершенным с востока круглой абсидой. С запада к церкви обычно примыкала невысокая квадратная в плане массивная башня. Эти церкви весьма близки к датским церквям соответствующего типа. Их отличает некоторая приземистость пропорций и массивность стен, усиленная грубоватой кладкой из неотесанного камня. Наиболее удачно особенности данного типа церквей воплощены в чрезвычайно монументальной при своих небольших размерах церкви в Ваамбе в области Вестер-гётланд (на юго-западе Швеции). Скульптурой сельские церкви украшались очень скупой. Обычно это только грубо выполненный рельефный тимпан под входным порталом и довольно примитивные каменные купели. Нередко возле подобных церквей строились деревянные башни-звонницы смелой и эффектной конструкции из наклонно поставленных столбов с высоким шатровым увенчанием. В некоторых церквях,

преимущественно в области Эстсргётланд, сохранились фрагменты росписей 12—13 вв., выполненных в элементарных формах романского стиля, например фрески церкви в Веверсунде (около 1275 г.) с их четко выраженным линейным контуром.

В сравнении со скромными романскими памятниками на территории собственно Швеции особенно выделяются замечательные памятники зодчества и пластики на острове Готланд. Воспетый в скандинавских сагах, Готланд уже начиная с 10 в. стал важнейшим узловым пунктом всей морской торговли на Балтийском море, а его столица — город Висби — одним из богатейших торговых и культурных центров тогдашней Европы. Здесь встречались купцы всех скандинавских стран, восточной Прибалтики, Новгорода, городов Германии и многих стран Западной и Южной Европы, здесь сталкивались разнообразные художественные

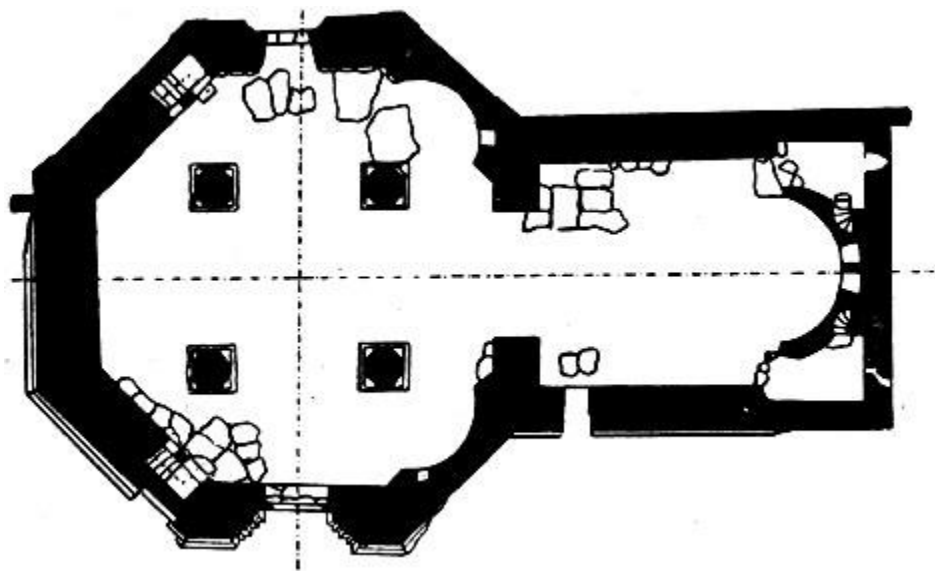
тенденции, зародившиеся в различных европейских странах. Остров Готланд пользовался самоуправлением, и его зависимость от Швеции была, в сущности, лишь номинальной, ибо по своему могуществу и богатству Висби далеко превосходил шведские города. Расцвет Висби был пресечен захватом острова Данией в 14 в. и перемещением путей балтийской торговли. Войны и пиратские нападения повлекли за собой полный упадок обезлюдившего острова, а его столица остается и поныне в значительной своей части городом опустевших храмов и величественных руин.



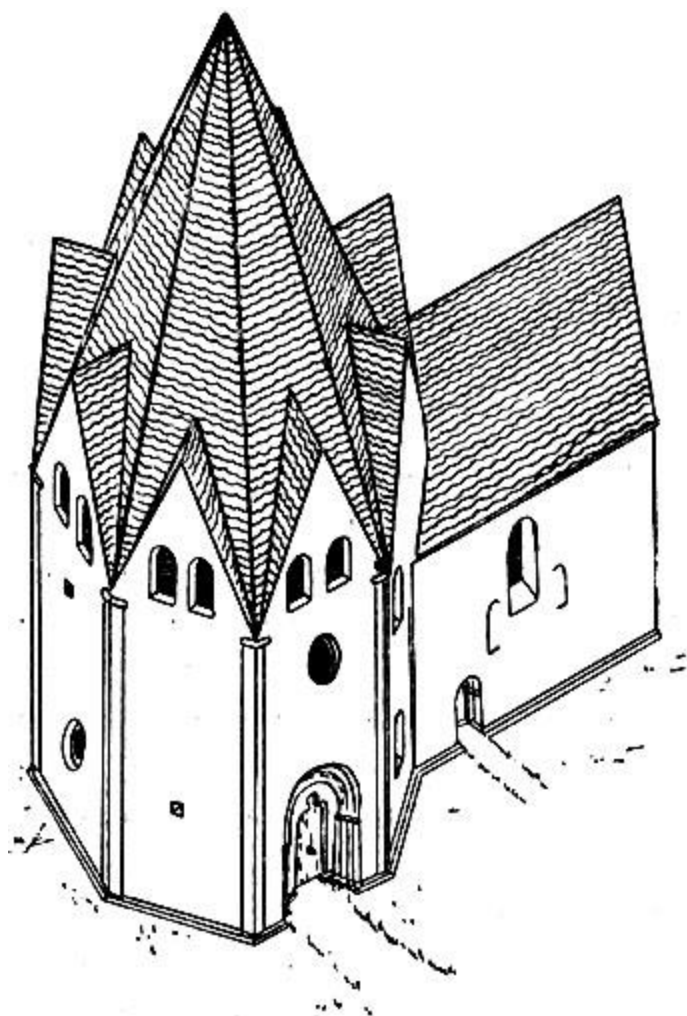
400. Городская стена в Висби. Конец 13 в.

Средневековый Висби выделялся своими масштабами. Город, насчитывающий до двадцати тысяч жителей, в конце 13 в. был окружен хорошо сохранившейся до наших дней мощной

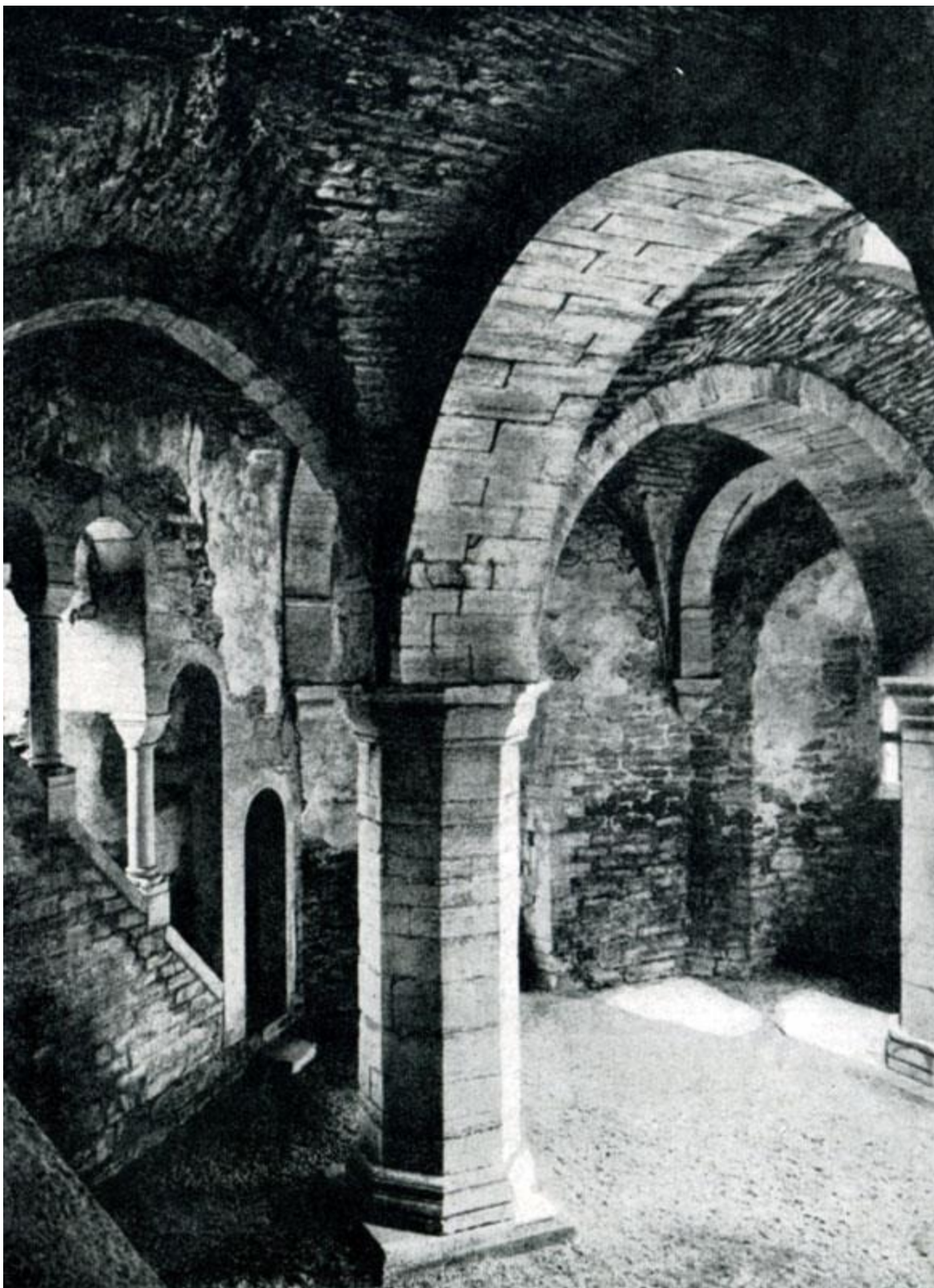
крепостной стеной с тридцатью пятью массивными четырехгранными башнями. Город изобилует монументальными церковными постройками.



Церковь св. Духа в Висби. Около 1255 г. План.



Церковь св. Духа в Висби. Реконструкция.



401 б. Церковь св. Духа в Висби. Около 1255 г. Нижний этаж.
Внутренний вид.

Среди романских сооружений Висби наиболее оригинальна дошедшая до нас сильно разрушенной церковь св. Духа. В плане она представляет собой восьмиугольник с примыкающим к нему с востока прямоугольным хором, причем входы в храм расположены не по главной оси — с запада, а с северной и южной стороны восьмигранника. Церковь была увенчана высоким восьмигранным шатром. Лишь небольшие окна прорезают глухие стены массивного октогона. Его внутреннее пространство делится на два этажа, сводчатые перекрытия которых опираются на четыре восьмигранных столба в центральной части постройки. Логичность и простота плана дополняются в этом сооружении соразмерностью пропорций и благородной простотой рисунка архитектурных форм. Особенно эффектны две симметрично расположенные лестницы с аркадами, врезанные в толщу стены нижнего этажа. По своеобразию замысла, чистоте стиля и красоте форм церковь св. Духа принадлежит к лучшим памятникам европейского романского зодчества.

Законченная в 1225 г. церковь Марии в Висби, имеющая ряд точек соприкосновения с памятниками немецкой архитектуры, знаменует уже переход к готике. Это сооружение зального типа с тремя равными по высоте нефами и стрельчатыми сводами, опорами для которых служат мощные четырехгранные столбы с лизенами. Много общего с церковью Марии обнаруживает и зальная церковь св. Николая в Висби. Интересно, что церковь св. Николая в 13 в. была расписана фресками новгородских мастеров, близкими по своему стилю к росписям Нередицы. Так в одном памятнике были объединены образные принципы средневекового искусства Западной Европы и Древней Руси.

Крупнейшим памятником зрелой готики Готланда является церковь св. Екатерины францисканского монастыря в Висби, также зального типа, с красивыми восьмигранными столбами и высоким хором (завершен в 1412 г.) в виде примыкающего к основному объему узкого вытянутого многогранника, стены которого на всю высоту прорезаны огромными ланцетовидными окнами.

Большинство названных церквей Висби со времен опустошительных войн дошло до нас в руинах, что придает им особую живописность, усиливающую свойственную готландским сооружениям поэтичность архитектурного образа.

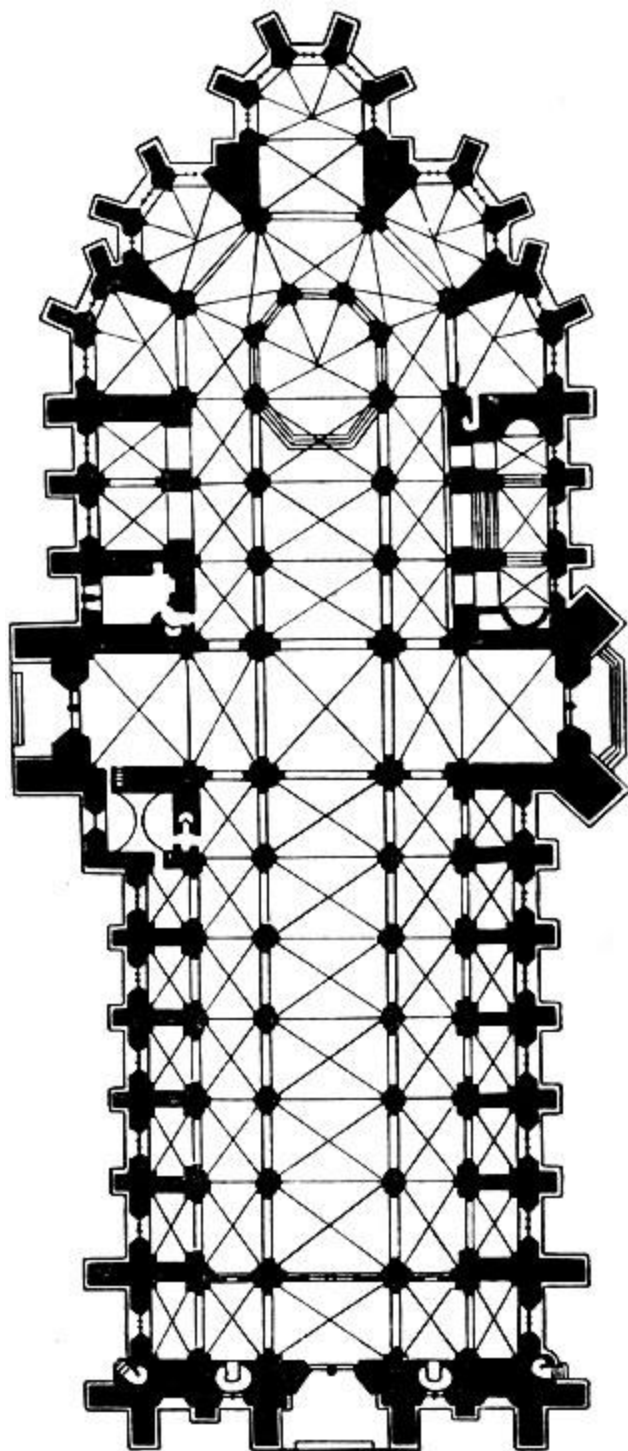
Чрезвычайно большой известностью в свое время пользовалась готландская школа скульпторов. Ее деятельность не исчерпывалась украшением множества возводимых на острове храмов; готландские скульпторы поставляли резные церковные порталы для всех скандинавских стран, а основной вид их продукции — украшенные резьбой каменные купели вывозились во многие страны Северной и Западной Европы, где и сохранились до настоящего времени.

Самые ранние по времени каменные купели отличались простотой форм и украшались характерным плоским ленточным орнаментом с мотивами плетенки. Постепенно орнаментальный рисунок на наружных стенах купели обогащался и усложнялся за счет растительных форм и образов фантастических животных, рельеф становился более выпуклым, затем появились маски и фигурные изображения, и, наконец, стали изображаться целые эпизоды на сюжеты Нового завета и житий святых. Соответственно усложнялись скульптурные украшения пьедесталов купелей. К числу наиболее значительных памятников этого рода принадлежит купель из Триде с угловато-выразительными рельефами на темы жития св. Станислава; по четырем сторонам чаша украшена приставленными к ней парными изображениями святых, выполненными в характерных для романской скульптуры стилевых формах. Интересно, что пластический стиль готландских купелей сохранил романские черты еще в то время, когда в архитектуре уже явно обозначился поворот к готике. Это видно на примере купели из Лингсье (около 1220 г.), основание которой украшено фигурами льва, барана и гротескными масками, а по стенкам чаши следуют выполненные в плоском рельефе сцены убийства Томаса Бекета, коронования Марии и изображение Христа между святыми Петром и Павлом.

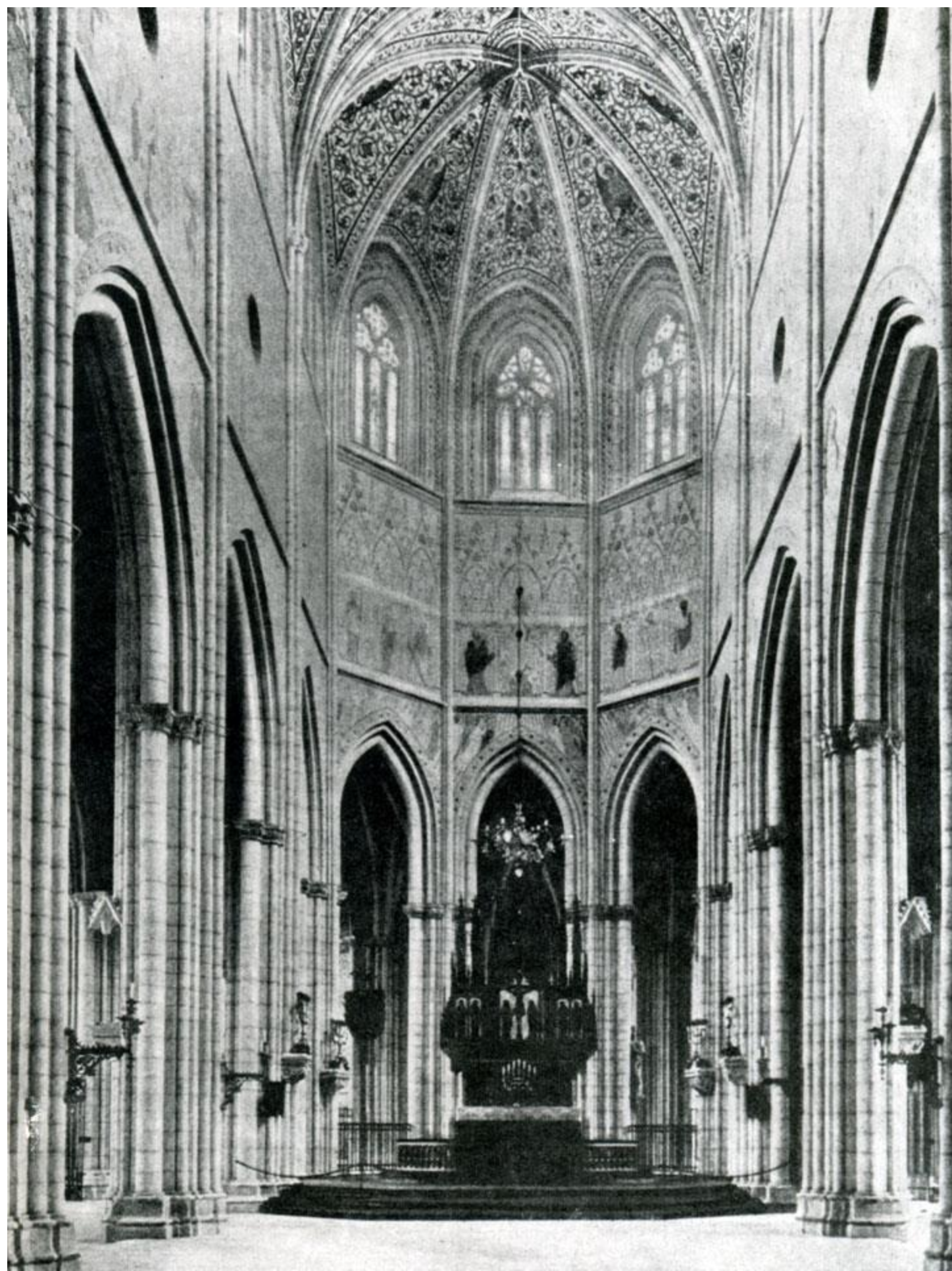


401 а. Каменная купель из Лингсье. Около 1220 г.

Готическое зодчество дало ряд выдающихся памятников и на территории собственно Швеции. Среди них должен быть отмечен начатый еще в романское время собор в Линчеппинге — трехнефный зальный храм, хор которого в 15 в. был завершен красивым венком из трех капелл, по своей высоте равных высоте нефов. Решение внутреннего пространства собора носит следы влияния готландских церквей. Благодаря большой ширине арочных пролетов оно кажется очень обширным; разнообразные формы опорных столбов — то массивных многогранников, то легких многолопастных и совсем тонких круглых столбов — лишают интерьер впечатления сухости и однообразия, свойственного многим из немецких зальных церквей.



*Собор в Упсале. Основное строительство в 13 - середине 15 в.
План.*



403. Собор в Упсале. Основное строительство в 13 - середине 15 в. Внутренний вид.

Главным и наиболее известным памятником готического зодчества Швеции является собор в Упсале. Общий проект собора был создан в 13 в. В конце этого столетия в строительстве храма участвовал французский мастер Этьен Де Бонней, которому приписывается южный портал собора. Сооружение храма завершилось в основном в середине 15 в. Реставрация собора, в частности неудачная реконструкция западного фасада в 19 столетии, искажила его первоначальные формы.

Упсальский собор — крупное сооружение, по своим масштабам даже превосходящее норвежский собор в Тронхейме, но, в отличие от последнего, образцом для него послужили французские готические храмы. Первоначально собор в Упсале был трехнефной постройкой с высоким средним нефом и однонефным трансептом. К середине 14 в. был сооружен венок из пяти капелл, завершающий хор; во второй половине того же столетия вдоль боковых нефов были воздвигнуты дополнительные наружные стены; таким образом, с каждой из продольных сторон храма как бы появилось еще по одному нефу, разделенному на ряд обособленных капелл. В целом собор в Упсале отличается в соответствии со своими французскими прототипами ясностью и четкостью замысла и прекрасной пропорциональной согласованностью основных частей. Но Упсальский храм построен в основном из кирпича, и сочетание этого материала с общей композицией храма, характерной для каменных построек, придает ему особое своеобразие. Внутри стены среднего нефа против обыкновения не имеют трифория; взамен его простые филенки второго яруса стены снабжены небольшими круглыми окнами, над которыми следует ярус стрельчатых окон. Такое решение вносит в интерьер собора большую простоту. Сами опорные столбы выложены из камня, что по контрасту с кирпичными фасадами храма придает его интерьеру особое благородство.

В 13 в. в Швеции начали возводиться кирпичные постройки в духе немецкой прибалтийской готики. Самая крупная из них — так называемая Большая церковь в Стокгольме, монументальное пятинефное сооружение зального типа. Свой внешний вид церковь получила уже в 18 в., но готический интерьер ее хорошо сохранился. Как и в немецких и датских постройках, опорные столбы, лизены и нервюры здесь выложены из кирпича, выделяющегося на светлом фоне оштукатуренных стен и сводов.

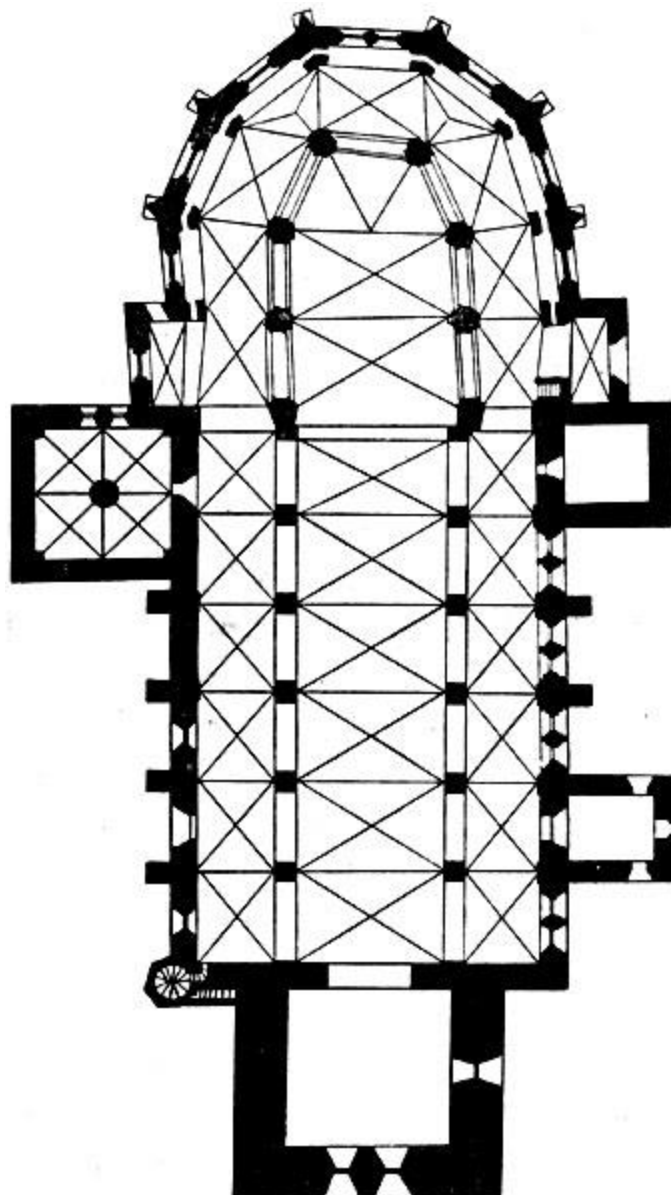
Наиболее своеобразное из шведских зальных сооружений — церковь монастыря св. Бригитты в Вадстене (конец 14 — начало 15 в.), трехнефная постройка из известнякового камня, с хором, вопреки обыкновению расположенным на западной стороне. Ставший входным весьма лаконичный по формам восточный фасад разделен простыми контрфорсами соответственно нефам и завершен широким покатым треугольным фронтоном. Интерьер церкви производит сильное впечатление мощью и благородной простотой восьмигранных опорных столбов и красивым рисунком исходящих от них пучков нервюр, пересекающих широкие своды. В строгом равновесии масс и пропорциональной красоте архитектурных форм Вадстенской церкви нашли, по-видимому, свое отражение традиции готландского зодчества.

В сельских местностях Швеции небольшие однозальные церкви в готический период возводились по старым романским планам — с прямоугольным хором, но большая вытянутость пропорций, заостренные фронтоны и высокие стрельчатые окна придают им уже облик готических построек. Что касается каменных бюргерских жилых домов и складских сооружений, то они более всего сохранились на острове Готланд, причем тип их мало отличен от построек этого рода на всем Балтийском побережье. В самой Швеции было очень распространено деревянное жилое строительство, причем типы жилых домов, строившихся часто в два яруса, с нижним ярусом в виде сруба, имеют много общего с норвежскими постройками.

Искусство Финляндии

В первом тысячелетии н. э. племена, населявшие территорию Финляндии, жили в условиях первобытно-общинного строя. Процесс его распада в 12—13 вв. совпал с сильным натиском Швеции, которая на протяжении этих двух столетий организовала три крестовых похода, имевших целью завоевание земель, занятых финскими племенами, и насильственное обращение финнов в христианство. Финляндия была объявлена герцогством, на ее территории были основаны укрепленные пункты; шведские феодалы и духовенство захватили наиболее плодородные земли. Шведское завоевание ускорило процесс феодализации страны, но, как и в самой Швеции, феодализм не получил здесь полного развития. Финский крестьянин не знал крепостного права, однако жестокий экономический гнет шведских феодалов неоднократно вызывал крестьянские восстания. Одновременно со шведской реформацией при короле Густаве Вазе в Финляндии также была осуществлена лютеранская реформация (16 в.). К этому времени относится разработка финской письменности и перевод на финский язык Нового завета. В 1591 г. Финляндия была объявлена великим княжеством, но это несколько не ослабило ее зависимости от Швеции, продлившейся до начала 19 столетия.

Сравнительно позднее формирование классового строя и эволюция феодализма в условиях постоянной зависимости от Швеции определили некоторые существенные особенности финской культуры. Литература Финляндии вплоть до 19 в. развивалась только в формах народной поэзии. В архитектуре — в крупнейших культовых постройках и в укрепленных замках — сказалось несомненное воздействие образцов шведского зодчества; в памятниках менее значительных, например в сельских церковных зданиях, отчетливее выражены черты собственно финского искусства.



Собор в Турку. Основное строительство в 13-14 вв. План (до 1370 г.).



*405 б. Собор в Турку. Основное строительство в 13-14 вв.
Внутренний вид.*

С распространением христианства в Финляндии началось церковное строительство. Самое крупное храмовое сооружение средневековой Финляндии- собор в Турку (Або), древнейшем городе страны. Строительство собора началось в 13 в. в романских формах; в то время это была зальная постройка с несколькими капеллами по боковым сторонам. В последующее время строительство храма велось не из камня, а из кирпича. В первой половине 14 в.к западному фасаду была пристроена массивная башня, а восточная часть храма удлинена и получила хор с обходом многоугольных очертаний. После 1370 г. собор приобрел свой более или менее окончательный вид; к хору было пристроено несколько капелл. Капеллы вдоль обоих боковых фасадов были объединены новыми наружными стенами в своего рода дополнительные нефы, так что постройка, подобно шведскому собору в Упсале, приобрела вид пятинефного сооружения. Поскольку в результате этих пристроек интерьер собора оказался затемненным, стены среднего нефа были подняты на один ярус и снабжены окнами, в результате чего храм получил в поперечном разрезе традиционные базиликальные очертания. Снаружи собор отличается массивностью форм и не напоминает готического здания; простенки очень широки, стрельчатость проемов выражена слабо. Особенно тяжелой кажется квадратная в плане фасадная башня. По-видимому, склонность к крупным массивам, к глухой тяжести стен соответствовала местным вкусам. Аскетическая строгость форм характерна и для соборного интерьера.

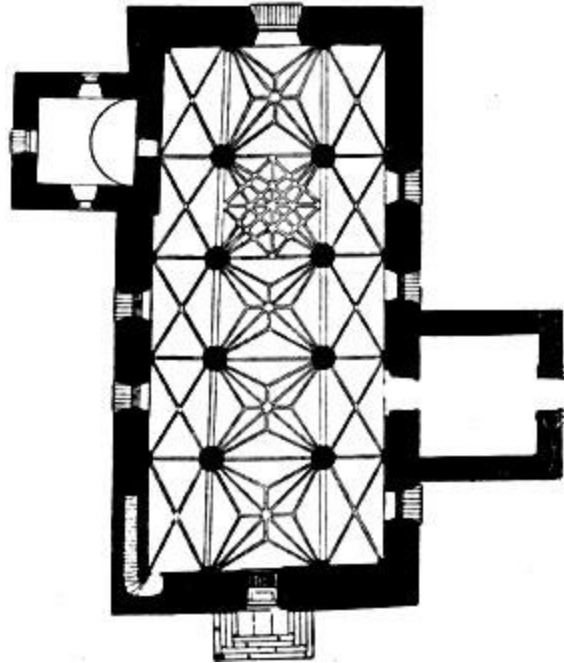
Как и в скандинавских странах, церкви сельского типа составляют второе важное направление в средневековом зодчестве Финляндии. Сам тип этих небольших прямоугольных в плане построек с башней над западным фасадом и прямоугольным хором перенесен в Финляндию из Швеции, но здесь он приобрел характерные местные особенности. Материалом для стен в финских церквях служил обычно гранит; нередко это почти необработанные валуны, промежутки между которыми заполнены толстыми швами раствора. Впечатление элементарной простоты, граничащей с примитивностью, которое порождают некоторые

скандинавские постройки подобного рода, характерно и для финских церквей с их темными массивными стенами, испещренными неровными светлыми швами. К сооружениям этого типа относятся церкви в Эккере и Хаммарланде.

В течение последующих двух столетий — 14-го и 15-го,— когда в скандинавских странах установилось господство готического искусства, данный тип церквей несколько видоизменился. Общая объемная структура во многом еще оставалась близкой к старым образцам, но несколько увеличились размеры построек, башня ставилась отдельно или вовсе отсутствовала, с продольных сторон пристраивались небольшие квадратные в плане капеллы, также перекрываемые двускатной кровлей, а главное пространство интерьера разделялось двумя рядами низких столбов на три миниатюрных нефа, напоминая тем самым интерьеры зальных церквей. Снаружи готические черты этих построек выражены слабо, но внутри имеются стрельчатые своды, нередко со звездчатым рисунком нервюр. Особенностью данных сооружений являются их высокие фронтоны на торцовых фасадах, которые возводились не из гранитных глыб, как вся остальная стена, а из кирпича, причем фигурной кладкой на фронтонах создавался различного рода декоративный узор в виде небольших стрельчатых ниш, крестов и колец, ступенчатых зигзагов. По-видимому, здесь в упрощенном виде воспроизводились мотивы нередко весьма сложных по рисунку фронтонов, украшавших кирпичные готические церкви Балтийского побережья Германии и других стран. В зависимости от характера декоративного рисунка фронтонов финские церкви 14—15 вв. классифицируются исследователями по отдельным группам. К памятникам описанного типа принадлежат церкви в Тенала, Сипо, Ваная и многие другие; к ним примыкает выстроенная целиком из кирпича известная церковь в Хаттула. В отличие от шведских церквей в финских постройках скульптурные украшения в виде тимпанов над порталами отсутствуют, но внутри своды церквей покрывались росписями, как, например, в упомянутой церкви в Хаттула, где фигурные изображения сочетаются с богатым растительным орнаментом.



405 а. Церковь в Ваная. 14-15 вв. Вид с северо-запада.



Церковь в Тенала. 14-15 вв. План.

Кроме культовых сооружений в Финляндии в тот же период строились монументальные замки, из которых наибольшей выразительностью обладает замок Олавинлинна (шведское название — Олафсборг) в городе Савонлинна. Замок расположен на крошечном островке, и его поднимающиеся прямо из воды могучие стены и круглые башни, сложенные в характерной для Финляндии грубой каменной кладке, властно царят над спокойной гладью озера.



404. Замок Олавинлинна в городе Савонлинна 1475 г. Общий вид

После церковной реформы в первой половине 16 в. строительство церквей в истощенной войнами и внутренними конфликтами Финляндии фактически прекратилось. Оно

возобновилось в 17 столетии, когда стали возводиться преимущественно деревянные церковные постройки, в конструктивно-тектонических особенностях которых нашли свое отражение мотивы архитектуры новых художественных эпох.

Искусство Латвии

М.Иванов

Средневековое искусство Латвии развивалось в течение 9—16 вв. Племена, населявшие восточное побережье Балтийского моря, уже с древних времен играли посредническую роль в торговых и культурных связях народов Восточной и Западной Европы. Латвия находилась на скрещении торговых путей между Русью, Западной и Северной Европой. Искусство средневековья в Латвии нельзя рассматривать в отрыве от искусства северной части Западной Европы, с которой Прибалтика была тесно связана не только политическими и экономическими, но и культурными связями.

Вместе с тем археологические раскопки свидетельствуют о самобытной культуре латышей. Веши 11 —12 вв., найденные в мужских и женских погребениях (богатые украшения — броши, браслеты, сакты, кольца, бусы, оружие, орудия труда) говорят о высоком уровне художественного ремесла.

Латышская архитектура раннего средневековья была исключительно деревянной, и до нас дошли только некоторые детали построек, найденные при раскопках. Судя по некоторым источникам, около середины 11 столетия среди латышей стало распространяться православие и были построены первые церкви.

В конце 12 в. в Ливонию (как немцы называли Латвию и Эстонию) вторглись немецкие рыцари. Завоевателям не удалось уничтожить латышскую народную культуру. После некоторого упадка в первый период порабощения Латвии она стала вновь развиваться (в особенности резьба по дереву, ткачество, керамика). Но латышское художественное

творчество проявилось не только в прикладном искусстве. Народная творческая фантазия воплощена и во многих средневековых памятниках, архитектуры, скульптуры и живописи, которые таким образом органично вошли в историю складывающейся национальной культуры.

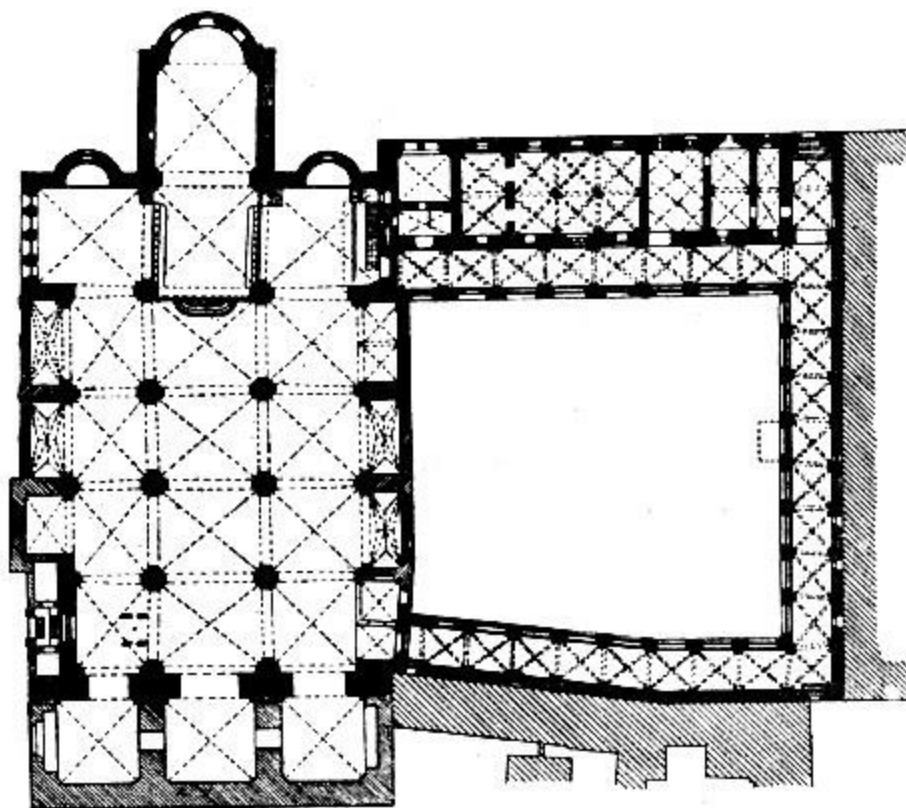
Наряду с замечательными традициями народной крестьянской архитектуры и прикладного искусства они стали достоянием латышского народа и в течение ряда веков участвовали в формировании его эстетических традиций и вкусов. Поэтому, хотя в силу исторических условий значительную роль в искусстве Прибалтики сыграли приезжие художники-иностранцы, неправильно было бы, однако, считать, что вся культура Прибалтики импортирована из Германии и является ее провинциальным вариантом. Деятельность этих художников, причем не только немцев, но и нидерландцев, поляков, шведов, русских и т. д., нередко опиралась на местные традиции, учитывала особенности местных условий и требований.

В искусстве Латвии скульптура получила относительно слабое распространение, и характерная для средневековья ведущая роль архитектуры сказалась с особенной силой. Первые известные каменные постройки были сооружены в конце 12 и начале 13 в. (замки немецкого ордена и небольшие церкви в Икшкиле, Саласпилс, Риге и др.). Пуританская простота, скупость архитектурных форм и декора, а также скромные размеры близких к принципам романского зодчества сооружений свидетельствуют о том, что они должны были прежде всего служить чисто утилитарным целям: выполнять функции укрепленных форпостов во враждебной завоевателям стране. По мере развития феодализма и начавшегося роста производительных сил росли и размеры замков, церквей, помещичьих строений. Быстро развивались и города, особенно Рига, которая начиная с середины 13 в. стала крупным центром торговли и ремесел и входила в Союз ганзейских городов. Сохранившиеся средневековые храмы и отдельные улицы в кварталах старой Риги и в настоящее время дают

яркое представление об облике большого средневекового города.

Каменное зодчество в Латвии не имело своих местных традиций; оно развивалось, перерабатывая применительно к местным условиям строительный опыт острова Готланда и северной Германии. Архитектура отличалась лапидарной простотой и сдержанностью декора, особенно в ранних памятниках, превосходящих скупой сдержанностью форм северонемецкие и готландские прототипы.

Так как феодальные отношения в Латвии развивались с некоторым опозданием по сравнению со странами Центральной Европы, то переход к романскому и готическому искусству произошел позже, чем во Франции или Германии. Памятники романского искусства, не получившего, впрочем, широкого распространения, появились в 13 в. Переход к готике наметился лишь в самом конце этого столетия. К середине 14 в. относительное отставание средневековой Латвии в области архитектуры было преодолено, и латышское зодчество выступило в качестве оригинального варианта готики.



Домская церковь в Риге. Начата в 1211 г., завершена в основном в середине 13 в. План.



406 а. Домская церковь в Риге. Начата в 1211 г., завершена в основном в середине 13 в. Общий вид с северо-востока.



406 б. Домская церковь в Риге. Зал капитула.



407. Домская церковь в Риге. Внутренний вид.

Одним из замечательных памятников архитектуры того времени является Домская (соборная) церковь в Риге. Строительство трехнефной церкви с трансептом начато в 1211 г. и в основном завершено к середине века. Церковь была задумана в зрелом романском духе. С запада, согласно не доведенному до конца проекту, она должна была украситься двумя башнями. Внутреннее помещение имело зальный характер. В 15 в. к западной части здания была пристроена восьмигранная башня со шпилем. В то же время Домская церковь была перестроена в базилику посредством поднятия центрального нефа. Новые своды были возведены на нервюрах, то есть имели готический характер. К церкви примыкал монастырь с просторным клуатром, галерея которого была перекрыта крестовыми сводами.



Карта Латвии, Литвы, Эстонии

Внутреннее убранство церкви сильно пострадало во время уничтожения икон приверженцами реформации в 1524 г., но исторические данные указывают, что церковь внутри была богато украшена стенной росписью и скульптурой.

В течение столетия Домская церковь, ее башня и монастырь были несколько раз перестроены, но здание все же сохранило свою величественность и занимает важное место в облике старой Риги. Архитектуру Домской церкви характеризуют простота, сдержанность, даже суровость внешних форм, где доминируют соотношения больших плоскостей без обильного применения архитектурного декора.

В конце 13 и начале 14 в. в Латвии появился новый готический тип церквей с упрощенным фасадом и планом, массивными стенами, но уже вполне готическими стрельчатыми профилями арок и сводчатыми крестовыми перекрытиями. Характерными для ранней готики в Латвии являются церкви в Валмиере, Цесисе и др.

Самый величественный памятник архитектуры развитой готики (вторая половина 14—15 в.) — трехнефная церковь св. Петра в Риге — в документах упоминается впервые в 1209 г. Как многие архитектурные памятники средневековья, она имеет сложную и богатую биографию. В 1406 г. было решено расширить церковь. Большие строительные работы велись с перерывами в течение всего 15 столетия. Автором нового проекта был приглашенный из Ростока мастер Руммешотель. Его проект напоминал некоторые церкви Ростока и Шверина.

Церковь св. Петра выделялась своими размерами, благородством архитектурных форм, устремленных ввысь и полных динамики. Высокая мощная башня завершалась высоким деревянным шпилем (общая высота башни около 115 м, кирпичная часть — 45,5 м). Первоначально башня, судя по старинным рисункам, имела четырехгранную форму и была увенчана высоким пирамидальным шпилем, но в 1666 г. она рухнула и была восстановлена в несколько измененном виде. Кирпичная часть башни состояла теперь из двух ярусов: нижнего — четырехгранного и верхнего — восьмигранного; кивер башни приобрел барочный характер. Исключительное место в архитектуре Латвии занимает и интерьер собора. Величественный центральный неф поражал своими размерами: он имел в высоту 30 м при ширине пролета 10 м.

Часто расположенные высокие окна усиливали торжественную праздничность храма.

Церковь св. Петра на протяжении 16 и 17 вв. неоднократно подвергалась переделкам и пристройкам (так, к строгому готическому фасаду в 17 в. были прибавлены три пышных барочных портала). Все же основной замысел был сохранен, и церковь с ее высокой башней составляла неотъемлемую и важнейшую часть архитектурного силуэта Риги.

Церковь св. Петра была разрушена фашистскими войсками в 1941 г. В настоящее время ее восстанавливают.

Из жилых домов, величавых ратуш и зданий гильдий 14—15 вв. мало что сохранилось в первоначальном виде. Жилые дома имели характерные формы средневековых построек с крутыми фронтонами со Стороны улицы. Единственным украшением простых фасадов были порталы. В начале 16 и особенно в 17 в. порталы приобрели весьма выразительные архитектурные формы и богатый декор.

Широкое распространение в Латвии получило строительство замков. Из первоначально скромных и незначительных укрепленных зданий выросли монументальные замки ордена и епископов. В некоторых случаях заметны интерес к художественному украшению замка и стремление создать выразительные архитектурные формы (замки в Цесисс, Риге, Рауне, Пилтене). Однако во время Ливонской и других войн почти все эти замки (на территории Латвии их было до 150) были разрушены и в дальнейшем не восстанавливались. Следует упомянуть величественные остатки большого Замка в Сигулде, с красивыми стрельчатыми окнами замковой часовни и большого зала, а также мощную приземистую «Пороховую» башню в Риге (начало 16 в.).

В средневековом искусстве Латвии скульптура и живопись занимали заметное место. Правда, памятники 13 —14 вв. сохранились лишь в незначительной степени. Много произведений церковного искусства погибло во время Реформации, в 16 столетии. Мастера, создавшие эти немногие

сохранившиеся памятники, почти во всех случаях остались неизвестными. Иной раз трудно определить, привезено ли данное произведение искусства из других стран или выполнено на месте. Но в отношении скульптуры имеются более достоверные данные (письменные свидетельства многих путешественников 15 —17 вв. и др.), говорящие о том, что местная скульптурная школа появилась в Латвии рано и что в этой области, особенно в деревянной скульптуре, работали многие латышские мастера.

Средневековая скульптура Латвии вплоть до 17 столетия носила исключительно церковный характер — надгробные сооружения, а также алтари, кафедры, хоры и т. д. в церковных интерьерах.

Из дошедших до наших дней памятников наибольший интерес представляют выполненные на капителях колонн монастырской части Домской церкви выразительные рельефные головы местных жителей — ливов, а также голландских мастеров; вероятно, это изображения строителей церкви. К наиболее ранним памятникам скульптуры принадлежит также каменное распятие, созданное в начале 15 в. Скульптура носит типичный для готики характер: чрезмерно удлиненные пропорции тела, маленькая голова. Пластическую моделировку заменяет линейно-орнаментальная трактовка форм. Такие же черты характерны для ряда других памятников того времени. Возможно, что черты орнаментальности и плоскостности указывают, что эти произведения выполнены местными мастерами, связанными, с традициями народного искусства.

В средневековой скульптуре Латвии значительное место принадлежало мастерам, работавшим в Риге. Кроме уже упомянутых произведений следует назвать еще фрагмент рельефного деревянного алтаря (конец 15 в.) «Смерть Марии» (находящийся в настоящее время в помещении Гос. Филармонии — бывшая Большая гильдия). Для этой работы характерна своеобразная попытка перспективной передачи

пространства, а также интерес к жанровой трактовке евангельской легенды.

Ранних памятников средневековой живописи в Латвии сохранилось еще меньше, и, как правило, дошли они до нас в отдельных фрагментах. Например, при ремонте и реставрации Домской церкви в 1895 —1897 гг. были открыты три созданные в начале 14 в. слабо различимые стенные росписи на библейские сюжеты.

Применение, стенных росписей в период ранней готики было совершенно естественным, если учесть, что готическая архитектура в Прибалтике сохраняла большие плоскости стены. Остатки фигурной живописи или еще* более ранних живописных орнаментальных украшений найдены и в других церквях (например, в церквях св. Иоанна и св. Якова в Риге, в церкви св. Екатерины в Кулдиге и др). Некоторые данные дают возможность установить, что в Латвии в 15—16 вв. работала довольно большая группа живописцев. Например, в середине 15 столетия в Риге жил живописец Петер Хазе; тогда же в Риге работал Иоанн Линен (умер в 1522 г.), создавший предназначенную для рижской ратуши картину с изображением Богоматери. Большинство же дошедших до нас живописных и скульптурных работ относится ко второй половине 16 и к 17 в., то есть к более позднему периоду, связанному с влиянием Ренессанса и барокко.

Искусство Эстонии

И.Соломыкова

Переход к феодализму у эстонских племен начался в 10—11 вв. В этот период происходило постепенное формирование класса феодальных владетелей, развивались ремесла и торговля; на основе старых городищ зарождались средневековые города Линданисе (Таллин), Тарту и др. Складывались условия для образования феодального государства. Дальнейшее самостоятельное развитие Эстонии было прервано в первой половине 13 в. вторжением в южную

часть Эстонии немецких рыцарей-крестоносцев и в северную — датчан, поработивших страну. Народную культуру жестоко преследовали, и развитие ее было заторможено.

Завоевание Эстонии немецкими феодалами определило своеобразный характер дальнейшей феодализации страны. Господствовавший класс феодалов-землевладельцев, привилегированная верхушка торговых и ремесленных городов и представители церкви были немецкими по происхождению и языку, по культурным традициям. Антифеодальные движения поэтому всегда тесно сплетались с национально-освободительной борьбой.

Художественная культура эстонского народа, однако, продолжала развиваться и в трудных исторических условиях. Непосредственно она воплощалась в народном искусстве — ткачестве, ювелирном мастерстве, орнаменте, украшавшем домашнюю утварь, в произведениях крестьянской архитектуры.

Однако нельзя сводить все средневековое эстонское искусство лишь к традициям народного прикладного искусства и исключать из него архитектуру и монументальное искусство. При строительстве замков и крепостей, соборов и ратуш использовался подневольный труд эстонцев, владевших искусством обработки камня. Не меньшее значение имеет и то, что эти сооружения порождены сложившимися в Эстонии общественными отношениями, исторически характерными для ее судеб. Хотя при своем возникновении подобные здания, особенно замки, воспринимались как символы ненавистного иноземного владычества, памятники зодчества стали частью той среды, в которой жили и живут эстонцы и которая уже много веков участвует в формировании их эстетических вкусов и представлений о красоте родного края.

В художественно-стилистическом отношении средневековое искусство Эстонии входило в ту большую семью культур Западной, Центральной и Северной Европы, развитие которых протекало в романо-готических формах. Особое значение имела тесная связь Таллина и других городов Эстонии с

Ганзейским союзом. На формирование средневекового искусства влияние оказала архитектура земли Рейн-Вестфалия и острова Готланда; сказывалось и соприкосновение с высокоразвитой культурой близких соседей — Пскова и Новгорода.

В южной Эстонии, в частности в ее крупнейшем городе — Тарту, из-за отсутствия качественного строительного камня при хороших глинах строили главным образом из кирпича — материала, характерного для северо-восточной Германии и Латвии. По своим строительным и стилистическим особенностям южно-Эстонская архитектура близко связана с искусством последней. В северной же Эстонии, в частности в главном городе Эстонии — Таллине, а также в Нарве для строительства применялся местный серый камень — плитняк.

В северной Эстонии особенно заметны связи с архитектурой ганзейских городов. Простые и выразительные архитектурные формы, известный аскетизм в применении архитектурного декора типичны для средневековой североэстонской архитектуры, обладавшей суровым обаянием.

Архитектура северной Эстонии, в особенности Таллина, образует своеобразную школу, ярко выражающую самобытные черты средневекового эстонского Зодчества.

Строившиеся в середине 13 в. храмы и замки стилистически были еще связаны с традициями романского искусства. Лишь в течение 14 в. в Эстонии окончательно сформировался свой вариант готического зодчества.

Церковной архитектуре Эстонии 13 в. были присущи лапидарная простота конструкции (одно- и двухнефные иногда без трансепта, иногда без закругления алтарной стены и т. д.) и суровый крепостной характер.

Примером укрепленной церкви, которая могла при необходимости превратиться в небольшую крепость, служит однефная церковь в местечке Вальяла на острове Сарема (около 1260 г.), сложенная из известняка. Толстые стены,

укрепленные позже массивными контрфорсами, были прорезаны немногими попарно расположенными узкими окнами. После восстания эстов в 1261 г. нижняя часть окон была заложена, а внутри церкви построена деревянная галлерея на случай обороны. Характерной чертой этой церкви является наличие наряду с романской основой (массивные плоскости стен, полуциркульные арки) элементов нового, готического стиля (своды на тонких нервюрах и др.).

С середины 13 в. зодчество получило большое применение в городах, которые начали расти и укрепляться. Так, в Таллине были воздвигнуты Тоомкирик (Соборная церковь, 13 в.) на Тоомпеа (Вышгороде) и церковь Нигулисте (св. Николая) в Нижнем городе (начало 14 в.) — трехнефные базиликальные церкви без трансепта. В 14—15 вв. они были радикально перестроены в готическом духе, и об их первоначальном облике мы судить не можем.

В 13—14 вв. строились укрепленные монастыри (например, в Падисе, в Кяркне, в Таллине — доминиканский монастырь св. Екатерины, сгоревший в начале 16 в., и цистерцианский монастырь св. Михаила).

Крепости-замки воздвигали на развалинах бывших городищ эстов. Сохранились развалины многочисленных замков (*На территории Эстонии и Латвии в средневековье насчитывалось более 400 крепостей-замков.*); первоначально наиболее распространенными типами замков-крепостей были донжоны. Некоторые донжоны были выстроены вне городищ, в важнейших стратегических пунктах. Таков, в частности, был донжон в Пайде (13 в.) — восьмигранная монументальная тридцатиметровая башня. Донжон имел шесть этажей, из которых три нижних были перекрыты сводами. Второй этаж был приспособлен для жилья, три верхних служили для военных целей.

В период феодальной раздробленности территория Эстонии была разделена между епископами и Ливонским орденом.

В 14 в., когда участились антифеодальные крестьянские восстания, в том числе произошло знаменитое восстание в

Юрьеву ночь (1343), особенно интенсивно строили большие замки-крепости орденового типа или так называемые «конвентные дома».

Типичны замки-крепости в Вильянди, Раквере, Таллине, Нарве, епископские Замки в Курессааре и Хаапсалу. Орденский замок в Вильянди (ныне руины) по своим размерам превосходил все современные ему замки в Прибалтике. Он представлял в плане квадрат со стороной 55 м. В ансамбль сооружения входила церковь, большая общая трапезная для рыцарей, общие спальни — дормитории и отдельные помещения для знатных членов ордена. Замок стоял на высоком холме с крутым склоном к озеру и был окружен четырьмя поясами мощных каменных крепостных стен. Чередование стен, естественных оврагов и рвов делало замок неприступным. Можно представить себе, что нависшая над озером и вырисовывающаяся в небе громада замка и высоких стен, сложенных из валунов и кирпича, производила действительно грозное впечатление.

В архитектуре орденовых конвентных домов с 14 в. начали проявляться черты готического искусства. Однако наивысшего развития готическое искусство средневековой Эстонии достигло в городах.

Некоторые города Эстонии, достигшие в 14 в. высокого уровня экономического развития, приобрели известную самостоятельность по отношению к власти ордена и стали, как везде в Европе, центрами наиболее прогрессивных в условиях средневековья форм культуры и искусства.

Для эстонской готики характерны суровый крепостной характер, простота планов, редкое применение аркбутанов, сохранение роли стены, слабое развитие каркасной системы, характерной для Западной Европы.



410 б. Церковь Яани в Тарту. 14 в. Вид с северо-запада.

Прекрасное представление о южноэстонской готике дает кирпичная церковь Яани (Иоанна) в Тарту, созданная в 14 веке. Отличительной чертой ее архитектуры является горизонтальное членение плоскостей фасада и стен при помощи разнообразных фриз, в том числе из зеленых глазурованных плиток. В западной части возвышалась квадратная тяжеловесная башня, украшенная фризами и ложными окнами, с богато профилированным, тяготеющим к романским формам порталом, завершенным вильпергом.

Уникальный характер этого памятника средневековой эстонской архитектуры связан с его скульптурными украшениями из терракоты. Терракотовые фигурки, человеческие головы и скульптурные группы расположены и внутри и снаружи здания. Эти разнообразные, не повторяющие друг друга скульптурные изображения бюргеров, рыцарей, ремесленников трактованы весьма схематично и стилизованно, но все же во многих из них заметно реалистическое восприятие человека.

В 15 в. в Тарту на основе церкви, построенной еще в 13 в., была воздвигнута монументальная базиликальная трехнефная соборная церковь Петра и Павла. Это единственная из всех церковных построек Эстонии, западный фасад которой был фланкирован двумя высокими четырехугольными башнями, обращенными на запад. Церковь сгорела в 17 в., сохранилась лишь стенная коробка с частями башен.

В целом южноэстонской «кирпичной готике» по сравнению с северной присущи относительная облегченность пропорций и расчлененность конструкций, богатство декора, меньшая суровость и большая живописность, праздничность общего впечатления.



410 а. Скульптурное украшение триумфальной арки в церкви в Карья на острове Сарема. 14 в.

Своеобразным памятником ранней эстонской готики является церковь в Карья на острове Сарема (1330—1340). Ее особенность — скульптурный декор из местного саремского мрамора. На одном из пилонов арки входа изображен св. Николай в епископском облачении. Из ниши, оформленной в виде окошка небольшой башни, он подает милостыню женщинам. Среди скульптур имеются группы, привлекательные своей наивной жизненностью, например фигурка св. Николая, изображенного в виде саремского рыбака, или изображение сплетниц, одну из которых хватает черт. Статуи этой церкви представляют особый интерес, поскольку в Эстонии скульптуры, связанные с архитектурным декором, до нас почти не дошли. Из немногих сохранившихся памятников следует также упомянуть скульптурную группу эстонцев-крестьян на консоли церкви в Пайде.

Видимо, некоторые скульптурные украшения, особенно в провинциальных церквях, выполнялись мастерами — эстонцами по происхождению. Им свойственны дух грубоватометкого народного юмора и интерес к изображению эстонцев-крестьян.

Наиболее ярко и полно достижение эстонской готики в целом раскрылось в архитектуре и искусстве Таллина. К ранним по типу готическим сооружениям относится двухнефная церковь Пюхавайму (св. Духа), 14 в.—приземистое прямоугольное здание с редко расставленными высокими стрельчатыми окнами и своеобразными ступенчатыми скатами фронтонов сохраняет суровый крепостной дух раннесредневекового искусства Эстонии.

Архитектурный облик средневекового Таллина в основных чертах сложился во второй половине 15 в. Город резко делился на две части: Вышгород (Тоомпеа), расположенный на высоком скалистом плато, и Нижний город, лежащий между Вышгородом и морской гаванью. Вышгород был центром рыцарско-церковной Эстонии. Окруженный высокими стенами,

расположенный в долине у моря, Нижний город был населен купцами, многочисленными ремесленниками и рабочим людом. Он противостоял Вышгороду как центр бюргерской культуры.

От средневековой эпохи сохранились многочисленные церкви 13 —15 вв., орденский замок, старая городская ратуша 14—15 вв. (в которой в настоящее время помещается Таллинский горсовет), крепостные башни и часть городских стен, каменные жилые дома богатых бюргеров, построенные еще в 15 —16 вв., и здания городских гильдий. Таким образом, старый Таллин с его многочисленными памятниками старины, узкими извилистыми улочками наглядно воссоздает облик города зрелого средневековья. По сохранности, по удивительной цельности впечатления ансамбль готического Таллина является единственным в СССР.

На высоком скалистом холме, круто обрывающемся в сторону моря, возвышается мрачный замок Ливонского ордена, заложенный датчанами еще в 13 в., перестроенный и расширенный орденом в 14 в. Глухой массив его могучих стен лишь изредка прерывали несколько небольших окон-бойниц. Замок был фланкирован по углам башнями; самая большая и высокая из них — Длинный Герман — сохранилась до наших дней. Эта восьмиэтажная с редкими узкими окошечками цилиндрическая башня господствует над местностью и видна за много километров.

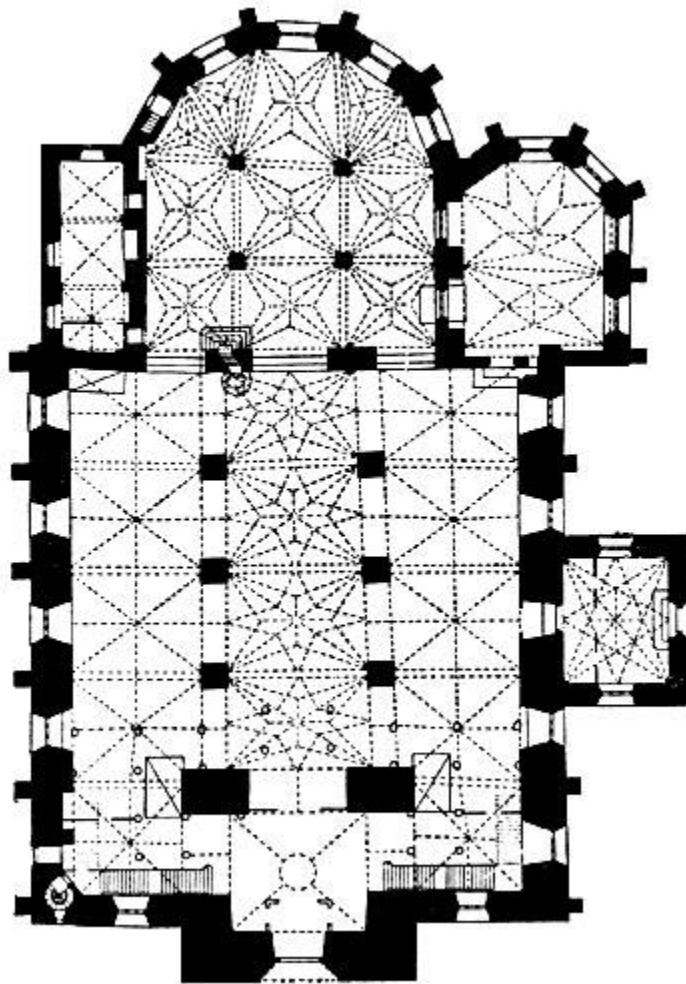
С запада и востока суровый силуэт Вышгорода выступал в контрастном сопоставлении с Нижним городом. Высокие и крепкие городские стены, сложенные из серого плитняка, были увенчаны многочисленными башнями. Представление о квадратных в плане башнях городской стены (14 в.) дают башенные ворота, ведущие от Нижнего города к пологому подъему на Вышгород, носящему название Длинный спуск (Пиккялг). Бюргеры предусмотрительно отгородились стеной от Вышгорода, с которым им приходилось вести постоянную борьбу за свои городские вольности и привилегии.

Сохранившаяся часть стен с башнями (всего их к началу 15 в. было 28) относится к 14—15 вв. Часто расположенные

круглые башни, увенчанные коническими шатрами, воспроизводят тип, характерный для средневековых укреплений Западной Европы. За городскими башнями, подобно часовым, охраняющим город, теснились каменные дома с крутыми двускатными крышами. Над ними вздымались шпиль могучей башни церкви Нигулисте и подобные иглам башенки Святодуховской церкви и ратуши; в обращенной к морю стороне города — увенчанная стремительно взлетающим кверху шатром-шпилем стройная и мощная башня церкви Олевисте (перестроена в 15 — начале 16 в.). Церковь и особенно ее башня (высотой около 120 м.) господствовали над городом и были видны далеко с моря. Ансамбль Нижнего города с его лесом стройных башен, теснящихся островерхих крыш, богатых бюргерских домов, шпилей выразительно противостоял грозной суровости вышгородского ансамбля.



408. Таллин. Нижний город. Крепостная стена 14-15 вв. и башня церкви Олевисте.



Церковь Олевисте в Таллине. Основное строительство в 13 в., башня западного фасада - 15 - начало 16 в. План.

Эстонская готика периода ее расцвета наиболее ярко воплощена в церкви Олевисте .

Эстетическое воздействие ее на зрителя определяется не только головокружительной высотой башни, но и благородной простотой, соразмерностью архитектурных объемов и форм. С улицы Лай, на которую под углом выходит основной, западный фасад церкви, перед зрителем предстает огромная четырехгранная башня. В ней все подчинено одной задаче — выразить мощное устремление ввысь каменной призмы.

Монументальный портал входа, глубоко врезанный в плоскость стены, кажется по сравнению с общими размерами небольшим. При этом широкий приземистый профилированный портал как бы с трудом преодолевает тяжесть лежащего на нем каменного массива. Над порталом свободно и легко вздымается стройное 14-метровое стрельчатое окно, подготовляющее и предвосхищающее взлет остроконечного шпиля-кивера. Выше окна спокойная гладь стены прорезается двумя небольшими стройными оконцами, и, наконец, верхняя часть башни увенчана двумя ярусами высоких стрельчатых ниш, словно облегчающих завершение башни и придающих ему сдержанно торжественный вид. На крепком основании 60-метровой призмы высится более чем 70-метровый шпиль, деревянный каркас которого неоднократно горел и восстанавливался примерно в прежнем своем виде.

Основной компактный массив церкви, небольшой сравнительно с башней, с возвышающимися, подобно ступеням, крышами алтарной части и нефов, также зрительно подготовляет стремительный взлет башни. Интересны масштабные соотношения высоты башни со шпилем и без шпиля и высоты центрального и боковых нефов — 8 : 4 : 2 : 1. Несколько жесткая простота этих соотношений подчеркивает дух сдержанной энергии и суровой уверенности, которую несет в себе архитектурный образ храма.



409. Церковь Олевисте в Таллине. Основное строительство в 13 в., башня западного фасада - 15 - начало 16 вв. Внутренний вид.

Интерьер церкви подчинен той же задаче. Звездчатые своды центрального нефа опираются на массивные четырехгранные столбы. И лишь в полигональной алтарной части строитель отступает от сдержанной строгости решений; своды здесь опираются на стройные восьмигранные колонны.



411 б. Ратуша в Таллине. Конец 14 - начало 15 в. Общий вид.

Главным центром жизни Нижнего города была ратуша и раскинувшаяся перед ней рыночная площадь, единственная большая площадь в пределах городских стен. Хорошо сохранившаяся ратуша (конец 14 — начало 15 в.) является прекрасным образцом светской эстонской готики. Выразительность образа простой по конструкции ратуши, увенчанной высокой двускатной крышей, строилась на сопоставлении прямоугольного массива самого здания и восьмигранной как бы точеной башенки. Карниз башенки изящно оформлен типичным для таллинской готики фризом легких консолей (*Высокий барочный кивер (шатровая надстройка над каменной башней) неоднократно перестраивался. Кивер увенчан ажурным фигурным флюгером из кованого железа, изображавшим воина — стража города, известного под названием Старый Томас.*).

Плоская стена главного фасада ратуши подымалась над проходящей по всему низу здания лоджией со стрельчатыми арками и была прорезана высокими окнами второго, главного этажа.

Особенностью, весьма характерной для средневековой архитектуры, являлась несимметричность расположения окон по фасаду. Зодчий стремился в первую очередь к архитектурному оформлению интерьера отдельных помещений. Главный зал освещался тремя окнами, из которых центральное ради законченности впечатления было более высоким. Меньшие помещения освещались парой окон или одним окном, причем масштабы и пропорции их решались каждый раз в зависимости от конфигурации помещения и его функционального назначения. Отсюда живая асимметрия расположения окон по фасаду, не лишенная, однако, единства, обусловленного общим характером стройных окон, оживляющих плоскую стену и вносящих праздничное разнообразие в монотонный ритм более тяжелых аркад цокольной галлерей.



411 а. Здание Большой гильдии в Таллине. Около 1410 г. Фасад.

Ратушная площадь была окружена богатыми бюргерскими каменными домами с высокими треугольными фронтонами двускатных крыш, крытых красной черепицей. Следует упомянуть и о монументальном здании Большой гильдии, объединявшей крупных купцов и судовладельцев. Здание это венчалось высоким крутым фронтоном, украшенным декоративными стрельчатыми арками; каменные порталы дверей были богато профилированы.

В заключение следует сказать о типе дома богатого оптового купца. Большинство их было построено после огромного пожара 1433 г. Дома выходили на улицу торцовым фасадом. Тяжелая дверь, обрамленная профилированным каменным порталом, часто украшалась скульптурной резьбой и красивым кованым железным дверным молотком. Значительную часть нижнего этажа занимал парадный вестибюль, в котором помещались шкафы и сундуки; из сеней дверь вела в полутемную кухню с огромным очагом. За кухней находилась большая жилая комната. Обогревалась она теплым воздухом, поступавшим из специального очага в подвале. Потолок нижнего этажа поддерживался массивными дубовыми балками, иногда лежащими на каменных консолях. Из сеней на второй этаж вела широкая деревянная лестница с резными перилами.

Второй этаж состоял из 2 — 3 небольших жилых комнат, из которых обычно обогревалась только одна комната — трубой кухонного очага. На самом верху под двускатной крышей — подальше от лихого человека — помещались склады товаров. Гавань находилась вне городских стен, и вообще купец предпочитал в те беспокойные времена хранить товары в собственном доме. Тюки с товарами обычно подымали в слуховое окно или чердачный люк прямо с улицы при помощи блока, подвешенного к толстой балке, выступающей под окном чердака.

В конце 15 в. ансамбль Таллина был обогащен большой 36-метровой артиллерийской башней Кик ин де Кёк, защищавшей юго-западные подступы к Вышгороду. Гармоничная по

пропорциям, башня одновременно контрастировала и органично входила в общую композицию башен замка. Массивная, завершенная небольшим выступающим карнизом, она очень отличалась от других башен городской стены. Ее многочисленные бойницы были рассчитаны на ведение «огневого», то есть артиллерийского боя.

Выдающимся памятником эстонской позднеготической архитектуры являлась, судя по сохранившимся частям (стены и западный фронтон), монастырская церковь св. Бригитты в Пирите близ Таллина (первая половина 15 в.). Монастырь строился под руководством таллинского строителя Свальбарта. Главным звеном монастырского комплекса была трехнефная зальная церковь, своды которой поддерживались стройными восьмигранными колоннами. Стены ее сложены из известняка, своды, по-видимому, были кирпичные. Снаружи, вдоль северной стены, тянулся двухэтажный крестный ход для монахинь, к южной стене примыкал крестный ход для монахов. Церковь должна была производить впечатление монументальной, грандиозной постройки. Могучий параллелепипед, увенчанный высокой крутой крышей с треугольными фронтонами, с профилированными нишами, облегчавшими массу и подчеркивавшими стремление фронтона ввысь, возвышался над окружавшей монастырь лесистой местностью и долиной реки и был издали виден с моря.

Наиболее значительными в художественном отношении памятниками, завершающими период позднейшей, «пламенеющей» готики в Эстонии, были: пристроенная в 1523 г. к церкви Олевисте зальная, изящная и светлая, гармоничная по пропорциям часовня св. Марии и архитектурный комплекс береговых ворот «Раннавяров».

Богатые магистраты городов и церкви, особенно в Таллине, заказывали у известных мастеров Западной Европы алтари и другую художественно выполненную церковную утварь. В рассматриваемый период для Таллина были характерны постоянные и тесные экономические и культурные связи с

ганзейским городом Любеком. В середине 13 в. на основе Любекского права было выработано городское право Таллина (фрагменты рукописи Любекского права 13 в. с интересными миниатюрами хранятся в Таллинском городском архиве). В конце 15 в. в Любеке был приобретен алтарь для церкви Нигулисте (1482), приписываемый Хермену Роде и Яну Стенраду. Алтарь Роде, самый большой по размерам из резных деревянных алтарей в Прибалтике (6,32 X 2,62), включал более 40 фигур - Христа, Марии, апостолов, пророков и святых, расположенных рядами без ясной сюжетной связи по трем ярусам.

С конца 15 и особенно в начале 16 в. искусство Эстонии, сохраняя в основном средневековые формы, начало постепенно насыщаться светскими и реалистическими чертами, связанными с новым этапом в истории европейского искусства, то есть с Возрождением.

Искусство Литвы

Ю.Юргинис

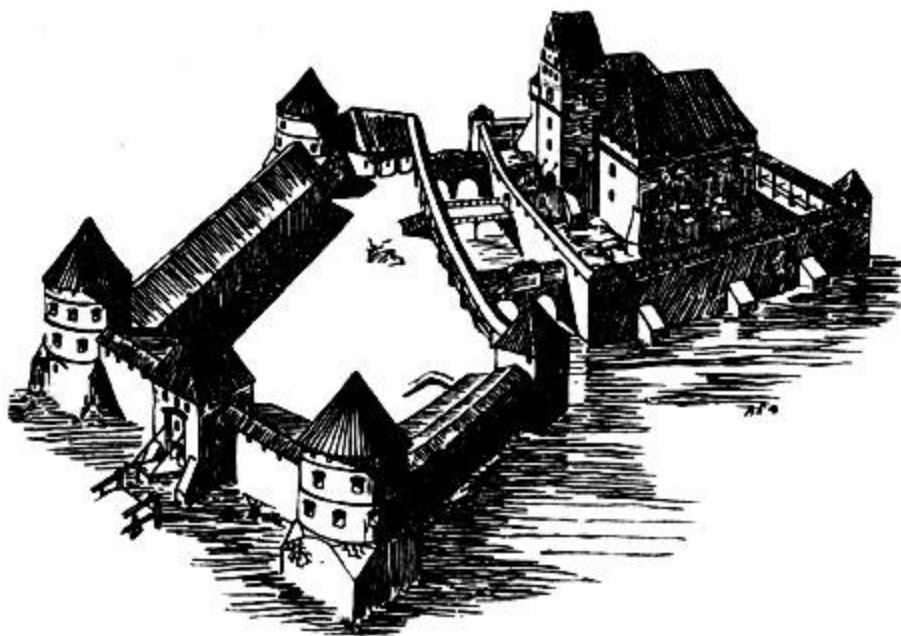
В первой половине 13 в., с утверждением феодальных отношений и образованием великокняжеской власти, на территории литовских племен закончился процесс формирования литовского государства. Возникновение раннефеодального государства способствовало внутреннему сплочению литовских земель, а также лучшей организации борьбы литовского народа против захватнической политики Тевтонского и Ливонского орденов, созданных и направляемых римскими папами и германскими императорами. Эта борьба, завершившаяся образованием единого литовского государства, продолжалась свыше двухсот лет.

На начальной стадии зарождения и сложения феодальных отношений развивалась и совершенствовалась архитектура укрепленных городищ — пилякальнисов. Тип пилякальниса восходит к более древнему периоду истории литовского зодчества. Характерным примером такого городища является

упоминаемый в письменных источниках 9 в. **пилякальнис** (Термином «пилякальнис» в Литве обозначается вообще укрепление, огражденная в древности возвышенность или гора вне зависимости от характера использования ее — было ли это лишь убежище, либо небольшое постоянное укрепление с военным гарнизоном, либо укрепленное поселение. Остатки пилякальнисов очень многочисленны: всего в настоящее время известно до 1500 развалин таких городищ.) **Апуоле** (Скуодасский район), занимающий площадь свыше 3,5 гектара.

Более позднее городище **Импильтис**, в Кретингском районе, существовавшее в 13 в., было уже крепостью. Для укрепления вала использовались камни и бревна, положенные крест-накрест.

К 14 в., в связи с утверждением развитого феодализма, городища стали терять свое социально-экономическое и военное значение. Князья начали строить каменно-кирпичные укрепления; наиболее ранним примером является замок **Медининкай** в 24 км от Вильнюса. Он состоит из каменной четырехугольной оборонительной стены и массивной входной башни с редкими окнами, украшенными волютами. Во дворе были расположены деревянные жилые помещения. В конце 14 и в начале 15 в. в Литве появились замки нового типа с каменными жилыми помещениями внутри оборонительной стены. К такому типу относятся замки в **Каунасе**, **Вильнюсе** и **Тракай**.



Тракайский замок. 15 в. Реконструкция.

Наиболее ясное представление о литовских замках 15 в. дает нам Тракайский замок, который не был разрушен во время борьбы против крестоносцев, меньше пострадал от перестроек и реставраций и потому сохранил свой первичный облик без существенных изменений. Он был построен на острове озера Гальве в первом десятилетии 15 в. по своеобразному плану, приспособленному к местоположению замка. Вся территорию небольшого острова занимает замок с форбургом (предзамком), отделенным каналом от замка. С трех сторон двора предзамка, занимающего северо-восточную часть острова, были расположены жилые двухэтажные помещения для дворцовых слуг, четвертая сторона замыкалась стеной. На трех углах стены предзамка сооружены круглые пятиярусные башни на квадратном фундаменте. Для перехода от квадратной к круглой форме использованы кирпичные tromпы. Наружная часть каменных башен украшена черными (пережженными) кирпичами. Четвертая, надвратная башня по размерам была меньше остальных.

Замок — княжеский дворец, мощный и компактный по формам, горделиво возвышается над предзамком. Прямоугольный в плане, трехэтажный, с 25-метровой массивной по пропорциям квадратной в плане башней у входа,

он отличается суровой геометрической простотой объемов. Его простые и четкие поверхности оживлены узорной кирпичной кладкой. Стены первого этажа орнаментированы черными кирпичами, в стенах средней части (второй этаж) каменная кладка оставлена непокрытой, верхний этаж облицован кирпичом. Внутри замка находится вымощенный прямоугольный дворик. Все правое крыло второго этажа занимает Зал с готическим крестовым сводом на нервюрах. Такими же сводами были перекрыты и другие помещения замка. Окна левого крыла узкие, ярко выраженных готических пропорций; между тем в правом крыле они иного типа. В целом архитектура Тракайского замка отличается рациональной ясностью конструкции.

Длительное историческое общение народов, входивших в состав великого княжества Литовского, обусловило сближение и взаимовлияние их культур. Среди придворных художников великого князя Ягайлы, как свидетельствует хронист Длугош, были литовцы, белорусы и украинцы. Этим и можно объяснить тот факт, что в Тракайском замке, который в основном был готическим, стенная живопись выполнена в ином стиле. Сравнительно большие плоскости стен парадного зала Тракайского замка давали возможность создания монументально-живописных композиций. Эта живопись, выполненная темперой, была стилистически близка к византийскому и древнерусскому искусству. Роспись, однако, почти не сохранилась, и ее изучение возможно лишь по зарисовкам, сделанным художником В. Смоковским в 1822 г., и еще более поздним зарисовкам других художников.

Литовцы дольше всех европейских народов сохраняли язычество. Официально христианство было введено в Литве только в 1387 г., а в западной части Литвы — Жемайтии — даже в начале 15 в. У литовцев не было монументальных культовых сооружений, строительство храмов началось лишь с введением христианства, и церковное каменное зодчество велось на основе опыта европейско-готической архитектуры. Переход к развитым формам последней завершился в начале 16 в.

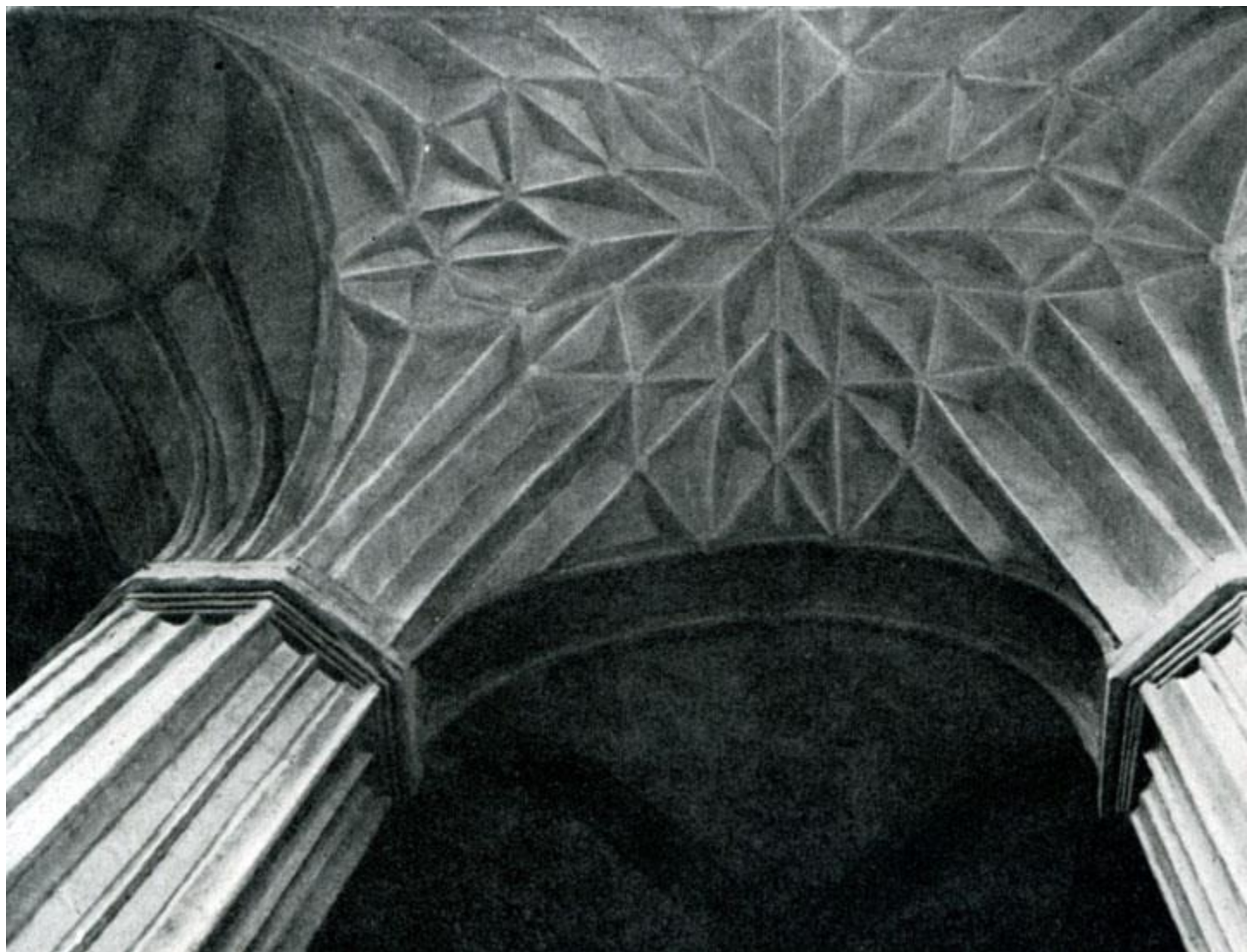
Поэтому лишь в 14 в. наряду с каменно-кирпичными замками появляются и первые каменные культовые постройки — православные церкви в Вильнюсе (впоследствии Пречистенский и Спасский соборы). В их архитектуре, как и в замковых постройках, соединялись черты древнерусского и готического стилей. В 16 в. в связи с усилением католической реакции было запрещено строить новые и ремонтировать старые церкви, не соответствовавшие каноническому типу католической церкви. Это помешало дальнейшему влиянию традиций древнерусского зодчества на архитектуру Литвы.

Первые католические церкви — костелы, построенные в конце 14 и в начале 15 в., — были деревянные. Каменно-кирпичные костелы появились лишь в середине 15 в. После Тракайского замка было начато строительство нескольких каменных костелов, например Яна и Николая в Вильнюсе, Георгия и Витовта в Каунасе и маленького костела в Запишкисе. Эти здания, сохранившиеся до наших дней, носят характерные черты готической архитектуры. Несложные в плане трех и одностефаные церкви без трансептов отличаются своей аскетической простотой; массив стены сохранен, декор крайне скуп. Основным строительным материалом литовской готики был кирпич.

Первые каменно-кирпичные костелы Литвы можно разделить на два основных типа. Первый тип, хорошо выраженный в Запишкисском костеле, очень прост по плану и общей композиции архитектурных объемов. Это небольшая одностефаная церковь без трансепта, с большой прямоугольной абсидой. Башни отсутствуют; перекрытие плоское, деревянное. Снаружи стены укреплены контрфорсами. Все здание увенчано высокой двускатной крышей.

Храмы второго типа, отличающиеся более развитыми архитектурными формами, относятся к более позднему времени. Как правило, эти трехстефаные зальные, без трансепта сооружения завершались в алтарной части пятигранной абсидой. Костелы такого рода уже перекрыты сводами, как простыми крестовыми, так и нервюрными. Стены, укрепленные

массивными контрфорсами, совершенно лишены скульптурного декора и прорезаны узкими стрельчатыми окнами. Наиболее характерным примером таких построек может служить первоначальное здание костела Бернардинцев в Вильнюсе (1525), производящее сильное впечатление суровой простотой своих почти крепостных, устойчиво-крепких объемов. Примечательна его благородная по пропорциям башня-звонница с тонким использованием декоративных возможностей кирпичной кладки.



412 а. Костел Бернардинцев в Вильнюсе. 1525 г. Фрагмент свода.

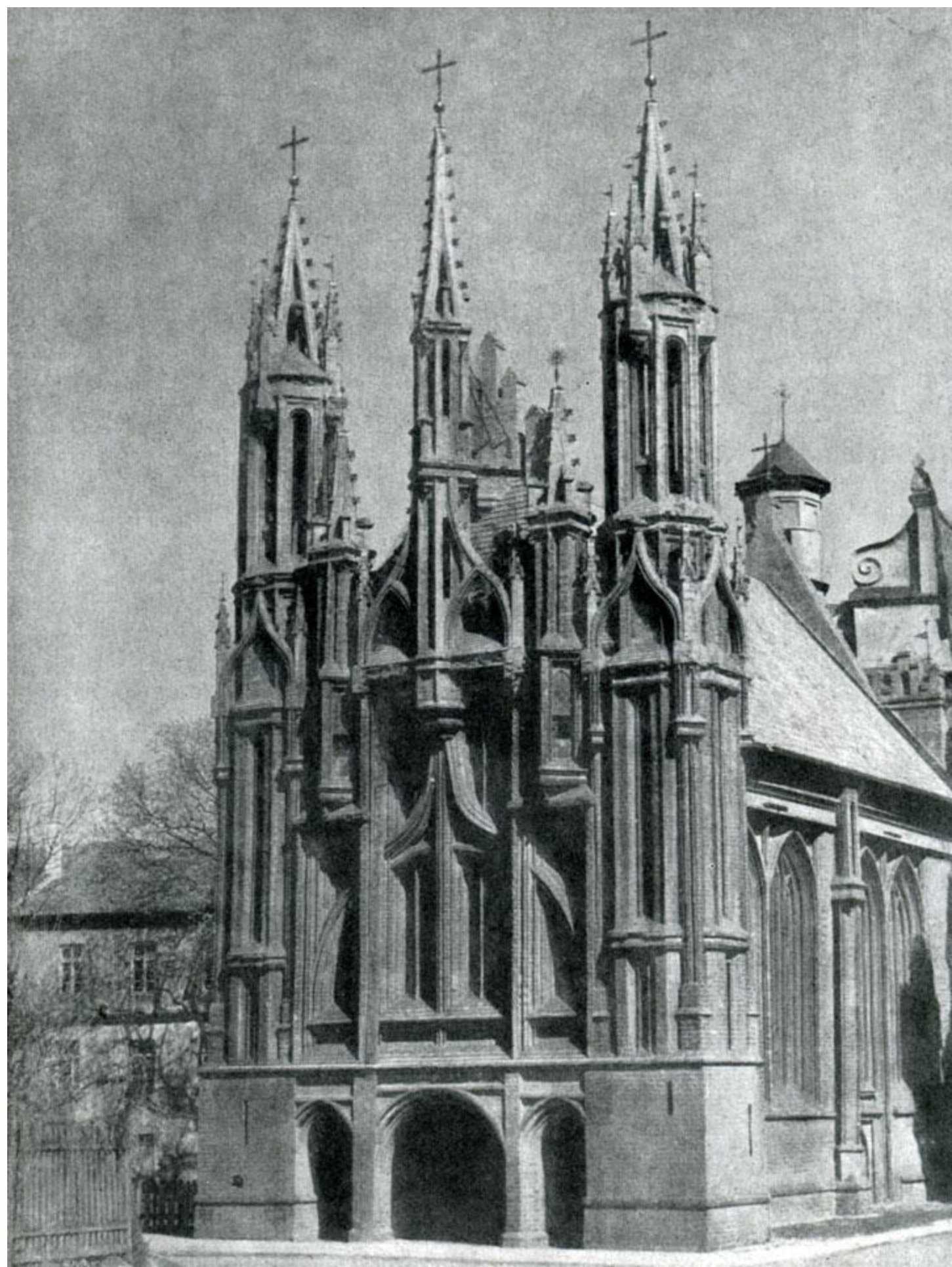


412 б. Костел Бернардинцев в Вильнюсе. Ризница.

Интересно отметить, что автор башни почти отказался от стрельчатой арки, мотив такой арки мы обнаруживаем только в верхнем этаже. Но, хотя в нижних Этажах господствует мотив полукруглых арок и горизонталей, ритм поднимающихся вверх линий выражен ярко и живо.

Башня стоит отдельно от здания церкви (прием очень редкий в готической архитектуре, но широко распространенный в древнерусской).

В 16 в. в Литве развивалось товарно-денежное хозяйство и росли города. Вильнюс в то время насчитывал 25—30 тысяч жителей (довольно высокая цифра для эпохи средневековья). В застройке города начинали уже соблюдать некоторую плановость. Вильнюсский магистрат приказал строить дома «по шнуру», дабы улицы были прямыми. Немалое влияние на развитие искусства и архитектуры имели цехи ремесленников, выросшие и окрепшие в то время в Вильнюсе, Каунасе и других городах Литвы. Много сделал для архитектуры своего города вильнюсский цех каменщиков, а для живописи — цех стекольщиков, мастера которого были и художниками-витражистами. Готические костелы 16 в. отличались большими размерами и сложностью плана. Величественный кафедральный собор в Каунасе имеет 84 м длины, 34 м ширины и 28 м высоты.



413. Костел св. Анны в Вильнюсе. Середина 16 в. Вид с юго-запада.

Среди немногочисленных костелов, не подвергшихся перестройке в 17—18 вв., выделяется своими художественными достоинствами костел св. Анны в Вильнюсе. Он уцелел в своем первоначальном виде благодаря тому, что из-за обрушившихся сводов был оставлен на произвол судьбы и не использовался как раз в то время, когда почти все более древние костелы перестраивались в стиле барокко. Костел св. Анны построен в середине 16 в.; в 1902—1904 гг. здание было реставрировано, достроены порталы и своды. Как видно из поставленных на кирпичах опознавательных знаков, строили костел мастера вильнюсского цеха каменщиков.

Костел св. Анны — небольшое, напоминающее часовню однефное здание. Боковые стены почти лишены украшений, их плоскость разделена тонкими контрфорсами, между которыми находятся большие окна в стрельчатых арках. Декоративные элементы фасада разработаны весьма богато, и можно сказать, что и сам фасад является самостоятельным художественным произведением — декор лишен какой-либо связи с общей архитектурой зданий. Строители, гибко и свободно комбинируя кирпичи различного профиля (всего 33 типа), добились великолепных декоративных эффектов.

Удивительную легкость фасаду придает ритмическая композиция лент, фриз и столбиков, среди которых главную роль играют вертикальные ритмы. Редкие и короткие горизонталы служат только основанием для других многообразных гибких, стремящихся вверх полос. Вертикали часто представляют собой тонкие пилястрики, образующие неглубокие прямоугольные ниши. Эти прямоугольники, разного размера и пропорций, повторяются во всех частях фасада и являются основным декоративным мотивом. Они увенчаны своеобразными арками, которые своими острыми концами входят в небольшие плоские башенки. В фасаде нет ни одной спокойной плоскости, он весь пронизан легким,

изящным, непрерывно изменчивым ритмом, живой мерцающей игрой света и тени.

Фасад костела св. Анны — редкий пример преломления в кирпичной готике принципов позднейшей готики. Это нечто аналогичное явлениям «пламенеющей» готики.

Известное сходство с декором фасада костела св. Анны имеет декор фронтона дома Перкунаса в Каунасе (15 в., бывшее помещение Ганзейской конторы).

С середины 16 в. в тесной связи с социально-экономическим и политическим развитием страны- начали распространяться гуманистические и реформаторские идеи, приведшие к утверждению в художественной культуре Литвы принципов искусства Возрождения.

Искусство ближнего и среднего востока

Введение в искусство Арабских народов

Б. В. Веймарн.

В Эпоху феодализма народы арабских стран сделали крупный вклад в развитие мировой цивилизации. Средневековая культура Аравии, Сирии, Ирака, Египта, Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании была важным прогрессивным шагом в развитии человечества. Кроме того, арабы сохранили (особенно в области науки) и передали последующим поколениям многие ценные достижения античности. Культура народов, населявших Аравийский полуостров, известна с глубокой древности. Античные географы называли южную, земледельческую, Аравию «счастливой». Здесь еще в первом тысячелетии до нашей эры существовали богатые рабовладельческие государства.

Несмотря на важную роль прибрежных областей, основную массу населения Аравии с древних времен составляли кочевники, занимавшиеся скотоводством в степях и

полупустынях полуострова. К началу 7 в. н. э. глубокий и сложный процесс классового расслоения внутри арабского общества и политическая обстановка, связанная с борьбой между Ираном и Византией, создали условия для возникновения средневекового Арабского государства. Политическое объединение арабов в начале 7 в. происходило под знаменем новой, ставшей вскоре мировой религии — ислама. Первоначальным местом пребывания основателя ислама и главы Арабского государства Мухаммеда и его преемников — первых халифов — был арабийский город Медина, а затем Мекка¹*(Переселение (хиджра) Мухаммеда в Медину, происшедшее 16 июля 622 г., принято мусульманами за начало летоисчисления, в основу которого положен лунный год. Для перевода дат с хиджры на европейское летоисчисление применяются особые таблицы.)*.

В 7 в. арабы завоевали Палестину, Сирию, Месопотамию, Египет и Иран. В 661 г. Муавия — арабский наместник в Сирии,— захватив власть и положив начало халифату Омейядов, перенес столицу в Дамаск. В конце 7 и начале 8 в. к халифату были присоединены гигантские территории, включавшие Пиренейский полуостров и всю Северную Африку на западе, Закавказье и Среднюю Азию до границ Индии — на востоке. Арабский халифат стал большим раннефеодальным государством, хотя в некоторых его областях долгое время сохранялись рабовладение и даже первобытно-общинные отношения. В 750 г. династия Омейядов была свергнута, и власть захватили Аббасиды, основавшие на реке Тигре новую столицу — Багдад. Владычество халифата вызвало освободительную борьбу завоеванных народов и восстания эксплуатируемых масс трудящихся. В 9—10 вв. халифат распался на ряд фактически самостоятельных государств; из-под его власти вышли Средняя Азия, Закавказье, Египет и Магриб.

Уже в середине 10 в. власть в Багдаде захватили Бунды — иранцы по происхождению. Халифы остались только мусульманскими первосвященниками, своим религиозным авторитетом укреплявшими власть феодальных правителей

Глубокие социально-исторические процессы, происходившие на Ближнем Востоке, в частности, привели к сложению новых арабских народностей в странах Передней Азии и Северной Африки. В каждой из арабских стран в эпоху феодализма особенности развития общественной жизни, а также местные древние культурно-художественные традиции наложили отпечаток на характер искусства. Черты неповторимого своеобразия отличают средневековые художественные памятники Сирии, Ирака, Египта, Туниса, Алжира, Марокко*(Употребление до сих пор распространенного в зарубежном искусствознании термина «мусульманское искусство» неправомерно. Искусство каждого из народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма имеет свои художественные особенности, которые нельзя объяснить религией. Если же относить этот термин только к памятникам культового искусства, то его значение становится узкоспециальным и несущественным для истории искусства. Также неверно называть арабским средневековое искусство всех стран, входивших в состав халифата.)*.

Вместе с тем культура арабских стран в средние века имела и определенные общие черты, обусловленные сходством путей и форм развития феодализма и связанной с этим общностью идеологии и других надстроечных явлений. Весь сложный комплекс социально-исторических причин, включая также процесс сложения арабских народностей (а не только религия, как принято считать в традиционной буржуазной литературе), определил относительное художественно-стилистическое единство средневекового искусства арабских стран на Ближнем Востоке.

Для развития средневековой арабской культуры важную роль играло также ее взаимодействие с Ираном, Средней Азией и Закавказьем. Арабский язык был не только языком священной книги мусульман — Корана, но им, как латынью в Западной Европе, пользовались очень многие ученые, писатели и поэты во всех частях многоязычного халифата. Яркие примеры творческого взаимодействия сохранила история литературы народов Востока. А. М. Горький высоко ценил и называл великолепными «Сказки Шахразады» («Книга тысячи и одной ночи») именно за то, что они «выражают буйную силу цветистой фантазии народов Востока—арабов, персов, индусов». Художественное творчество многих народов воплотилось и в знаменитой поэме

«Лейла и Маджнун». Романтические образы умирающего от любви Маджнуна и его возлюбленной Лейлы — Ромео и Джульетты Востока,— родившись еще на заре феодализма в арабской среде, воодушевили на создание замечательных произведений лучших поэтов средневекового Азербайджана, Ирана и Средней Азии. Тесные взаимосвязи были и в области науки. Поразительно быстро для тех времен распространялись среди ученых халифата достижения математиков Средней Азии, медиков Египта, философов арабской Испании.

Важна, однако, не только известная общность, но и общий высокий для того времени уровень культуры народов Ближнего и Среднего Востока. Пробужденные освободительной и классовой борьбой творческие силы народов, входивших в Арабский халифат, привели к большому подъему средневековой культуры, расцвет которой продолжался и тогда, когда халифата как единого государства фактически уже не существовало. В 9—13 вв. арабские, иранские и среднеазиатские города — Дамаск, Багдад, Каир, Кордова, Бухара, Исфахан и др.— были крупнейшими центрами учености, славились своими университетами, школами, библиотеками.

Определенное влияние на развитие средневекового искусства народов, исповедовавших ислам, оказала религия. Распространение ислама означало утверждение монотеизма — веры в единого бога. Мусульманское представление о мире как о созданном богом целом имело значение для формирования характерной в средневековую эпоху эстетической идеи о некоем, хотя и отвлеченном, единстве вселенной.

Ислам, как и все средневековые религии, оправдывал феодальную эксплуатацию и призывал к покорности правителю государства — халифу. Однако взгляды на мир, а также эстетическое отношение людей средневекового Востока к действительности нельзя свести только к религиозным представлениям. В сознании человека средневековья и в его художественных взглядах противоречиво сочетались

религиозно-схоластические тенденции и реальное представление о мире. Один из величайших ученых и философов средневекового Востока Абу Али ибн Сина (Авиценна) признавал божественное происхождение вселенной и вместе с тем утверждал, что научно-философское знание существует независимо от религиозной веры. Ибн Сина, Ибн Рушд (Аверроэс), Фирдоуси, Навои и многие другие выдающиеся мыслители средневекового Востока, в чьих трудах и поэтических произведениях особенно ярко проявились прогрессивные черты мировоззрения эпохи, утверждали силу человеческой воли и разума, ценность и богатство реального мира, хотя, как правило, не выступали открыто с атеистических позиций.

Для судеб изобразительного искусства в арабских странах, как и в странах Среднего Востока, имела значение иконоборческая тенденция ислама. Ислам отрицал возможность изображения божества. В Коране кумиры (вероятно, изображения древних племенных богов) названы наваждением сатаны. В культовых зданиях не разрешалось пометать изображения людей. Коран и другие богословские книги украшались только орнаментом. Но первоначально в исламе не было запрещения изображать живые существа, сформулированного в качестве религиозного закона. Только позднее, вероятно в 9—10 вв., иконоборческая тенденция ислама была использована для запрещения определенной категории изображений под страхом наказания в загробном мире. История показала, что эти ограничения, наложившие отпечаток на развитие отдельных видов искусства, соблюдались далеко не всегда и не всюду. Они имели значение и строго выполнялись лишь в периоды особенного усиления религиозной реакции.

Все это в известной мере воздействовало на искусство, но, конечно, не только влияние религии определяло специфику художественного творчества народов, исповедовавших ислам в средние века. Его главные, основные особенности были обусловлены новыми идейно-эстетическими задачами, которые выдвинул поступательный ход развития общества, вступившего в эпоху феодализма. Новаторство средневековой литературы народов Арабского, а также всего Ближнего и Среднего Востока и вместе с тем ее жизненную основу ярко характеризует обращение к духовному миру человека, создание нравственных идеалов, имевших общечеловеческое значение. Большой образной силой проникнуты также зодчество и изобразительное искусство арабских стран. В народной жилой архитектуре в наибольшей мере сохранялись древние местные традиции, которые перерабатывались в соответствии с требованиями феодальной эпохи. Арабские зодчие возводили также многочисленные караван-сарай и крытые рынки, отвечавшие размаху торговой деятельности городов, дворцы правителей и знати, укрепленные цитадели, городские стены с башнями и воротами, величественные мосты и многие другие сооружения светского характера.

Основным культовым зданием стала мечеть — место для молитвы. Считается, что прототипом мечети явился дом Мухаммеда в Медине, огороженный двор которого имел с южной стороны навес, укрепленный на пальмовых стволах. Классический тип арабской мечети, которую называют колонной или дворовой, представляет прямоугольный участок, огороженный высокой стеной. Основным элементом композиции является двор, окруженный аркадой на колоннах или столбах. Колонны чаще всего расположены в несколько рядов; в сторону киблы (*Кибла — направление на главную мусульманскую святыню: первоначально — Иерусалим, а позднее — Мекку.*) они образуют обычно глубокий колонный зал. Киблу отмечает также специальная украшенная надписями и орнаментом ниша — михраб. Для зодчих, возводивших мусульманские культовые здания, образцом, естественно, являлись большие столичные мечети. Однако в различных областях халифата строители широко использовали местные, привычные для народа

традиционные приемы и архитектурные формы. Поэтому тип колонной мечети в каждой из арабских стран получил своеобразную интерпретацию. Наряду с колонными в арабских странах в некоторые периоды сооружались четырехъярусные, центральнокупольные и другие мечети.

Своеобразное композиционное решение получили здания медрес — духовных училищ, имевшие помещения для занятий, мечеть и комнаты, в которых жили преподаватели и учащиеся. Известны здания библиотек, а также больниц, так называемых маристанов. Сохранилось много мавзолеев, построенных над могилами особо почитаемых лиц и увенчанных чаще всего куполом.

Памятники монументального зодчества в арабских странах отличаются особыми художественными качествами: четкостью архитектурных форм, специфическим абрисом подковообразных и стрельчатых арок и куполов, богатством резного орнамента и надписей, а с определенного времени также узорной кладкой из разноцветного камня.

Изобразительное искусство, в большей мере чем архитектура, было ограничено религиозным запретом. Однако изображения людей и животных заполняют миниатюры в рукописях, встречаются в декоративных рельефах и в самых разнообразных видах прикладного искусства. Средневековое изобразительное художественное творчество в арабских странах далеко не всегда выражало вкусы, совпадавшие с эстетическими нормами господствовавших классов и ортодоксального мусульманского богословия. Специфика арабского изобразительного искусства очень сложна. Оно отражало живое содержание действительности, но, как и вся средневековая культура, глубоко проникнутое религиозно-мистическим мировоззрением, отражало действительность в условной, часто символической форме, выработав для художественных произведений свой особый поэтический образный язык.

Средневековому искусству арабов свойственна ярко выраженная декоративность. Она является основой образного

строю живописи и породила замечательное искусство узора. Орнамент — «музыка для глаз» — играл очень важную роль в средневековом искусстве всех народов Ближнего и Среднего Востока. Однако, по-видимому, арабам принадлежит первенство в создании арабески — нового типа узора, состоящего из пересечения и переплетения стилизованных растительных мотивов и различных геометрических фигур. В арабеске сложность общего построения дополняется прихотливым богатством изощренно и тонко разработанных деталей. Нередко в узор включены надписи арабскими буквами, похожие на орнамент. Арабеска обычно имеет «открытую», создающую возможность бесконечного развития композицию, позволяющую художнику сплошным ковром узора покрывать поверхность большого протяжения и любого очертания. В разработке орнамента арабские мастера достигли изумляющей виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, основанных на точном математическом расчете и вместе с тем одухотворенных огромной силой художественной фантазии.

Декоративному образному строю в средневековом арабском искусстве подчинено и изображение человека. В прикладном искусстве фигурки людей чаще всего включены в орнамент, являются неотъемлемой частью композиции узора. Но даже трактуя фигуру человека плоскостно, условно, арабский художник наделяет изображение выразительными жизненными чертами.

Народы арабских стран в эпоху средневековья создали произведения искусства, отмеченные своеобразным и тонким пониманием прекрасного. В тесных рамках средневекового мировоззрения художники нашли свой путь воплощения богатства окружающей их жизни. Ритмом сложного узора, тонкой пластикой декоративных форм выражали они большое эстетическое содержание.

Искусство Аравии, Сирии, Палестины и Ирака

Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева, А. Г. Подольский.

Искусство Аравии, Сирии, Ирака и Палестины 7 —13 столетий занимает важное место в истории художественной культуры Ближнего Востока. Создание Арабского халифата двояко воздействовало на культуру народов, вошедших в его состав. С одной стороны, введение ислама и связанных с ним юридических и бытовых норм во многих случаях сопровождалось разрушением старых домусульманских традиций и некоторым ограничением форм и видов, в которых могло дальше развиваться искусство. С другой стороны, объединение в одном, хотя и слабо централизованном государстве обширных областей и многих народов с развитой культурой создало возможности интенсивного экономического, культурного и художественного обмена между ними.

С первых лет возникновения халифата большой размах получило гражданское и культовое строительство. Возводились укрепленные пограничные лагеря — рабаты, быстро разраставшиеся в поселения; в захваченных старых городах устраивали обособленные кварталы, где размещались арабские гарнизоны и селились представители власти; был основан ряд новых городов — Басра и Куфа в Месопотамии, Фустат в Египте и многие другие. В каждом даже незначительном населенном пункте строили мечеть.

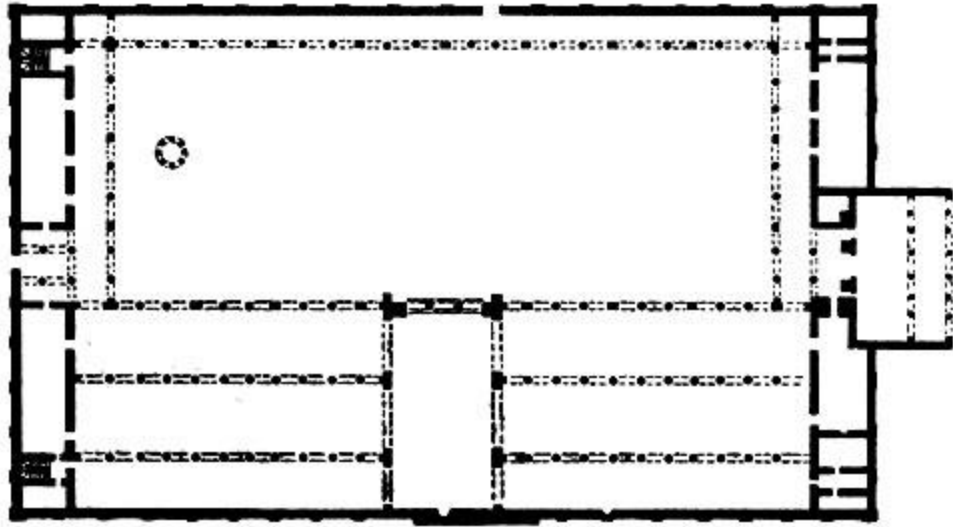
В Аравии самым крупным памятником культовой архитектуры является большая мечеть в Мекке. Для мусульман-суннитов она служила всегда главной святыней и местом паломничества — хаджжа. В центре огромного двора, обнесенного галле-реями, возвышается кубической формы постройка — Кааба, в которой хранится священный «Черный камень». Современный вид мечети—результат многократных перестроек, крупнейшие из которых относятся к 15 и 17 столетиям. Однако письменные источники содержат ценные сведения о первоначальном виде Каабы, которая была храмом Мекки еще до появления ислама.

Арабский историк ал-Азраки сообщает, что при перестройке Каабы в 608 г. внутри здания были исполнены картины, изображавшие библейских пророков, ангелов и деревья.

Стены здания были сложены из чередующихся рядов камня и дерева. Этот прием, по мнению исследователей, имеет своим истоком зодчество древней Эфиопии, причем возможно, что архитектор, производивший строительные работы, был эфиоп(*Новейшие исследования говорят о тесных культурных связях древних государств южной Аравии с Эфиопией.*).

В мусульманское время Кааба была впервые перестроена после пожара в 684 г. Здание возвели целиком из камня и украсили мозаикой. Это был первый случай применения мозаики в исламских культовых постройках. При Омейядах главную роль в развитии культуры и искусства стала играть Сирия. Еще в 4—7 вв., когда Сирия входила в состав Византии (см. том II, кн. 1), здесь шло оживленное строительство светских и культовых зданий: христианских церквей, обширных монастырей, странноприимных домов. Архитектура, мозаика, миниатюра и различные отрасли прикладного искусства уже в период раннего средневековья достигли в Сирии высокого художественного уровня.

В 7—8 вв. зодчие, решая новые архитектурные задачи, еще непосредственно исходили из строительных и художественных приемов предшествующего периода. Это можно наглядно проследить на примере выдающегося памятника ранней мусульманской культовой архитектуры в Сирии — мечети Омейядов в Дамаске, сооруженной по приказу халифа Валида I в 705—715 гг. путем перестройки большой христианской церкви Иоанна Крестителя, в свое время воздвигнутой на месте античного храма.



Мечеть Омейядов в Дамаске. План. Реконструкция.

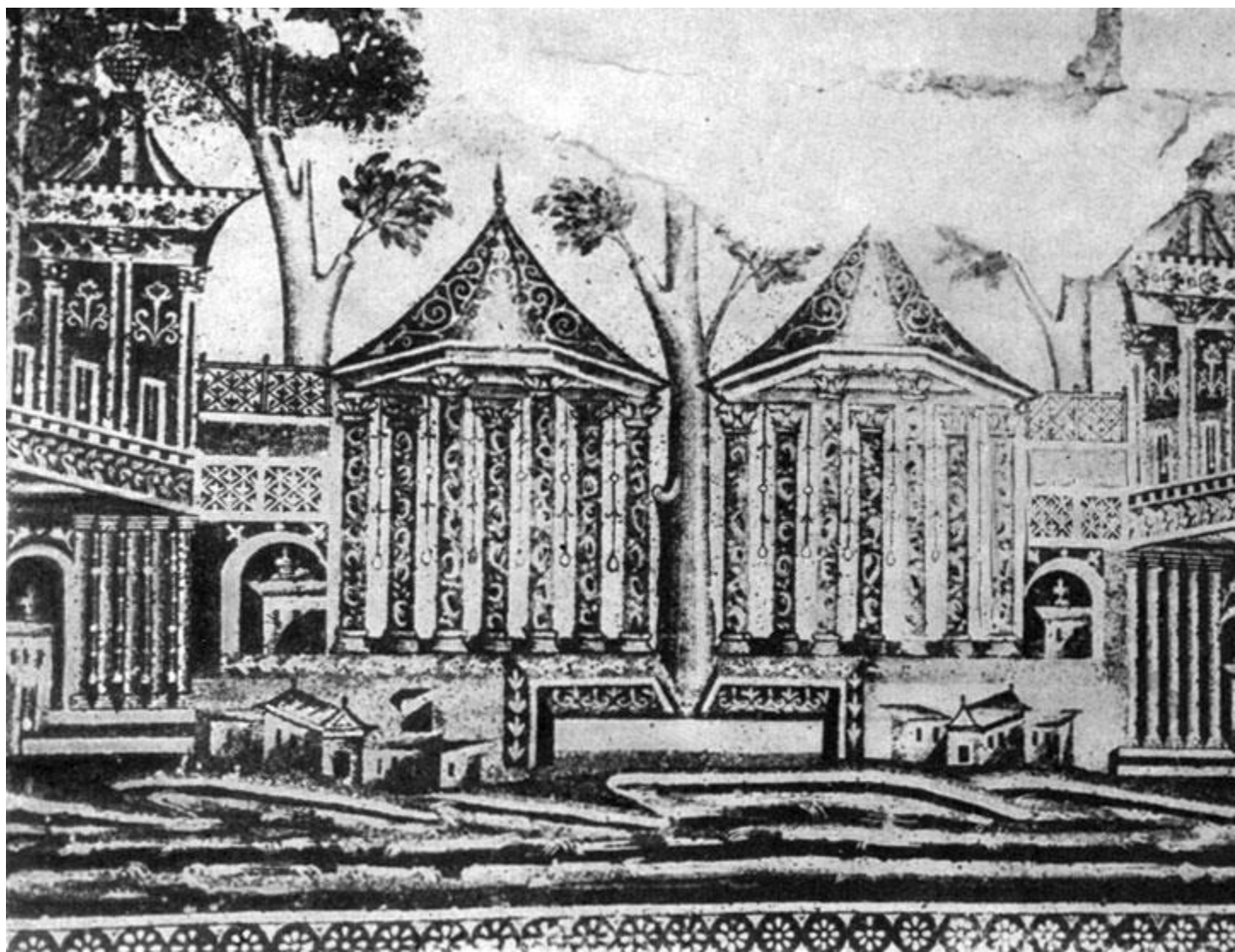
При строительстве большой дамасской мечети были использованы архитектурные детали (в частности, коринфские капители колонн) от зданий ранневизантийского, а, возможно, даже римского времени. Однако в мечети Валида план и внутреннее пространство византийской базилики получили совершенно новую трактовку. Михраб, устроенный в южной продольной стене, и ведущий к нему вновь сооруженный широкий и высокий трансепт, разрезавший все нефы посередине, совершенно изменили ориентировку здания. Продольные колоннады, превратившиеся в колоннады молитвенного зала, оказались расположенными поперек движения к михрабу. Нефы базилики путем перестановки колонн уравнились по ширине, а северную продольную стену прорезала широкая открытая аркада, в результате чего пространство двора (до последующих перестроек) как бы свободно перетекало в пространство молитвенного зала. Базилика перевоплотилась в колонную мечеть, тип которой к тому времени фактически уже стал каноном мусульманских зданий, предназначенных для молитвы.



3. Мечеть Омейядов в Дамаске. 705-715 гг. Неоднократно реставрировалась. Внутренний вид.

Особенность архитектуры дамасской мечети заключается в том, что огромный (длиной около 140 м) зал сохранил пространственную цельность. Благодаря значительному (около

5 м) расстоянию между колоннами пространство зала лишь слегка расчленено и свободно просматривается во всех направлениях. Вместе с тем двухъярусные аркады подчеркивают большую высоту зала, покрытого кровлей на деревянных стропилах и куполом. Своеобразны также двухъярусные аркады, окружающие двор. Первоначально в нижнем ярусе аркады в качестве опор ритмично чередовались массивные прямоугольные столбы и легкие круглые колонны. Над широкими арками нижней части расположен второй ярус двойных, разделенных колонками арочек. Этот мотив напоминает детали более ранних по времени христианских базилик Сирии.



5 а. Архитектурный пейзаж. Мозаика мечети Омейядов в Дамаске. Начало 8 в.

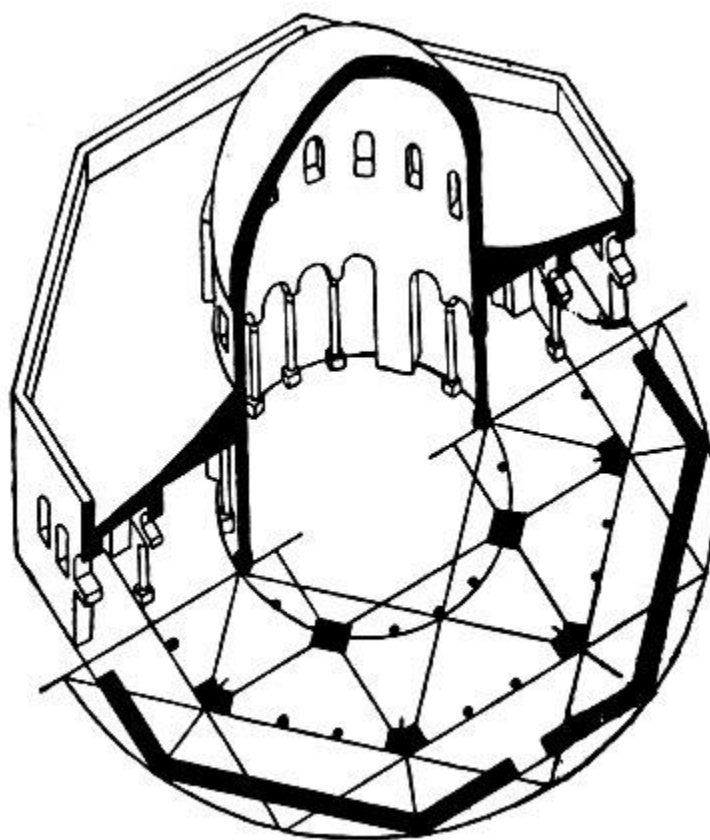
Интерьер мечети имел богатое убранство: стены были покрыты инкрустацией из мрамора, полы застланы дорогими коврами. Но самым драгоценным украшением мечети были мозаики, частично сохранившиеся и сейчас на стенах и сводах. Они изображают группы деревьев и пейзажи с разнообразными архитектурными постройками. Мозаики созданы сирийскими мастерами, опиравшимися в своем искусстве на старые местные традиции. Особенно интересны мозаики входного портика мечети. На золотом фоне в зеленых и коричневых тонах изображены среди больших деревьев причудливые здания с полукруглыми и двухэтажными колоннадами, с башнями и коническими слегка изогнутыми куполами. Некоторые мотивы имеют прямую связь с эллинистическими прототипами и помпеянскими фресками. Обращает внимание отсутствие в дамасских мозаиках изображений человека, в чем можно видеть воздействие иконоборческих тенденций ислама. По своим архитектурным масштабам и дорогому убранству мечеть Валида явилась своеобразным памятником торжества ислама и должна была затмить блеск находившейся на ее месте христианской церкви. Другой пример перестройки большой христианской базилики в мусульманское культовое здание представляет мечеть ал-Акса в Иерусалиме.



*2. Мечеть скалы (Куббат ас-Сахра) в Иерусалиме. 687-691 гг.
Реставрация и частичные переделки в 12 и 16 вв.*

От 7 столетия до нас дошел и замечательный образец центральнокупольной композиции — знаменитая мечеть Скалы, или, как ее часто называют, Куббат ас-Сахра (купол

Скалы), построенная в Иерусалиме в 687—691 гг. Воздвигнутое на горе Мория, там, где, по преданию, находился первый храм Соломона, которому отведено столь значительное место в религиозных преданиях евреев, христиан и мусульман, здание мечети увенчало священную скалу. С этим связаны особенности ее планировки: два concentрических восьмигранника опоясывают центральный круг с расположенной в его середине священной скалой .



Мечеть Скалы в Иерусалиме. Аксонометрия.

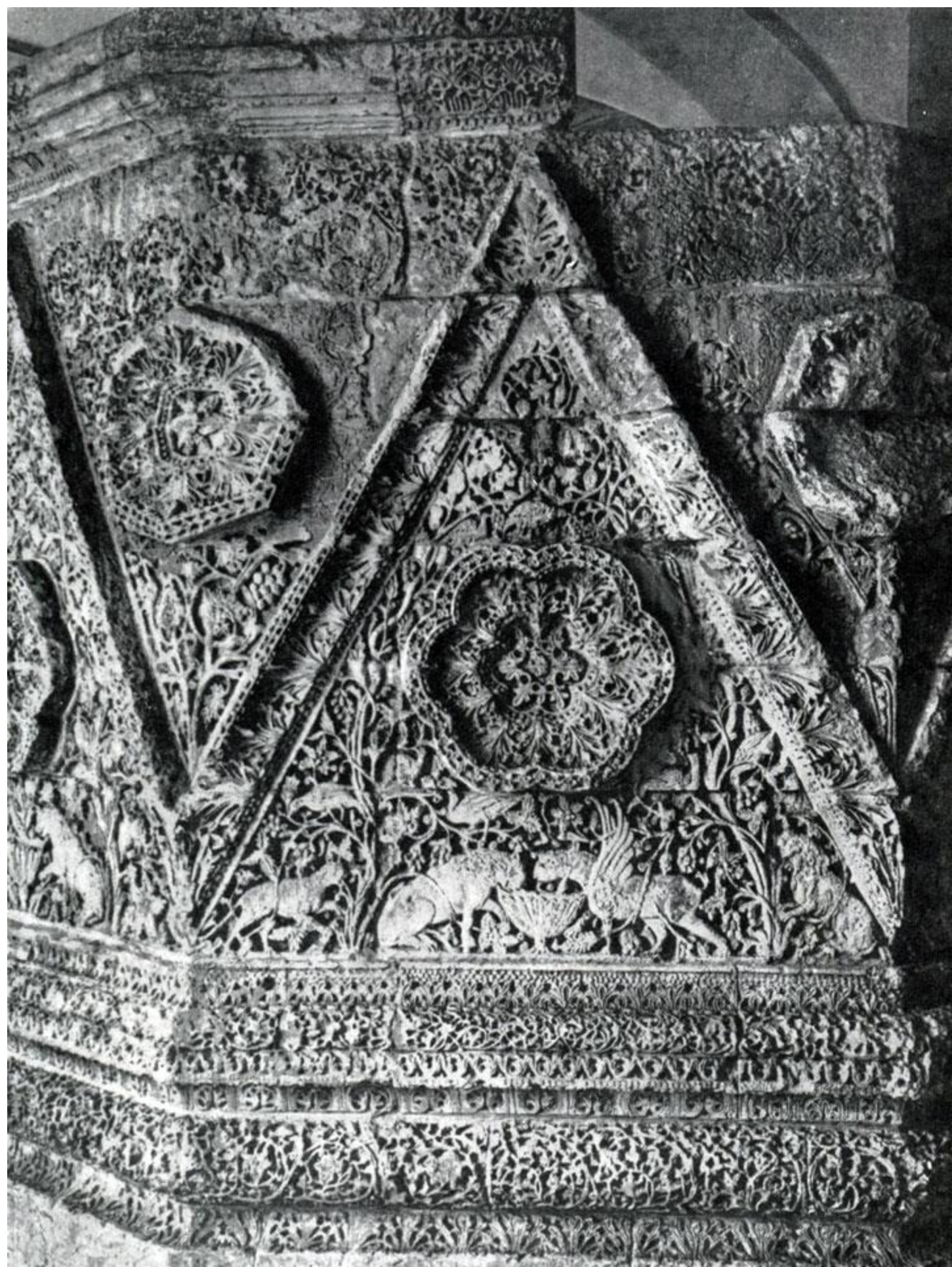
Мечеть стоит в центре обширной, вымощенной каменными плитами, высоко поднятой террасы в середине площади Харам аш-Шариф. С разных сторон к мечети ведет несколько широких отлогих лестниц. Здание мечети Скалы пережило многочисленные ремонты и реставрации. Изменились облицовка стен снаружи и отдельные детали, но план, конструкция и основные архитектурные формы сохранились от 7 в. В ансамбле площади мечеть Скалы выделяется своими размерами, ясностью, величию и спокойствием

архитектурных пропорций. Большой, плавный по силуэту, слегка ребристый полусферический купол (диаметром около 20 м) четко выделяется на безоблачном бирюзово-голубом небе. Купол отделен барабаном от широкого (50 м в диаметре), несколько приземистого восьмигранного массива здания. Во внешнем облике мечети царит гармония и строгая симметрия простых архитектурных форм. Богаче и динамичнее решен интерьер. Мечеть внутри разделена двумя рядами арок. Внутреннее кольцо полуциркульных арок, перекинутых между поддерживающими барабан и купол колоннами и устоями, окружает священную скалу и выделяет центральную часть мечети с ее обширным устремленным вверх подку-польным пространством. Второй ряд арок и колоны, повторяя в плане восьмигранник наружных стен, делит все остальное пространство мечети на две неодинаковые по ширине обходные галереи. Христианские сирийские центрические постройки С в. в ЭсРе и Босре указывают на местные истоки архитектурных приемов мечети Скалы. В известной мере ее архитектура созвучна таким классическим ранневизантийским центральнокупольным постройкам, как церковь св. Сергия и Вакха в Константинополе и церковь Сан Витале в Равенне, но отличается от них иной трактовкой массы здания. Снаружи множество одинаковых стрельчатых арок с окнами, забранными узорными каменными решетками, вносит орнаментальный ритм в оформление стен мечети и этим подчеркивает монолитность массы купола, как бы парящего над всем сооружением *(Под изразцовым фризом, украсившим верх здания в 16 в., сохранилась первоначальная декоративная аркатура, обогащавшая поверхность стен снаружи.)*.

Внутри мечети — обилие мрамора, золота и ярких красок, выдержанных в локальных тонах. Высокий барабан, тимпаны и софиты *(Софит — обращенная книзу поверхность арки.)* арок украшены цветной мозаикой: на золотом фоне расположены зеленые, голубые и красные изображения стилизованных растений, симметрично и плавно выходящих по сторонам вазонов, покрытых, словно драгоценными камнями, многоцветным орнаментом.

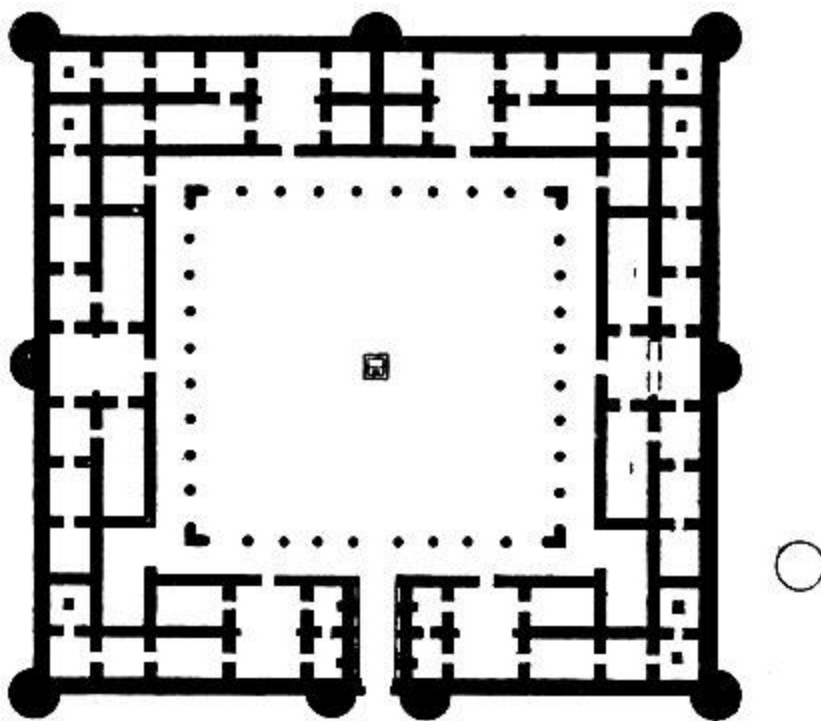
О монументальной светской архитектуре первой половины 8 в. можно судить по руинам загородных резиденций халифов: Мшатты, Куссйр-Амры, Каср ал-Хайра, Каср ал-Харани и других.

Выдающимся памятником, относящимся, по-видимому, к первой половине 8 в.. является Мшатта — загородный замок, сохранившийся на территории Иордании. Для архитектуры этого комплекса характерно сочетание кладки из камня и кирпича — строительный прием, свойственный Сирии и Месопотамии. Планировка Мшатты повторяет традиционную планировку военных ставок доисламских арабских царьков южной Сирии — так называемую хира, восходящую к римским канонам. Сложенные из камня массивные, снабженные полукруглыми башенками стены замка образуют квадрат со стороной около 150 м. Внутри замка помещения расположены строго симметрично и композиционно объединены обширным двором. В глубине двора по главной оси здания находился большой открытый зал, разделенный столбами на три нефа и заканчивавшийся квадратным помещением с полукруглыми абсидами. Столбы, сложенные из хорошо отесанных каменных плит, гармоничны по пропорциям и украшены карнизом с тонко исполненным резным орнаментом.



1. Фриз фасада замка Мшатта. Резьба по камню. Фрагмент. 1-я половина 8 в. Берлин, Государственный музей.

В число выдающихся художественных памятников Мшатта вошла благодаря замечательному орнаментальному фризу, вырезанному в камне в нижней части южной фасадной стены. Помещенный над цоколем в виде длинной полосы шириной 5 м фриз был расположен по обе стороны главного входа, пересекая две многогранные башни. Неглубокий рельефный узор заполняет большие треугольники, образованные зигзагообразно ломающимся выпуклым валиком. В центре каждого треугольника помещена крупная богато орнаментированная растительная розетка. Ювелирно тонкие, кажущиеся ажурными узоры состоят из разнообразных мотивов, среди которых преобладают виноградные лозы, своими изгибами образующие круги и сложные спирали. Аканфовые листья и пальметты покрывают выпуклые валики и карнизы. На плоскостях треугольников развернуты целые картины: реальные и фантастические звери и птицы симметрично размещены среди пышных зарослей.



Замок Каср ал-Хайр (западный). План. Реконструкция.

Как в архитектуре Мшатты, так и в ее орнаментике ясно проступают местные традиции. Они видны в мотивах орнамента и особенно в реалистической трактовке животных и растений. Однако традиции, идущие от позднеантичного и ранневизантийского времени, подчинены новым декоративным задачам. Если сравнить рельефы Мшатты с орнаментами Баальбека или Пальмиры, то очень ясно видно, что за пять с лишним столетий из орнамента исчезла пластичность, трактовка стала плоскостной, более ковровой, декоративной. Однако фриз Мшатты — только начало сложения ближневосточного арабескового орнамента. В отличие от Мшатты стены замка Каср ал-Хайра (западного) были украшены не только скульптурным орнаментом, вырезанным по стуку, но и статуарными изображениями, обломки которых найдены при раскопках. Среди них есть фигуры, выполненные в очень высоком рельефе, близком по трактовке к позднеантичной скульптуре. Особенно интересен фрагмент двухфигурной композиции, отличающейся объемной трактовкой задрапированного человеческого тела и живо переданной пластикой рук. Наряду с этим встречаются

изображения, характерные условно-декоративным решением формы. Такова часть фриза с женскими фигурами, помещенными строго фронтально в статичных, но не лишенных выразительности позах. Сохранились также фрагменты плоскостно исполненной мужской фигуры в одежде, складки которой обозначены линиями.

Сопоставляя сведения исторических хроник с дошедшими до нас памятниками декоративного искусства, следует отметить, что в рассматриваемое время в искусстве центральных областей халифата сюжетно-изобразительное начало было еще достаточно сильно и живуче. Эта черта искусства раннего халифата находилась в непосредственной связи с воздействием местных художественных традиций, а также традиций сасанидского Ирана и Византии. Влияние последних распространялось в это время на многие стороны жизни халифата, феодальная верхушка которого еще только вырабатывала свои собственные формы управления, правовых отношений, духовной и материальной культуры.

Исторические источники говорят о значительном развитии живописи в ранние периоды халифата, но подлинных памятников до нас дошло очень мало. В Каср ал-Хайре обнаружены остатки орнаментов, выполненных белой, желтой и красной краской; сохранились также изображения человеческих фигур и сенмурва — фантастической собаки-птицы. Особенный интерес представляют росписи Кусейр-Амры, одной из загородных резиденций омейядских халифов в Иордании. От Этого сооружения остались только повышения бани, имевшие на своих стенах и сводах многочисленные разнообразные по сюжетам росписи. Они отличаются светским характером: изображены сцены труда, охота на антилоп, купающиеся женщины, оплакивание покойника, различные аллегорические фигуры. Расположение росписей подчинено архитектуре интерьера. Плоскость стены обычно разделена на две части: внизу идущая вдоль всего помещения своеобразная панель, а выше, до основания сводов,—живописные композиции, заключенные в орнаментальные обрамления. В роспись введены архитектурные мотивы: стройные колонны,

арки, на которые как бы опирается плафон, живописные имитации кессонированного потолка, кариатиды, поддерживающие главные арки.

Преобладающее место в росписях Кусейр-Амры занимает изображение человека. В некоторых композициях художественный образ уже подчинен средневековым условным канонам. Таково, например, изображение халифа на троне. Здесь, как в византийском или позднесасанидском официальном искусстве, образный строй произведения проникнут торжественностью. Халиф восседает на троне в неподвижной фронтальной позе; за обрамляющими колоннами помещены симметрично расположенные фигуры людей. Вся композиция построена на строгом и спокойном ритме. Однако в целом живопись в Кусейр-Амре отличается свободой и живостью передачи поз и движений человека, пластическим восприятием натуры. Этому впечатлению соответствует и светлый колорит росписей, который, очевидно, был построен на сочетаниях охряно-розовых, голубых, белых, светло-зеленых и красно-коричневых тонов. Отголоски античного мировосприятия с его спокойным и философски ясным отношением к жизни чувствуются в росписи потолка одного из помещений, имитирующей кессонированный плафон. В центре композиции — крупные полуфигуры, олицетворяющие три человеческих возраста: юность, зрелость и старость; по сторонам от них — изображения музыкантов и танцовщиц, а также зверей и птиц. С большим умением художник вписывает их в ромбовидную форму живописных «кессонов». Фигуры обведены свободным красно-коричневым контуром, но не лишены некоторых элементов моделировки. Роспись выполнена на светлом желтоватом фоне, в ней преобладают зеленоватые и коричнево-красные тона.



6 6. Три возраста. Роспись потолка в Кусейр-Амре. 1-я половина 8 в.

О характере прикладного искусства 7 — 8 вв. в Сирии и Ираке можно составить представление по художественной бронзе. Немногочисленные дошедшие до нас произведения отличаются простотой и изяществом форм и пропорций; их декоративная отделка очень лаконична и строга. Примером может служить бронзовый кувшин, изготовленный в Басре (688/689 г., Тбилиси, Гос. музей Грузии), ручка которого

украшена великолепной скульптурной пальметтой. Традиции древней домусульманской пластики сохранились в группе бронзовых сосудов — курильниц и водолеев, сделанных в виде птиц и животных. Ранним памятником этой группы является датированный 723 — 724 гг. бронзовый водолей в виде орла (Ленинград, Гос. Эрмитаж). С большой выразительностью и меткостью переданы характерные черты облика пернатого хищника, чувствуется развитое пластическое понимание формы. В тонкой орнаментации этого сосуда появляются уже и чисто декоративные элементы — большой медальон с восьмилучевой розеткой на груди птицы, пояса с надписью вокруг ее шеи.

* * *

В середине 8 в., когда власть в халифате перешла к Аббасидам, центр не только политической, но и культурной жизни передвинулся в Ирак. В 762 г. был основан Багдад, официально названный Мадинат ас-Салам — город мира. Благодаря выгодному экономическому положению Багдад вскоре превратился в громадный по тому времени торговый город, раскинувшийся по обе стороны Тигра. Третью города занимали дворцы, службы и сады: двор багдадского халифа долго считался образцом пышности и роскоши.

8 —10 вв.— время большого подъема и расцвета средневековой арабской культуры. В философии развивались прогрессивные для феодальной эпохи течения, воспринявшие из античного наследия материалистические элементы. Значительны достижения арабской науки: астрономии, географии, математики, медицины, философии, истории. В Багдаде работали многие ученые, приехавшие из различных областей халифата. При Аббасидах расцвела придворная поэзия и музыка, проникнутые гедонистическим настроением, однако в художественном творчестве находили место и демократические тенденции. С большой силой они проявились в произведениях одного из крупных поэтов 11 в. Абу-л-Ала ал-Маарри. Яркий пример прозаической литературы — короткие рассказы — «Макамы».

Изобразительное искусство при Аббасидах было призвано украшать новые роскошные и огромные дворцы халифа и знати, утверждать блеск еще сильной державы ислама. В первую очередь надо указать на продолжавшееся светское и культовое строительство, получившее при Аббасидах особенный размах. Багдад был построен как город оригинального круглого плана с двойным кольцом стен и обширной площадью в центре. На площади размещались дворец халифа, главная мечеть, государственные учреждения — диваны, оружейные мастерские и казармы для войск. Из городских жилых кварталов, расположенных между стен, непосредственного доступа на площадь не было: четверо ворот охранялись сильной стражей. Продолжалось строительство и загородных замков, примером чего является воздвигнутый в 8 в. Ухейдир, окруженный двойной оградой с полубашнями. Памятники аббасидского времени сохранились на месте города Ракка, в частности так называемые Багдадские ворота (772), украшенные декоративной аркатурой на колонках. Но особенно показателен для архитектуры того времени город Самарра, созданный в 9 в. в качестве временной столицы халифа Мутасима недалеко от Багдада. За период кратковременного (836 — 883), но бурного расцвета Самарра выросла в огромный город, растянувшийся более чем на 10 км вдоль берега реки. Население города составляли придворные, обслуживавшие их ремесленники и гвардия. Когда через 50 лет другой халиф вновь перенес столицу в Багдад, Самарра совершенно опустела и стала разрушаться. Археологические раскопки открыли развалины мечетей, дворцов и домов знати.

Большая мечеть халифа Мутаваккиля в Самарре представляла иракский вариант ставшей характерной для всего Ближнего Востока колонной мечети. Ее обширный прямоугольный двор был окружен галереями с множеством колонн, расположенных в несколько рядов с каждой стороны. По своим размерам большая мечеть в Самарре превышала дамасскую мечеть Омейядов; ее галереи заполняли около 450 колонн. Мечеть была обнесена толстой, похожей на крепостную кирпичной стеной с полукруглыми башнями.

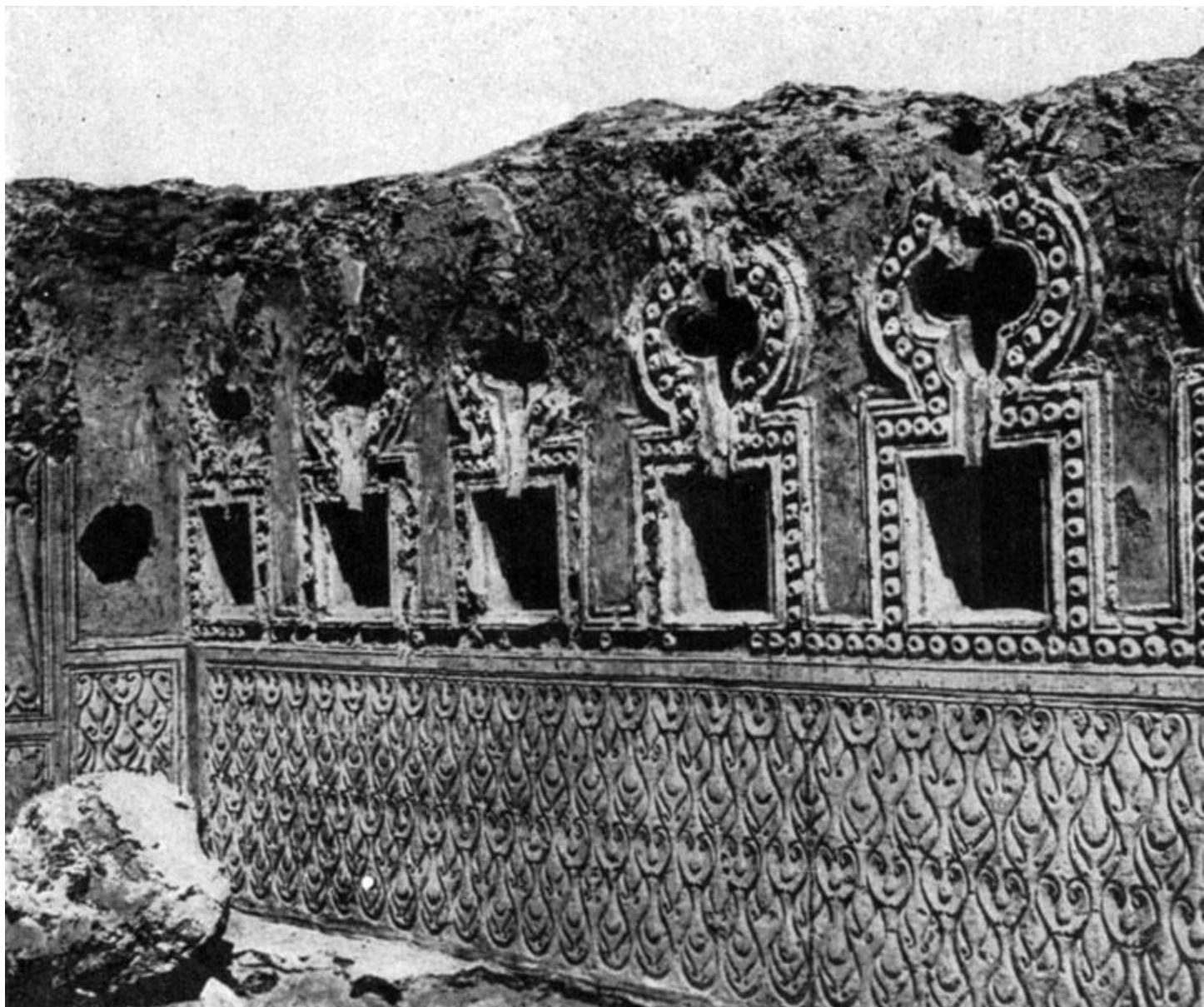


4. Мальвия - минарет мечети Мутаваккиля в Самарре. Середина 9 в.

К северу от развалин мечети, отдельно от нее, возвышается грандиозный кирпичный минарет очень своеобразной формы, так называемый Мальвия, напоминающий древние месопотамские зиккураты (см. т. I, стр. 51). Минарет представляет собой стоящий на квадратном цоколе усеченный конус высотой 50 м., вокруг которого идет спиральный пандус.

Особенностью большой самаррской мечети является также плоское перекрытие галлерей, лежащее не на арках, а непосредственно на капителях колонн. Исследователи считают этот конструктивный прием характерной чертой иракских мечетей и связывают его происхождение с традицией ахеменидских дворцовых залов — ападана (см. т. I, стр. 384). Однако в той же Самарре есть пример конструкции, близкой сирийским памятникам: в мечети Абу Дулаф, построенной лет на пятнадцать позднее мечети Мутаваккиля, перекрытие лежало на арках, переброшенных между столбами галлерей.

Еще более грандиозен, чем большая мечеть в Самарре, дворец халифа — комплекс Балкувара. По строгой геометричности плана он восходит к принципам омейядских замков, но превышает по площади, например, Мшатту более чем в 15 раз и отличается композицией, вытянутой по главной оси. Комплекс состоит из расположенных один за другим трех обширных прямоугольных парадных дворов. За третьим двором находились главные залы, а по обеим сторонам двора симметрично — жилые помещения и службы. Снаружи дворец имел ограду, укрепленную полубашнями.



5 б. Резьба по стуку на стенах дворца в Самарре. 9 в.

Нижние части стен многих помещений дворца и домов знати в Самарре были облицованы панелями из стука с рельефным орнаментом, а выше панелей стены были расписаны красками или заполнены нишами. В рельефах Самарры есть мотивы, происхождение которых связано с древним месопотамским или иранским искусством. По характеру исполнения в орнаментах Самарры различают три стиля: узор, в котором преобладает мотив виноградной лозы, узор из сильно стилизованных растительных мотивов, плотно заполняющих поверхность

панели, и узор, построенный на переплетении и ритмичном повторении волнообразных, изогнутых спиралью линий. Орнамент первых двух стилей выполнен в технике резьбы. Узор последнего типа (возможно, наиболее поздний по времени) сделан при помощи матрицы оттиском по сырой штукатурке. Эта техника, не требовавшая большого времени, вероятно, была вызвана условиями строительства, производившегося в больших масштабах в относительно короткие сроки.

В стуктовых панелях Самарры уже ясно видно новое понимание декоративных задач, плотное «ковровое» заполнение поверхности орнаментом, слегка моделированным светотенью. Зодчие и художники, украшая здания арабской знати в Самарре, умели гармонично связывать единым ритмом архитектурные детали и рисунок покрывающего их узора.

Росписями украшали главным образом жилые помещения. По сохранившимся в Самарре остаткам некогда богатой живописи можно предполагать, что она имела декоративный характер. В росписях бани при дворцовом гареме мы видим изображения танцовщиц, всадников, охотников, обрамленные полосами геометрического и растительного узора, а также орнаментальные фризы, составленные из фигур зверей и птиц. Схематично трактованные изображения людей помещены фронтально или в три четверти. Лица написаны по одному условному канону. Хотя художники цветными линиями передавали складки одежды, но фигуры людей воспринимаются плоскостно, а яркие цвета — сине-голубой, оранжево-желтый, красный, зеленый, черный — выглядят декоративными пятнами на общем светлом фоне.

Самарра была покинута Аббасидами в годы, когда силы халифата неудержимо слабели. Однако Багдад вплоть до разрушения его монголами в 1258 г. сохранял значение крупнейшего культурного центра. Наряду с ним развивались и другие города, особенно Дамаск, Алеппо, Триполи.

Архитектура Ирака и Сирии 10—13 вв. развивалась, обогащая строительные приемы предшествовавшего времени.

Здания больших мечетей строились по типу мечети Омейядов в Дамаске, с колонным залом и аркадой вокруг внутреннего двора. Такова, например, большая мечеть в Алеппо, основанная еще в 8 в., но капитально перестроенная в начале 13 в. Интересный памятник зодчества представляет минарет мечети, датированный 1090—1091 гг. В архитектуру четырехгранной призматической башни тонко введен изящный донор. Рельефные арки, опирающиеся на полуколонки, обогащают каменную поверхность стены, не нарушая ее монолитности.

Для монументального арабского зодчества 11—13 вв. характерны поиски объемно-пространственных композиций, особенно применение куполов на трюпах. В Дамаске в этот период получили распространение купольные сооружения, состоящие из массивной, часто кубической нижней части, двухъярусного многогранного барабана, и поднятой им вверх полусферы купола. Художественная выразительность этих зданий основана на контрасте верхних ярусов, облегченных множеством стрельчатых окон и декоративных ниш, и монолитного тяжелого нижнего блока.

Оригинальный вариант этого типа представляют мавзолей Нураддина (1167) в Дамаске и мавзолей Зубайды около Багдада. Верх зданий решен в виде своеобразной пирамиды из уменьшающихся ярусов, члененных множеством нишек. Такое покрытие напоминает выраженную во внешних формах здания структуру сталактитового свода. Для фасадов мечетей и медресе 12 и 13 столетий характерно выделение на глади монолитной каменной стены портала с высокой и узкой стрельчатой нишей, увенчанной тонко разработанным сталактитовым сводом. Верх портала, возвышаясь над стеной, как бы фланкирован двумя строго симметрично помещенными ребристыми куполами, поднятыми на многогранные барабаны.

Художественной выразительностью обладают и многие крепостные сооружения Сирии и Ирака, сохранившиеся от 11—13 столетий. Среди них особенно выделяется цитадель в Алеппо, архитектура которой свидетельствует не только о

высоте инженерного искусства строителей, но и об их художественной одаренности. Стены, башни и выдвинутые вперед ворота с мостом через ров образуют живописное целое. Своеобразное украшение башен представляют ряды машикулей, а также арки и ниши, иногда орнаментированные. Все это смягчает суровый облик цитадели, придает ее архитектуре торжественность, нарядность.

Несколько иной характер имеют так называемые Ворота Талисмана, построенные в Багдаде в 1221 г. Монументальное башнеобразное сооружение украшено изящными скульптурными деталями. Над аркой помещены изображения драконов. Их змеевидные тела, исполненные высоким рельефом, причудливо извиваясь, заполняют тимпаны, а над вершиной арки между голов чудовищ находится фигурка сидящего человека. Этот интересный и редкий по сюжету памятник свидетельствует о сохранении скульптурных традиций в искусстве Ирака.

В период Аббасидского халифата высокого развития достигло искусство каллиграфии, чему, несомненно, способствовал расцвет научной и художественной литературы на арабском языке. Наиболее ранним и широко распространенным уже в 7—8 вв. был так называемый куфический шрифт, отличавшийся прямолинейностью и подчеркнутой угловатостью начертания. Разновидностью его является цветущий куфи, в котором основное начертание букв сопровождалось сложными переплетениями стилизованных растительных мотивов.

В 9—10 вв. выработалось также шесть других канонических почерков арабского шрифта.

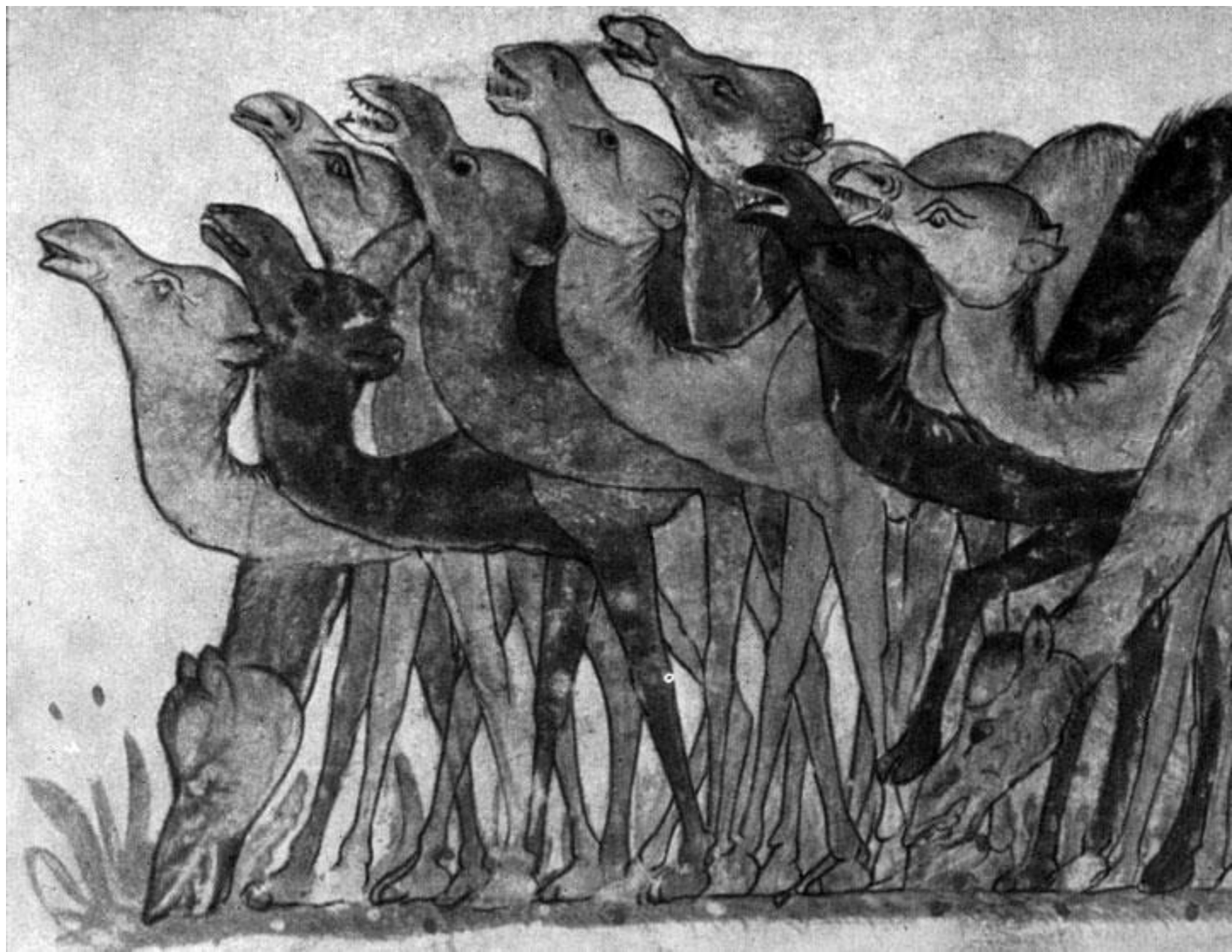
Нам пока мало известны памятники иракской и сирийской живописи 11 —12 вв. Тем больший интерес представляют произведения миниатюры первой половины 13 в., дошедшие до нас в виде книжных иллюстраций, исполненных мастерами так называемой багдадской, или арабо-месопотамской, школы. Круг произведений, охватываемых этим названием, сравнительно невелик. Сюда относятся миниатюры,

украшающие одну из популярных книг того времени — «Маками» ал-Харири, а также иллюстрации к научным трактатам.

Среди рукописей естественнонаучного содержания в качестве примера можно назвать «Фармакологию» Диоскорида, иллюстрированную в 1222 г. художником Абдаллах ибн Фадлем. Миниатюры «Фармакологии» представляют обычно двух-фигурные композиции. Все фигуры и предметы расположены в одном плане, параллельно плоскости листа. Фон чаще всего гладкий, по существу, это желтоватая плотная, гладко отполированная хрустальным яйцом бумага манускрипта. Красочная гамма в пять-шесть цветов не отличается богатством, преобладают оранжево-красные, тускло-зеленые, голубые, песочно-желтые тона, часто применяется золото. Несмотря на то, что художник достоверно передает внешний облик и одежды людей, созданные им образы несут в себе черты условно-символического характера. Так, в одной из миниатюр Ибн Фадля по сторонам лекарственного дерева помещены две крупные фигуры: богато одетого воина с копьем в руках и закутанного в плащ врача, который как бы сообщает о целебных свойствах растения. Между фигурами нет живого взаимодействия; напротив, мастер помещает между ними условно распластанное дерево, отчего композиция приобретает почти геральдическую симметрию. Конечно, между фигурами есть связь смысловая — воин может быть ранен, а врач излечит его при помощи растения, но эта связь выходит за пределы изобразительности и приобретает своего рода символический характер.

Особенный интерес в художественном отношении представляют иллюстрации к «Макамам» ал-Харири, сюжетом которых послужили рассказы о путешествиях и приключениях Абу Зайда из Саруджа, авантюриста и поэта; один из героев новелл называет его «отцом лжи, лукавства, всяких хитростей и изысканных рифм». Обилие сюжетных коллизий, живая передача сценок народного быта, характерные для произведения ал-Харири, открывали перед художниками

широкие возможности иллюстрирования. Миниатюры изображают парадный прием у халифа и сцену в цирюльне, собрание ученых и отдых каравана в пути, праздничную процессию и корабль в море. Рукописей «Макам» существует несколько. Прекрасным экземпляром обладает Институт востоковедения в Ленинграде. Высоким художественным качеством отличается также парижский манускрипт 1237 г., иллюстрированный мастером Яхья ибн Махмудом.



б а. Яхья ибн Махмуд. Караван верблюдов. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж, Национальная библиотека.

رَبَّتْ بِالرُّقْعَةِ دَرَمًا وَقَطَعَهُ وَقَلَّتْ لَهَا أَنْ غَبَّتْ فِي الْمَشْرِقِ الْمَعْلَمِ

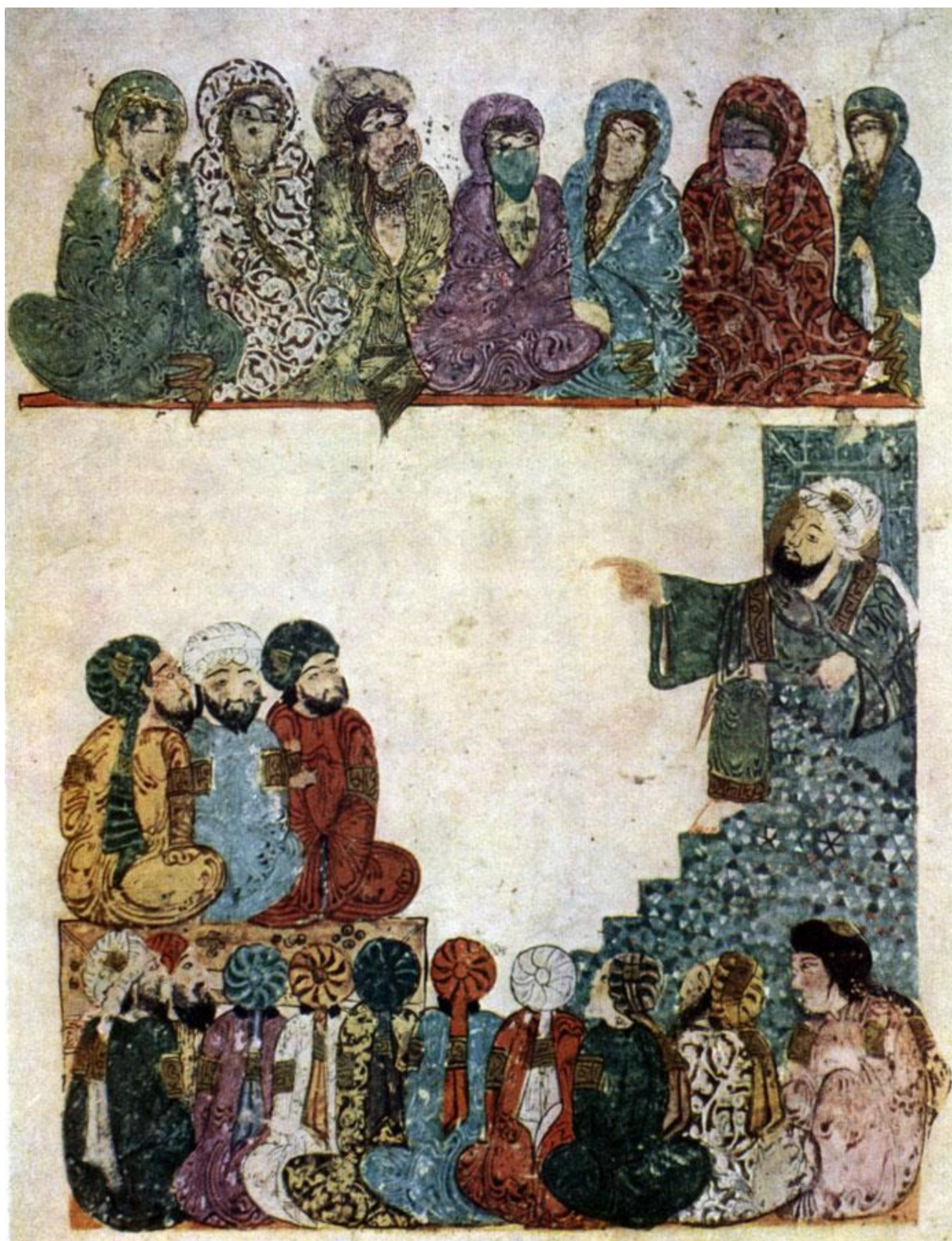
نُوحِي بِالسِّرِّ الْمُدَّهِمِ وَأَنْ أَبَيَّ أَنْ تَسْرُحِي فَخُذِي الْقِطْعَةَ وَأَيُّبِرْجِي



8. Яхья ибн Махмуд. Праздничное шествие. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж. Национальная библиотека.

По сравнению с иллюстрациями, выполненными Ибн Фадлем в «Фармакологии» Диоскорида, в миниатюрах «Макам» само восприятие реального мира и образное решение сложнее и богаче. Художники стремятся раскрыть сюжет, выявить ситуацию в изображенной сцене, более реально передать взаимоотношения людей. Показателен их интерес к бытовым сюжетам. В миниатюрах появляются первоначальные элементы повествовательности, но конкретная среда, в которой происходит действие, либо отсутствует, либо передана лишь намеком — введением некоторых деталей архитектурного обрамления или узкой полоски цветущего луга под ногами людей. Попытка изобразить множество человеческих фигур не всегда удавалась — иногда группа людей воспринимается как простое нагромождение, как аморфная масса. Но в некоторых миниатюрах мастера все же достигают большого успеха, умело связывая фигуры в единое целое, проявляя при этом тонкое понимание декоративности. Интересна миниатюра, изображающая праздничную процессию: компактная группа всадников со знаменами и штандартами возвещает барабанным боем и звуками золотых труб — карнаев — о ее приближении. Крепко и уверенно объединяет живописец все части этой композиции; на гладком желтоватом фоне листа из очертаний фигур людей и животных, развевающихся флагов и знамен, взметнувшихся к небу труб возникает своеобразный узор, как бы развертывающийся из единого центра. При этом движения грубоватых и приземистых фигур сохраняют естественность и лишены чрезмерной условности. Темно-коричневые, кирпичные, песочно-желтые лошади и верблюды, блеклосиние и оранжево-красные одежды, сочетание темных, граничащих с черным красок с обилием золота в украшениях, чалмах и в конской сбруе подчеркивают строгий и в то же время нарядный колорит этого произведения. Мастер отходит здесь от тех принципов элементарной тектоники, которые

свойственны иллюстрациям «Фармакологии», и обращается к построению, отличающемуся значительно большей свободой и декоративной фантазией. В то же время миниатюры строятся не столько на основе ритмического сопоставления цветковых пятен, характерного для более поздних восточных школ миниатюры, сколько на объединении всех компонентов в сжатый композиционный узел. Художнику удалось создать целостный образ, исполненный силы и свежести.



Яхья ибн Махмуд. Сцена в мечети. Миниатюра из рукописи «Макамы» ал-Харири. 1237 г. Париж. Национальная библиотека.

Хотя иллюстрации всех рукописей «Макам» носят плоскостной характер, в некоторых из них появляется попытка условно передать пространство. Так, в одной из миниатюр ленинградского манускрипта, изображающей сцену в цирюльне, главные действующие лица расположены в центре, их окружает кольцо Зрителей. Художник решает задачу чрезвычайно упрощенно, однако уже сам факт обращения к ней — свидетельство творческих поисков багдадских мастеров. Это проявляется также в колорите, особенно в произведениях Яхья ибн Махмуда, который стремится обогатить и разнообразить красочную гамму, в целом еще довольно строгую и ограниченную. В миниатюре парижского собрания, где изображена проповедь Абу Заида в мечети, в одежде сидящих женщин мастер создает изысканнейшее сочетание мягких блеклых тонов: травянисто-зеленых, желтовато-золотистых, сиреневых, голубоватых, нежно-оранжевых. Цветовая изощренность и острота красочного видения в этой группе предвосхищает те крупнейшие достижения в области колорита, которые характеризуют дальнейшее развитие восточной живописи. Арабомесопотамские миниатюры отличаются подлинной самобытностью. Византийские традиции оказались переработанными; их воздействие сведено к незначительным деталям — изображению нимбов или складок одежд, уже подчиненных орнаментальному принципу. Всем произведениям багдадских мастеров присущи общие качества: известная упрощенность художественного языка, отсутствие мелочной детализации, стремление к декоративной целостности образа, хотя бы в пределах ограниченной колористической гаммы. При некоторой примитивности они рождают впечатление внутренней силы, пусть во многом грубоватой, но яркой и притягательной, которая отличает это искусство.

На протяжении всего рассматриваемого времени и позднее Сирия и Ирак оставались крупными центрами развития художественного ремесла. Высокими качествами отличаются драгоценные шелковые и парчовые ткани, глиняные и фаянсовые расписанные люстром (*Люстр — характерный металлический золотистый отблеск различных — чисто золотых, зеленоватых, красноватых, коричневатых и лиловатых — оттенков, являющийся результатом вторичного восстановительного обжига специального красочного состава, наносившегося поверх уже обожженной оловянной глазури. Важной частью этого состава, от которой зависят цвет и оттенок люстра, являются соли меди, серебра, золотари, видимо, других металлов.*) чаши и блюда, резьба по дереву и слоновой кости. Особенным совершенством обладают изделия из металла (бронза, железо), изготовлявшиеся главным образом в Мосуле, и стеклянная расписная посуда из Сирии (основные центры производства — Дамаск и Алеппо).

С развитием средневекового искусства изменились приемы обработки художественных изделий из металла; постепенно возросла роль орнамента и декоративной обработки поверхности изделий. В 12—13 вв. богато орнаментированная домашняя посуда — тазы, подсвечники, чаши, кувшины, блюда — имела чрезвычайно широкое распространение. Их поверхность целиком покрывали тонким кружевом орнамента, чеканного или гравированного. Наряду с многообразными растительными и геометрическими мотивами весьма большую роль играл эпиграфический орнамент. В переплетения узора и в пояса декоративных надписей нередко вкомпонованы медальоны с сюжетными изображениями.

Выдающимся образцом этого вида прикладного искусства является богато инкрустированный серебром бронзовый таз, изготовленный в Мосуле по приказу султана Бадраддина Лулу (первая половина 13 в.). Вся поверхность большого таза (диаметром 62 см) разделена на ряд концентрических поясов. В центральном круге изображены четыре сфинкса с переплетенными крыльями, вокруг которых шествуют крылатые грифоны. В остальных поясах на фоне мелкого меандрового орнамента помещен ряд фигурных медальонов со сценами охоты, единоборства, пирушек и танцев, а также изображения, олицетворяющие Солнце, Луну, планеты Юпитер

и Венеру. Средний орнаментальный пояс образован исполненной цветущим куфи надписью с благопожеланиями.

Подобными чертами орнаментальной композиции отличается и так называемое Кашгарское блюдо, хранящееся в Гос. Эрмитаже (13 в.). Своеобразие его заключается в том, что в узор введены христианские мотивы. Главную роль в декоре играет широкий круговой пояс, в двенадцати фигурных медальонах которого изображены христианские святые. По борту блюда идет арабская надпись «обрамлении узких полос растительного орнамента».

Сирийское художественное стекло пользовалось широкой известностью и высоко ценилось не только в странах халифата, но и в средневековой Европе.



9. Стеклянная лампада с росписью цветными эмалями. Сирия. 14 в. Лондон, Британский музей.

Наиболее распространенными видами изделий были большие лампы для мечетей, бокалы и кубки, вазы и бутылки, сделанные из белого или цветного (главным образом зеленого или синего) стекла и покрытые росписями золотом и цветными эмалями. В украшении лампад большое место часто занимал Эпиграфический орнамент: на основному фону, на который нанесен был тонкими линиями мелкий растительный узор, шли крупные белые буквы надписей с благопожеланиями.



*7. Стекланный сосуд с росписью цветными эмалями. Сирия. 13 в.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.*

Рассмотренные памятники архитектуры и искусства Аравии, Сирии и Ирака характеризуют высокие художественные традиции создавших их народов.

Значение художественной культуры народов Передней Азии прослеживается на протяжении всего средневековья. Однако после разрушительного монгольского нашествия (13 в.), а позднее завоевания Ближнего Востока турками (16 в.) зодчество и искусство Сирии и Ирака уже не играли былой крупной роли. Тем не менее самобытные арабские художественные традиции сохранялись и в это время, особенно в творчестве замечательных мастеров народных ремесел.

Искусство Египта

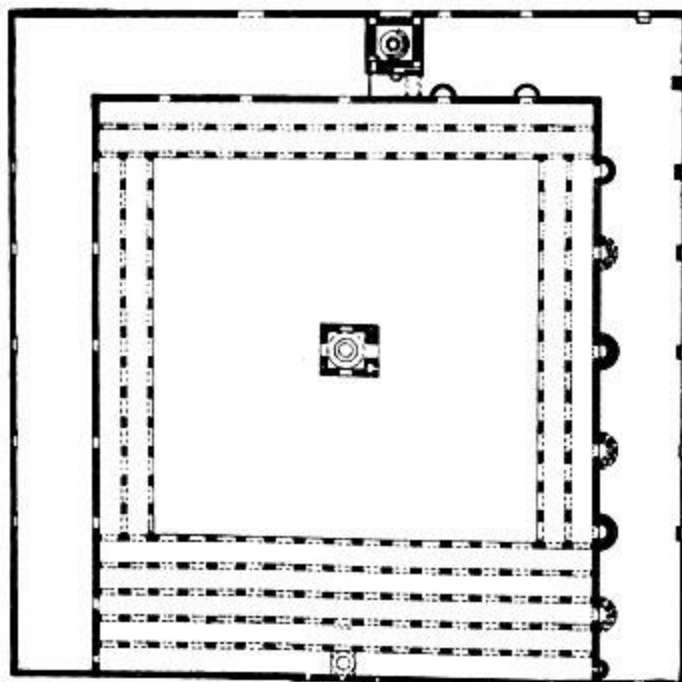
Б.Веймарн, А. Подольский

Историю средневекового искусства Египта открывает коптский период. Коптское искусство 4— 7 вв. н. э. было связано с культурой Византии, но отличалось большим своеобразием (см. т. II, кн 1). Его развитие подготовило почву для высокого подъема и расцвета искусства Египта в эпоху зрелого средневековья. Дальнейшая история Египта связана с Арабским халифатом и превращением Египта в одно из крупнейших государств Востока. В составе халифата Египет быстро приобрел большое экономическое и политическое значение, а в 9 в. фактически был уже самостоятельным государством. С середины 10 в. Египет стал центром могущественного государства Фатимидов.

В 11 —12 вв. Египет вел обширную торговлю с Византией и Западной Европой; в руках египтян оказалась также транзитная торговля Средиземноморья со странами Индийского океана. Позднее, в 13 в., после разрушения монголами Багдада, главный город Египта — Каир претендовал на роль общемусульманской столицы. Однако еще важнее

было то, что Каир — крупный торговый город средневековья — стал средоточием культуры, одним из крупнейших центров развития науки, литературы и искусства арабского мира. Наряду с точными науками в Каире процветало изучение истории: здесь писал свои труды ал-Макризи; в 14 в. из Туниса в Египет переехал знаменитый историк средневековья Ибн Халдун, которого называют первым в мире социологом. Средневековый Египет дал миру превосходные литературные произведения — цикл арабских рыцарских романов и окончательную редакцию народных сказок «Книга тысячи и одной ночи».

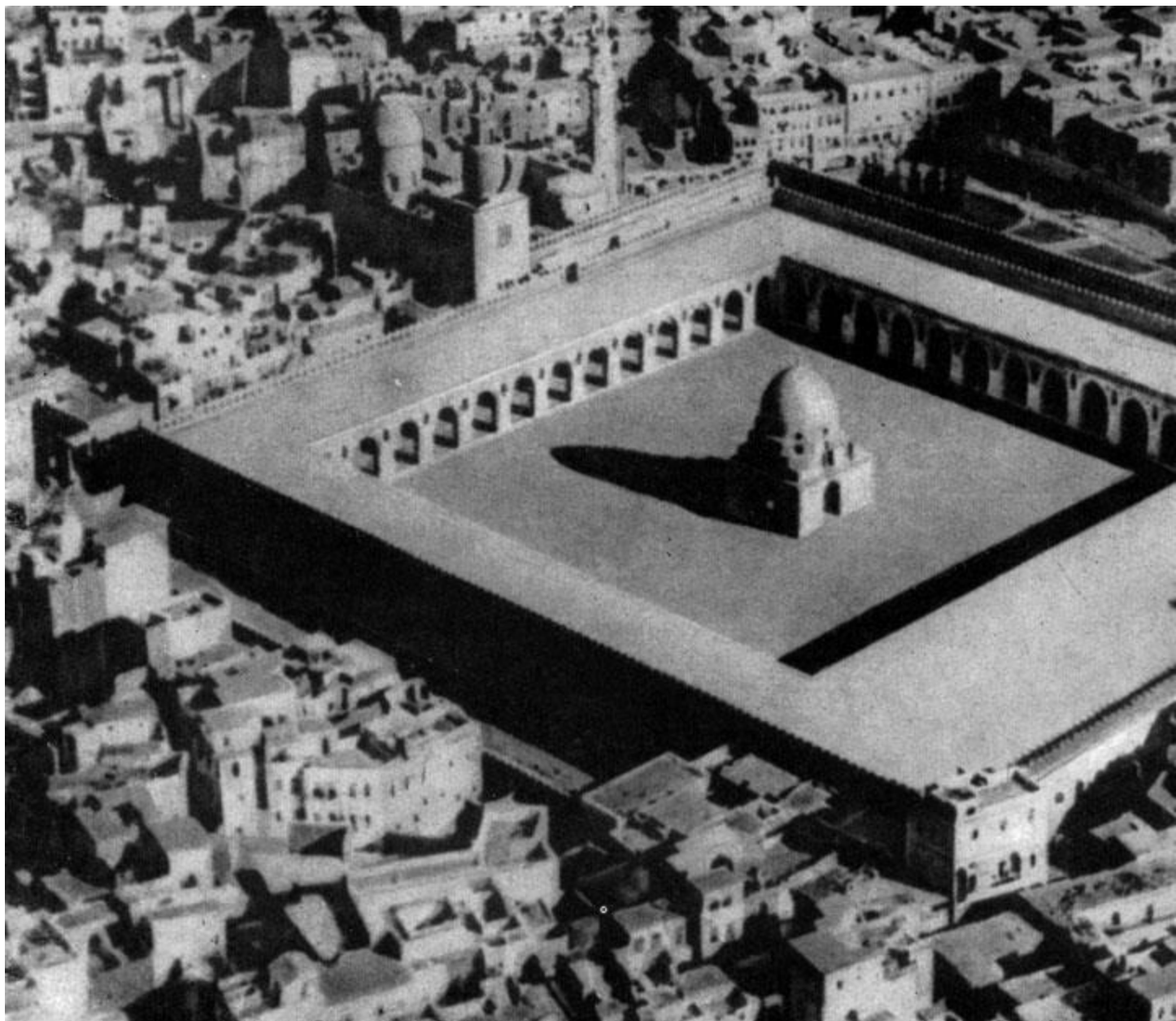
Лучшие архитектурные памятники средневекового Египта сохранились в Каире и его окрестностях. В 641 г. полководец Амр ибн ал-Ас основал город Фустат, впоследствии ставший столицей государства. В Фустате была воздвигнута мечеть Амра — один из самых ранних примеров колонной мечети. Несмотря на многократные позднейшие перестройки, здание сохранило основные черты планировки 7 в.: обширный двор с фонтаном посередине окружен колоннадой, которая со стороны михрабной стены образует глубокий колонный зал. Колонны, увенчанные коринфскими капителями, поддерживают полукруглые арки.



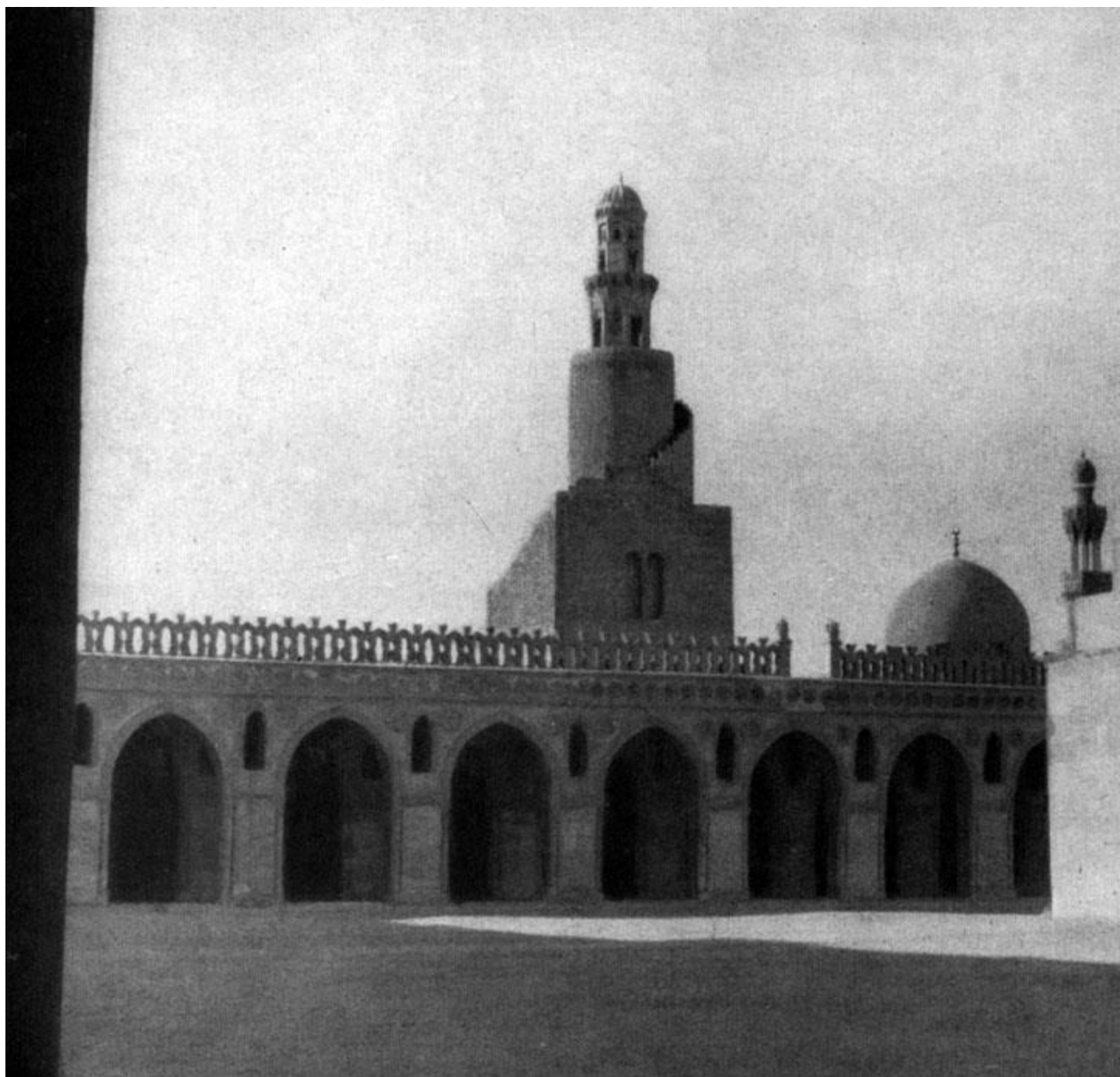
Мечеть Ибн Тулуна в Каире. План.



11. Мечеть Амра в Каире. Была основана в 641 г. Расширялась и перестраивалась в основном в 9-14 вв. Внутренний вид.



*12. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. 876-879 гг. Общий вид.
Аэрофотосъемка.*



13. Мечеть Ибн Тулуна в Каире. Двор. Минарет и купол над бассейном в центре двора построены в конце 13 в.

Чрезвычайно ярко воплощено величие раннего арабского зодчества в архитектуре прекрасно сохранившей свой первоначальный облик большой мечети Ибн Тулуна,

построенной в 876 — 879 гг. в резиденции этого первого независимого от Багдадского халифата правителя средневекового Египта. Огромный квадратный двор площадью почти в гектар (92 X 92) окружен стрельчатой аркадой, имеющей, в отличие от мечети Амра, в качестве опор не круглые колонны, а прямоугольные столбы-пилоны с трехчетвертными колонками на углах. Широкие проходы между столбами объединяют зал перед михрабом и обходы с трех других сторон двора в единое пространственное целое. В мечети легко размещаются тысячи молящихся мусульман. В ритме столбов и арок, охватывающих двор по периметру, выражена строгая тектоника архитектуры мечети, которой подчинены и декоративные мотивы.

Архивольты больших и малых арок, капители колонн и карнизы украшены резным по стуку стилизованным растительным узором. Софиты больших арок имеют более сложные орнаментальные композиции. Декоративные детали, украшая и гармонично выделяя основные плоскости и линии постройки, своим расположением подчеркивают тектонику целого. Таким образом, узор и архитектурные Элементы, из которых слагается облик постройки, проникнуты единым орнаментальным ритмом. В этом отношении характерно, что стрельчатый профиль больших и малых арок мечети как бы повторяется в заостренных изгибах стебля, образующего основу непрерывного орнамента, идущего по абрису арок и по пилонам.

Снаружи мечеть Ибн Тулуна имеет характерные для раннесредневековых монументальных сооружений Ближнего Востока черты суровой крепостной архитектуры. Традиции крепостного зодчества, а может быть, и реальная потребность в случае нападения на город превращать мечеть в оплот защиты вызвали своеобразный прием окружения культового здания внешней стеной, создавшей вокруг мечети свободный, ничем не застроенный широкий обход. Все же монументальная гладь наружных стен мечети Ибн Тулуна имеет и декоративную обработку: верхнюю часть стен расчленяет своеобразный фриз из стрельчатых окон и арок, контрастно

выделенных светотенью. Близкое по характеру декоративное оформление окнами и арками было сделано в 9 в. и на фасадах мечети Амра. Таким образом, как и в аббасид-ской Самарре, в ранних каирских постройках видна художественная переработка древнейших приемов монументального крепостного зодчества.

В архитектурном облике мечети важную роль играет минарет, который возвышается рядом со зданием, между двойными стенами. Исследователи считают, что первоначально он имел вид ступенчатой круглой башни, снаружи которой спиралью шла лестница. Своим расположением и формой минарет сильно напоминает Мальвию большой мечети в Самарре. Как и там, устремленное вверх тело минарета было противопоставлено горизонтально растянутой аркаде двора. О том, что наряду с местными художественными традициями при сооружении мечети играли известную роль и месопотамские строительные приемы, свидетельствует также применение кирпичной кладки, несвойственной зодчеству Египта.

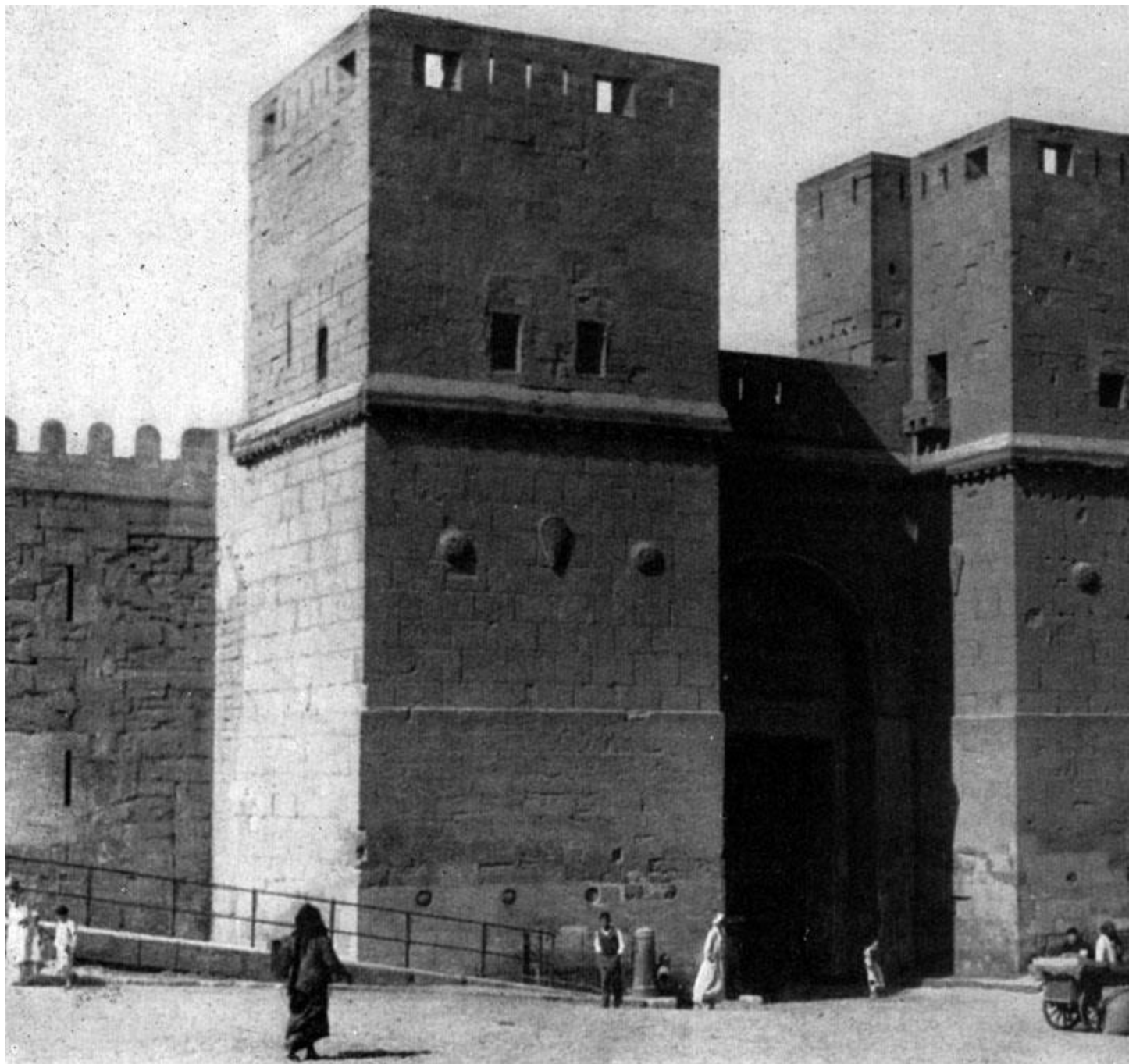
В 1296 г. в центре двора мечети был воздвигнут купольный павильон над бассейном для омовения, и, по-видимому, одновременно нижнюю часть минарета заключили в кубической формы башню.

К середине 9 в. относится самый ранний из дошедших до нашего времени памятник гражданской архитектуры средневекового Египта — Нилометр, построенный на острове Рода, близ Фустата. Сооружение представляет собой глубокий колодец с высокой колонной посередине, по которой измерялся уровень воды в Ниле. Стены колодца выложены камнем, украшены декоративными нишами и фризами с куфическими надписями.

Экономический и культурный подъем, который пережил Египет в 10 —12 вв., сказался и в широком развертывании городского строительства. К северу от Фустата в 969 г. был основан город ал-Кахира (Каир)*(Позднее Фустат слился с Каиром в один город.)*; вскоре Фатимиды перенесли сюда свою столицу из

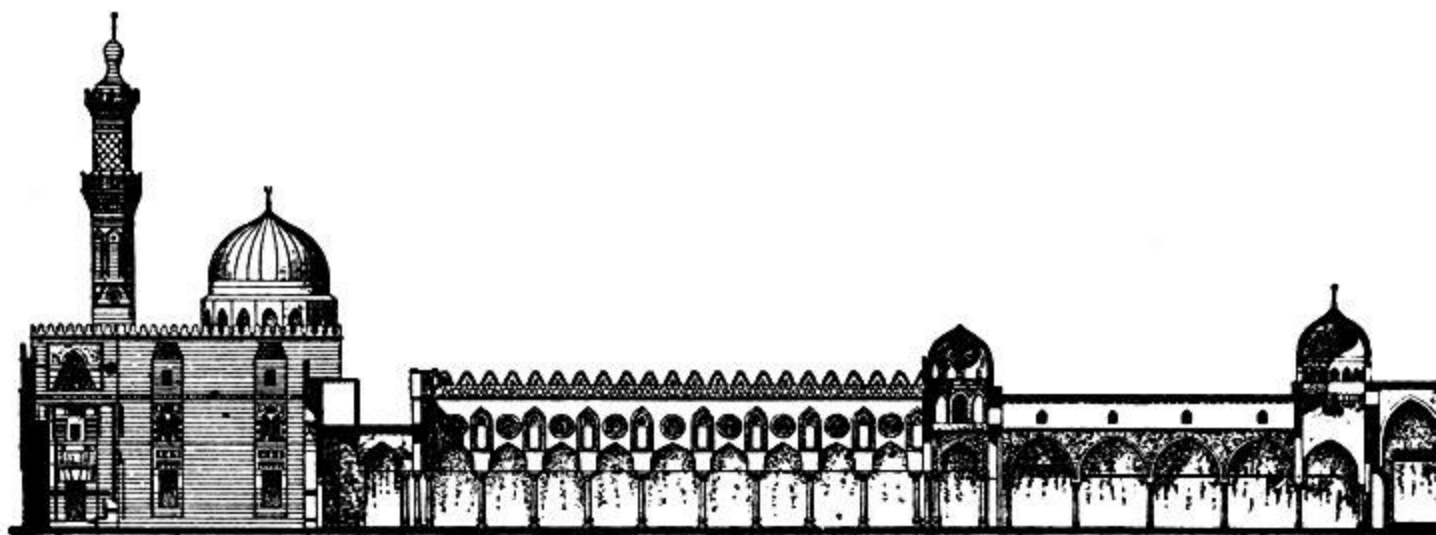
Туниса. Быстро разросшийся Каир уже в 11 в. превратился в один из самых крупных городов Ближнего Востока. Посетивший Египет в 1046 г. Насир-и Хосров(*Выдающийся таджикский поэт и путешественник.*) с восторгом описывает богатство Каира, называя его городом, «равных которому мало». «Я подсчитал,— пишет он,— что в этом городе Каире должно быть не меньше двадцати тысяч лавок... Караван-сараев, бань и прочих общественных зданий столько, что их пересчитать нет возможности...

Замок султана стоит посреди Каира. Он открыт со всех сторон, так как ни одно Здание не прилегает к нему... Стены вокруг города нет, но здания так высоки, что они выше и прочнее стены. Каждый дворец и каждый павильон представляет собой крепость. Большая часть зданий в пять и в шесть этажей».

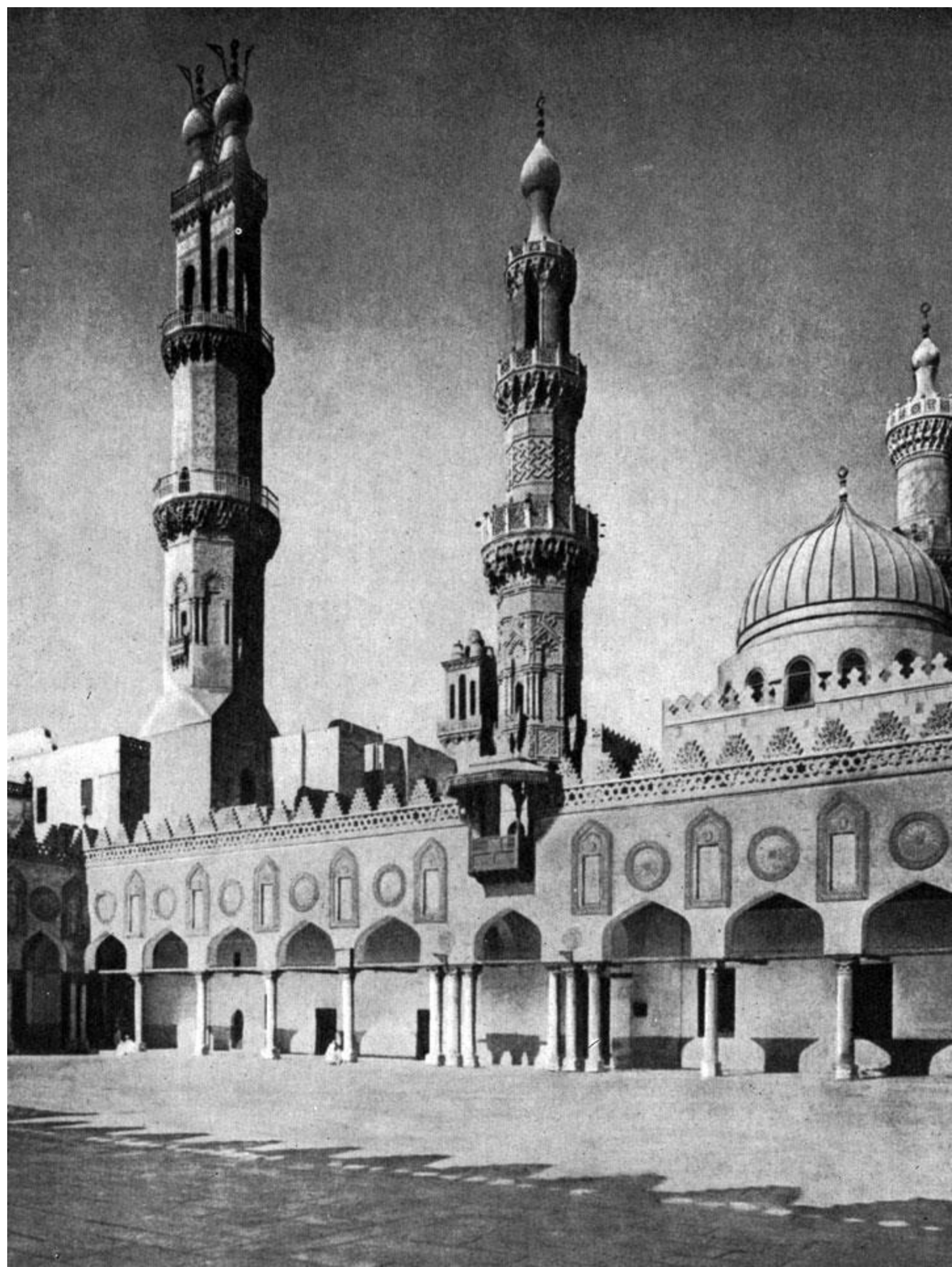


10. Баб ан-Наср - городские ворота Каира 1087-1092 гг.

Центр города составляли великолепные дворцы и сады фатимидского султана. Сохранились укрепленные башнями городские ворота 11 в.: Баб ал-Футух, Баб ан-Наср, Баб аз-Зувайла.



Мечеть ал-Азхар в Каире. Разрез.



15. Мечеть ал-Азхар в Каире. 970-972 гг. Расширялась и достраивалась главным образом в 11-16 вв. Двор.

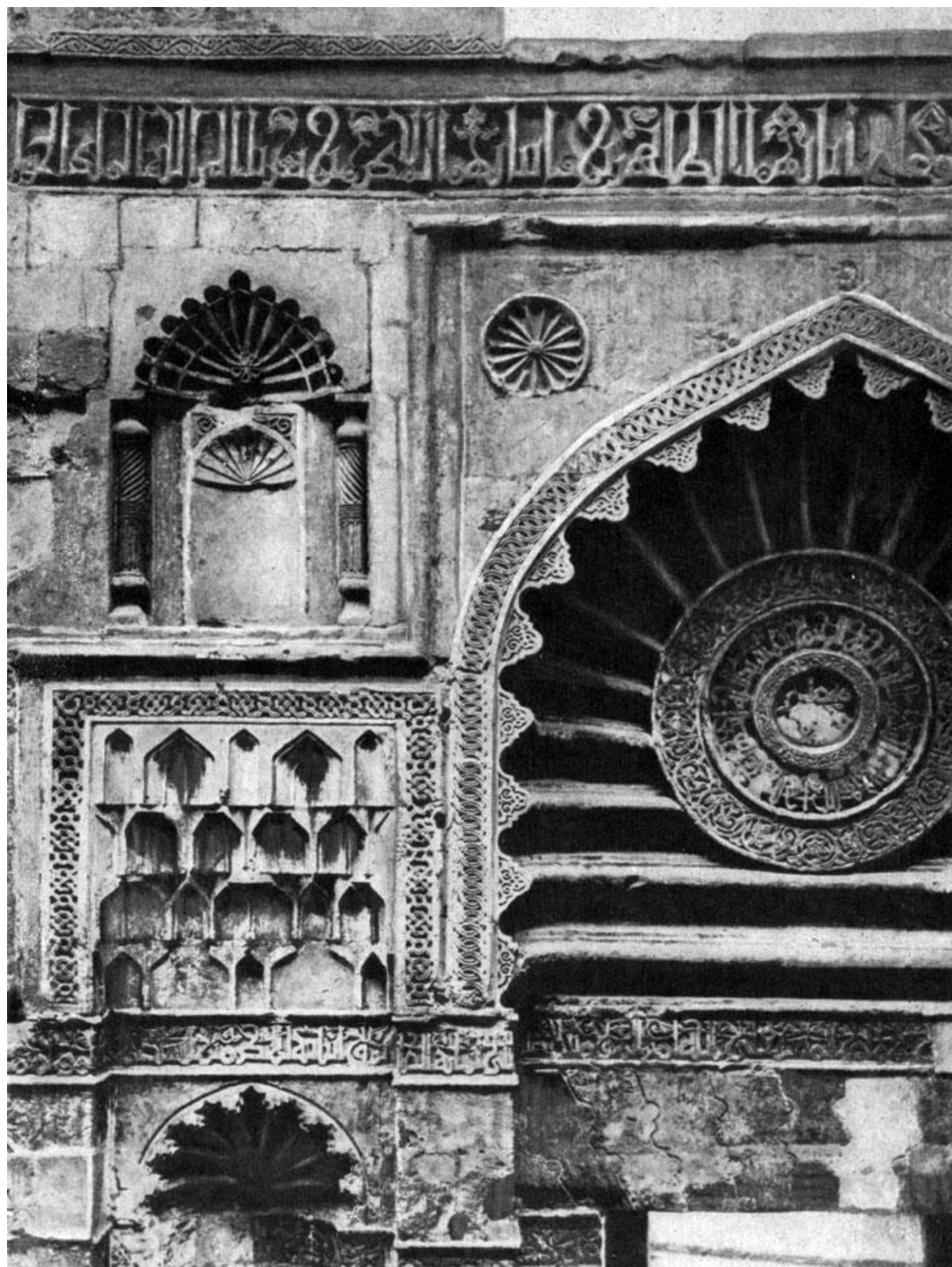
От времени Фатимидов дошли до нас большие культовые постройки. Среди них — мечеть ал-Азхар (970—972), одновременно являющаяся до сих пор функционирующим древнейшим мусульманским университетом. Многочисленные ремонты и достройки наложили отпечаток на облик этого великолепного памятника, но все же древняя основа прекрасно видна. Здание имеет огромный внутренний двор, окруженный аркадой, которая, в отличие от мечети Ибн Тулуна, опирается не на столбы, а на стройные круглые колонны. Тимпаны стрельчатых арок в колонном зале, как ковром, покрыты резным узором, состоящим из спиралевидно изогнутых стеблей растений, геометрических мотивов и поясков с надписями. В отличие от ранних мечетей колонный зал ал-Азхар пререзают Т-образный трансепт, выделяющий проход к михрабу, и неф, который примыкает к восточной стене. Купол венчает место их пересечения.

К крупнейшим постройкам фатимидского Каира принадлежит и мечеть ал-Хакима (990—1013). В ее архитектуре ясно видна местная традиция: как и в мечети Ибн Тулуна, молитвенный зал заполняли прямоугольные в плане столбы. Очень интересны также два минарета мечети. Северный минарет — цилиндрический, западный — в виде четвериков и восьмериков, уменьшающихся кверху *(Позднее нижние части обоих минаретов были заключены в призматические каменные футляры, похожие на крепостные башни.)*.

Памятники фатимидского зодчества, и в частности мечеть ал-Хакима, дают прекрасные образцы синтеза орнамента и архитектурной формы. Небольшие панно или розетки с рельефным узором, а также фризы с надписями, исполненными так называемым цветущим куфи, словно врезаны в монолитную гладь стены. Освещенные ярким южным солнцем, они контрастно выделяются на поверхности архитектурных блоков, подчеркивая их монументальность и сообщая им особую пластическую выразительность.

Расположение орнаментально-декоративных элементов и надписей, их ритм подчинены тектонике стены, соответствуют общему архитектурному замыслу. В мечети ал-Хакима вставки, покрытые удивительно пластичным скульптурным орнаментом, украшают стены минаретов и входного портала. В интерьере им созвучны рельефные фризy, протянутые над стрельчатыми арками. В каирском Музее исламского искусства хранятся деревянные фризy с такой же сочной рельефной резьбой, некогда украшавшей дворцы фатимидской знати. Характерно, что в светских постройках разрешалось включать в узор изображения человека.

Египетские мастера архитектурного узора уже в 10—11 вв. обладали большим навыком в создании насыщенных мотивами сложных орнаментальных композиций. Превосходной орнаментальной резьбой по стуку покрыты михрабы 11 в. в мечетях Джуюши и Ибн Тулуна. Художники создали чрезвычайно богатые, полные живой игры света и тени арабески из стилизованных растительных и геометрических мотивов. В качестве обрамлений включены полосы из надписей, буквы которых, переплетенные растительными побегами, органично входят в общую орнаментальную композицию.



14. Мечеть ал-Акмар в Каире. 1125 г. Фрагмент фасада.

Замечательный памятник архитектурно-декоративного искусства представляет небольшое здание мечети ал-Акмар (1125). Ее фасад украшают стрельчатые ниши, заполненные своеобразным «гофрированным» сводом, узорные розетки, сталактиты и фризы с надписями. Они образуют единое пластическое целое, проникнутое строгим ритмом. Вместе с тем каждый архитектурный элемент, взятый отдельно, представляет самостоятельное художественное произведение, поражающее высоким чувством формы и почти ювелирным мастерством исполнения.

Большим разнообразием отличается прикладное искусство Египта, которое при Фатимидах, покровительствовавших развитию ремесел, достигло большой высоты. Особенной известностью пользовались ткани — льняные, часто затканые шелком. Египетские ткани в большом количестве вывозились в Европу. Художественные традиции коптских ремесленников с незначительными изменениями сохранились в Египте в 8 — 10 вв. и даже позднее. Это и не удивительно: роскошные ткани в мастерских халифа по-прежнему изготавливались руками преимущественно мастеров-коптов. Главными центрами текстильного производства были Александрия, Дамietta, Тиннис, Фустат. Разнообразие вырабатывавшихся тканей было очень велико. Однако ткани 11—12 вв. отличаются своими характерными чертами. Их узоры очень часто заполнены изобразительными мотивами. По словам ал-Макризи, один из Фатимидов приказал изготовить ткань, на которой была изображена земля с горами, морями, реками, дорогами и городами. Среди дошедших до нас особенно замечательны шелковые многоцветные ткани, колорит которых построен на сочетании золотисто-желтого и рубиново-красного с вкраплениями зеленого и глубокого синего (индиго). Среди мотивов встречаются стилизованные изображения животных и птиц. Здесь заметно наследование традиций домусульманского времени, но художественный строй узоров совершенно новый

и особый. Рисунки тканей отличаются силой линий, интенсивностью колорита, декоративной пышностью целого.

Как правило, в узоре тканей важную роль играют также арабские надписи, исполненные угловатым куфическим шрифтом. Они содержат имя правившего халифа с пожеланиями благополучия. На некоторых тканях эти надписи чередуются с полосами орнамента, состоящего из геометризованных растительных мотивов (цветы лотоса и пальметты). Иногда в арабских или коптских надписях встречаются имена мастеров и указания на место изготовления ткани.

Роскоши фатимидских дворцов немало способствовали превосходные изделия египетских ремесленников. Обработка горного хрусталя достигла в 10—11 вв. особенно высокого мастерства. Из больших кристаллов искусно вырезали бокалы, кубки, флаконы; их поверхность гранили или покрывали гравированными изображениями птиц и животных.



19 б. Сосуд из горного хрусталя. 10-11 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

Основными центрами изготовления художественных изделий из стекла были Александрия, Фустат и Фаюм. По своим формам и общему характеру декора художественное стекло Египта очень близко к сирийскому, но для египетских изделий характерны каллиграфические надписи с выражением благопожеланий, нередко покрывающие широкими поясами почти всю поверхность сосуда. Изображения животных, рыб, птиц и даже человека часто встречаются в росписях фаянсовых и глиняных блюд и чашек. Среди египетских художественных изделий из бронзы 10 —12 вв., так же как в Сирии и Ираке, выделяются фигурные сосуды — водолеи и курильницы в виде различных птиц и животных. Характерным примером является бронзовый водолей-павлин (10 —11 вв., Лувр). Ручка водолея заканчивается стилизованной головкой кречета, вцепившегося клювом в шею павлина. Тонкий чеканный орнамент передает оперение. В более позднем памятнике этого рода — большом крылатом грифоне (11 —12 вв., Пиза)— орнаментальное начало доминирует над пластической формой.



19 а. Бронзовый грифон, украшенный орнаментом и куфической надписью. 11- 12 вв. Пиза, Музей Кампо Сайта.

Памятники, обнаруженные за последние несколько десятилетий, свидетельствуют о развитии в средневековом Египте монументальной живописи, а также миниатюры, особенно в 11 —12 столетиях. В каирском Музее исламского искусства хранится найденная при раскопках 1932 г. замечательная стенная роспись с изображением фигур людей в крупных стрельчатых обрамлениях. В одной из таких ниш помещена фигура сидящего мужчины в пестром халате, тюрбане и с кубком в правой руке. Его округлое лицо не лишено живой выразительности. Живопись исполнена в плоскостной манере, в светлых тонах; контуры фигуры обозначены широкой свободной линией.

Значительное число миниатюр, относящихся к фатимидской эпохе, собрано в Музее исламского искусства и в частных собраниях Каира. Эти миниатюры имеют ярко выраженное своеобразие, что позволяет говорить о существовании в Египте 10 —12 вв. вполне самостоятельной школы миниатюрной живописи.

* * *

Со второй половины 13 по 15 столетие архитектура и искусство средневекового Египта прошли новый этап своего развития. Это был период обострения классовых противоречий, связанный с укреплением военно-ленной, системы феодального землевладения, но вместе с тем и время политического могущества Египта при Эйюбидах (1170—1250), затем Мамлюках (1250—1517). В конце 13 и начале 14 в. египетские войска разбили и вытеснили из Сирии монголов, а в 1291 г. взятием Акки завершили разгром крестоносцев на Ближнем Востоке.

В монументальном зодчестве Египта 13—15 вв. можно найти черты, близкие архитектуре Передней Азии, Ирана и даже Западной Европы. Однако суть процесса заключалась не во

влияниях, которые были возможны, если учитывать характерные для этого времени широкие экономические и культурные связи. Главным явилось новое для Египта решение архитектурно-художественных задач, о которых дают представление сохранившиеся по преимуществу культовые здания. На смену простому орнаментальному ритму аркад колонной мечети пришли более сложные архитектурные композиции с величественными куполами, порталами и монолитами высоких стен. В архитектуре 13—15 вв. нет величавой простоты и логичности раннеарабского монументального зодчества. Эти качества сменились величию и торжественностью иного порядка. Грандиозные по размерам архитектурные формы, созданные зодчими этого времени, несут в себе эмоциональное содержание, рождающее ощущение огромной мощи и сверхъестественных сил.

Возник так называемый четырехайванный тип мечети: с каждой стороны внутреннего двора здесь вместо колоннад возвышается высокий стрельчатый айван (*Айван — сводчатый зал, открытый с одной стороны во двор.*). В основу этого типа монументальных зданий Ближнего Востока легли традиции ирано-сасанидского зодчества, но в архитектуре средневекового Египта четырехайванные постройки получили ярко выраженный местный облик, отличающий их от аналогичных сооружений Ирана и Средней Азии.

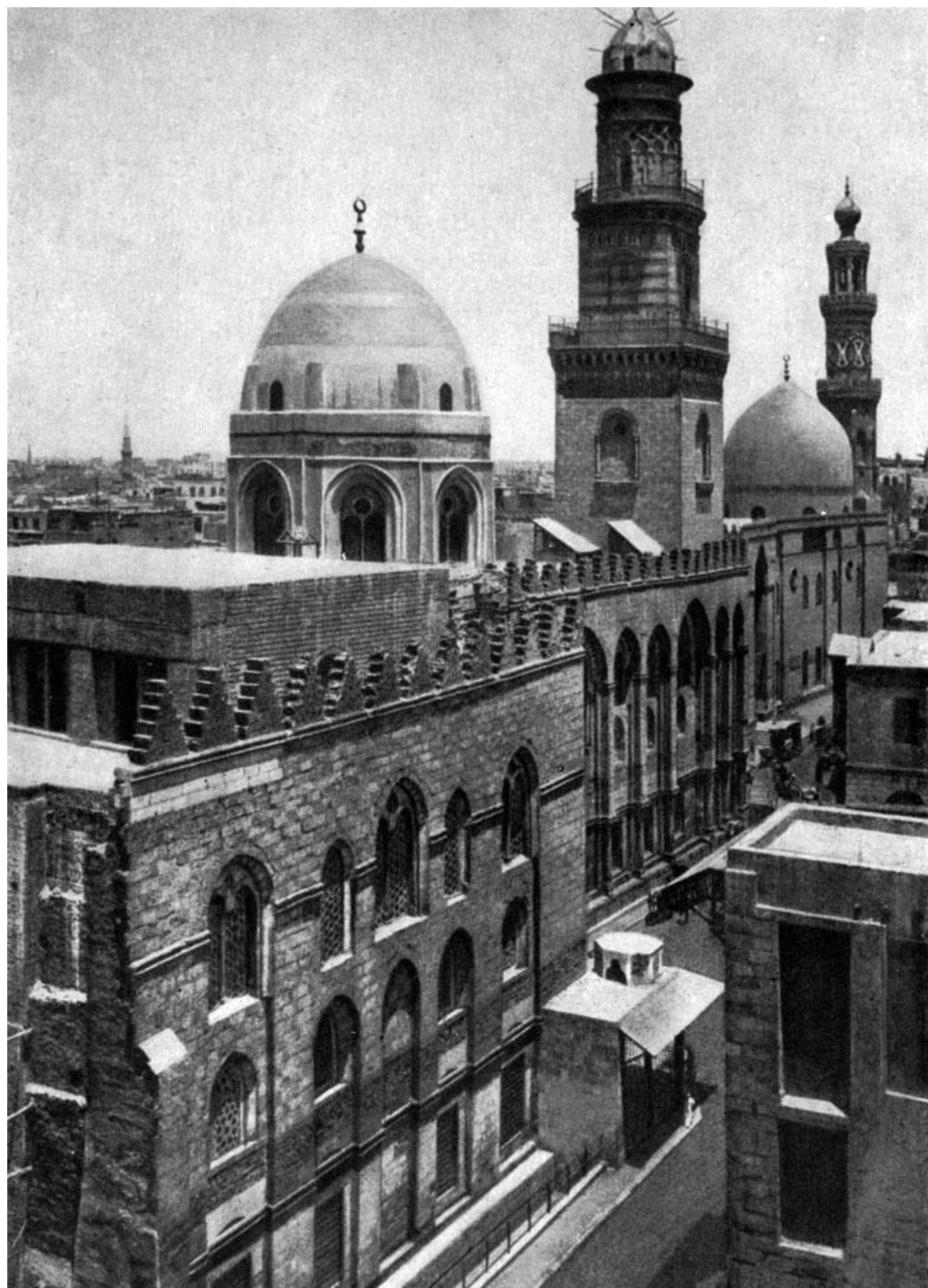
Во множестве строятся в 13—15 столетиях купольные мавзолеи над могилами правителей и почитаемых лиц; очень часто мавзолеем возведен рядом с большой мечетью и образует с ней единую архитектурную композицию.

Заметные изменения произошли и в монументально-декоративном искусстве. На стенах зданий узор резных панно и фриз, заполненных вязью из геометрических, стилизовано-растительных орнаментов и букв арабских надписей, становится очень богатым, часто изощренно-сложным. Однако, в отличие от предшествующих столетий, когда зодчие трактовали декоративные вставки на поверхности стены как скульптурный рельеф, архитектурный

узор в 13 —15 вв. приобрел характер плоскостной резьбы, которая воспринимается как четкий, но несколько сухой по трактовке чекан. Под «кружевом» кажущегося ажурным узора теряется ощущение монолитной каменной кладки стены.

О нарастании декоративного начала говорит и разработка египетскими зодчими 13—15 вв. проблемы цвета в архитектуре. В Египте не получила распространения яркая полихромия, свойственная в этот период монументальному зодчеству на Среднем Востоке — в Иране и Средней Азии. Но для архитектуры 13 —15 вв. на Ближнем Востоке, и в частности в Каире, характерно обогащение поверхности стен узорной кладкой из цветного камня, чаще всего красно-коричневого, серого и белого. Особенно широко применялся этот способ украшения внутри здания, для выделения стены с михрабом, обрамления дверей и окон. Использовался он и снаружи, чаще всего в виде горизонтальных цветных полос на фасадах зданий, а также для обрамления арок, оконных и дверных проемов. Правда, не следует переоценивать роль цвета в средневековой архитектуре Египта: в облике старого Каира доминирует теплого тона охристый цвет камня — известняка, потемневшего от времени.

Уже при Эйюбидах наряду с укреплением городских стен Каира и созданием мощной цитадели на отрогах плато Мукаттам строились здания нового стиля. Таков, например, мавзолей имама аш-Шафии (1211), высокий купол которого опирается на многоярусный пояс тромпов, а стены снаружи покрыты богатым резным орнаментом.

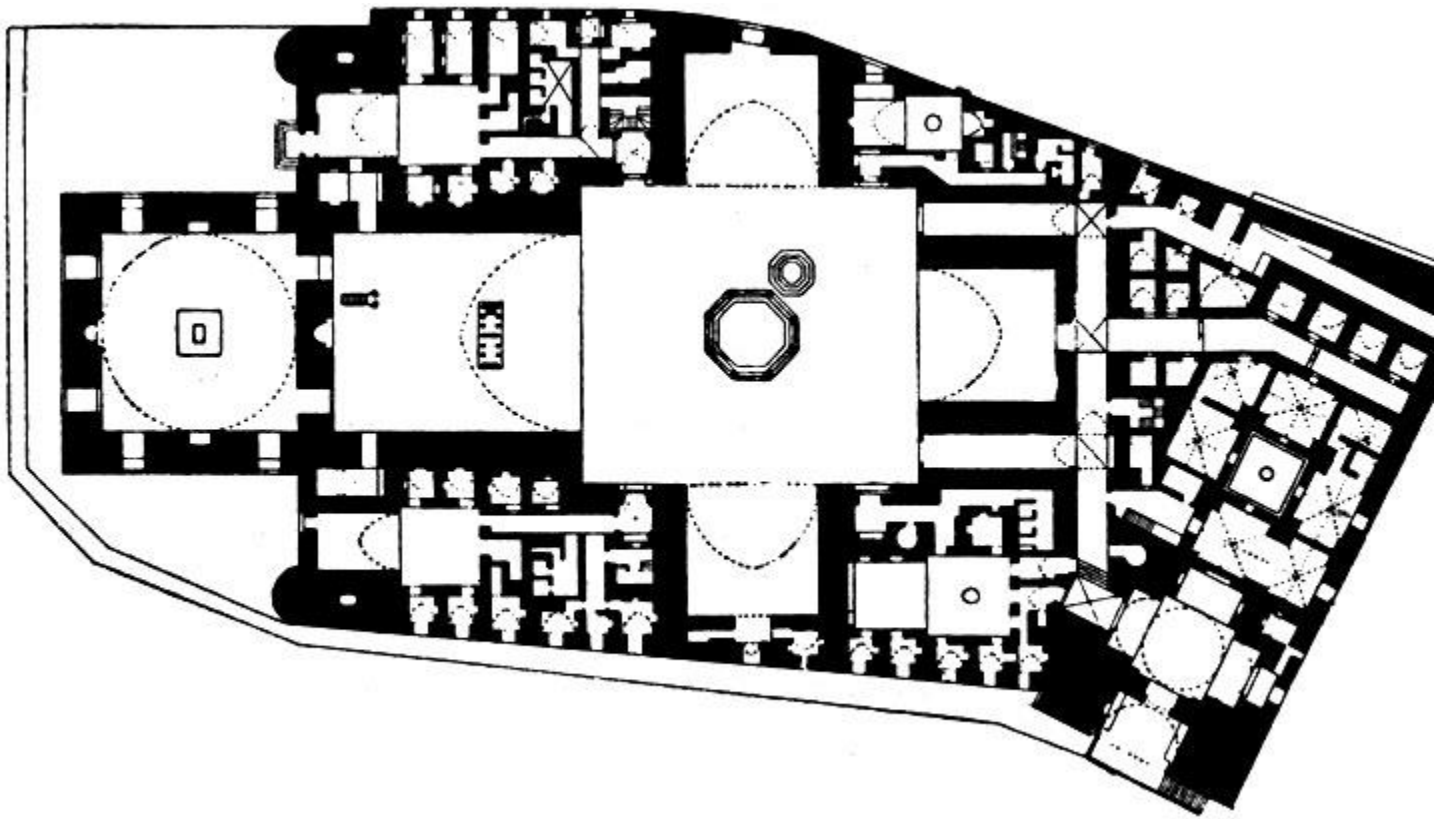


17. Маристан султана Калауна в Каире. 1284-1285 гг. Вид с юго-востока.

От времен мамлюкских династий в Каире сохранились десятки зданий. В тот период были сооружены крупные ансамбли, наиболее ярко характеризующие новый этап каирского зодчества. В 1284—1285 гг. на руинах фатимидского дворца в короткий срок было построено грандиозное по размерам сооружение — маристан султана Калауна — своеобразный комплекс, состоящий из мавзолея, мечети и большого госпиталя. Внешний облик этого занимающего целый городской квартал здания резко отличается от всех известных нам более ранних монументальных каирских построек наличием высокой стены, гладь которой прорезают заостренные ниши; над массивом стены высятся купол мавзолея и башня минарета. Мечеть имеет внутри обширный двор с глубоким айваном, представляющим большой и светлый трехнефиный зал, разделенный двухъярусной аркадой на колоннах и богато украшенный резьбой.

Интерьер мавзолея показывает, что зодчие мамлюкского Египта использовали традиции купольных построек для решения совершенно новых, самостоятельных задач. Квадратное в плане помещение имеет внутри восьмиугольную ротонду, столбы и колонны которой возносят над гробницей купол на барабане. Освещенная через двойные окна ротонда устремлена вверх и вместе с тем подковообразными слегка заостренными арками связана с архитектурой всего помещения. Мотив арки с круглым оконцем над ней ритмически повторен и удвоен в аркатуре окон барабана, что еще более подчеркивает динамику пространственного решения. Интерьер насыщен декоративными элементами. Михраб фланкирован тремя парами перспективно уходящих вглубь колонн и украшен внутри аркатуриными фризами. Арки и окна ротонды обрамлены изгибающимися, как бы движущимися полосами орнамента. Убранство интерьера

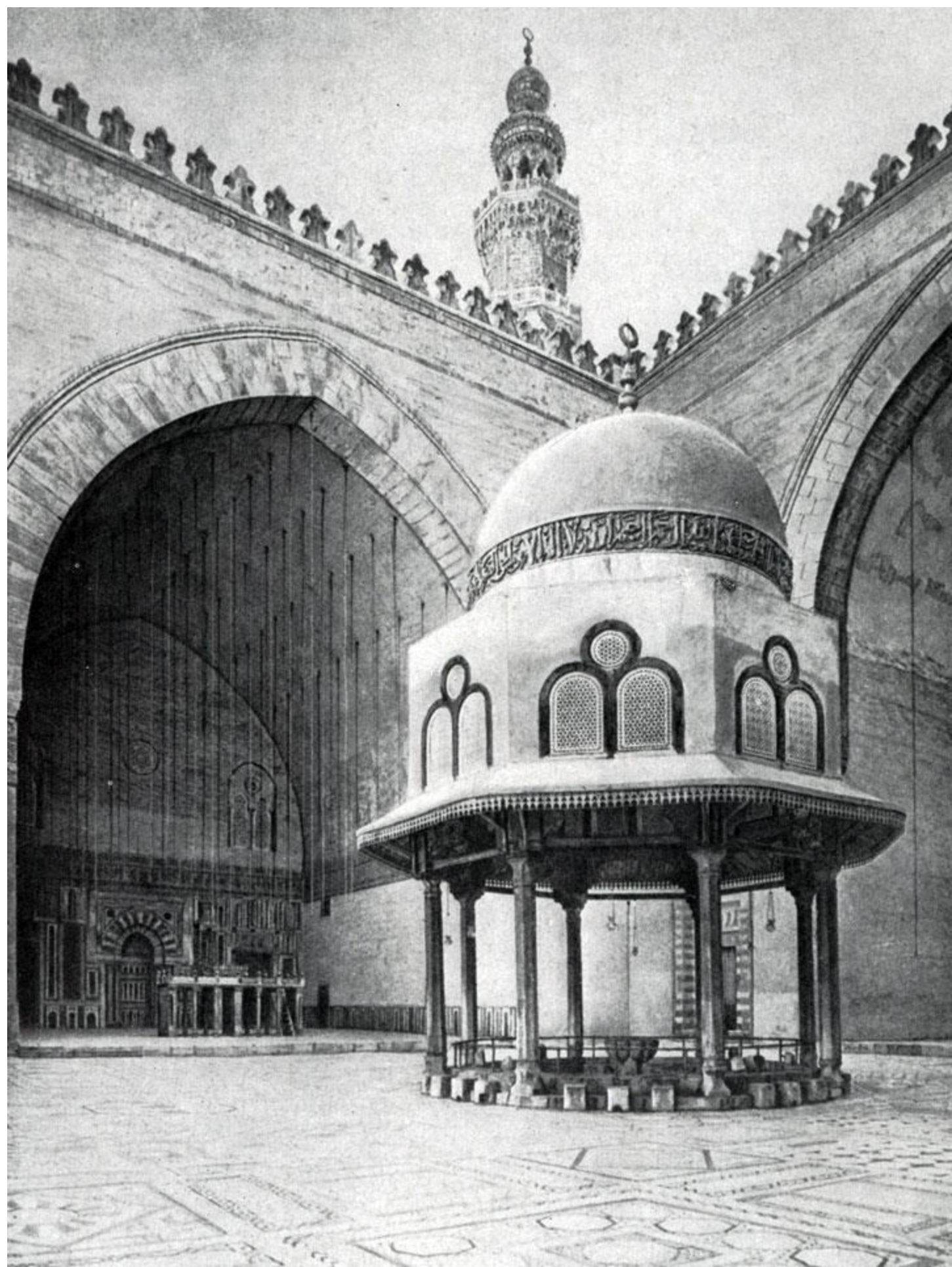
дополняется тонко выполненной резьбой богатого надгробия и окружающими его деревянными ажурными решетками.



Мечеть султана Хасана в Каире. План.

Яркий пример нового архитектурного стиля дает и другое величественное сооружение Каира — здание мечети султана Хасана, построенное семьдесят лет спустя, в период с 1356 по 1363 г. Расположенное на участке неправильной прямоугольной формы (150 X 70 м) здание включает усыпальницу с гробницей султана Хасана, мечеть, медресе, кельи и множество вспомогательных помещений. Снаружи мечеть Хасана представляет вытянутый с северо-запада на юго-восток монолитный архитектурный блок, каменные стены которого господствуют над окружающими постройками. Над лаконичной по форме массой стены, подчеркивая ее размеры, возвышаются заостренный купол усыпальницы и многоярусные характерные для Каира минареты, которых первоначально было четыре. Фасады зданий расчленены узкими высокими нишами, в которых расположены в

несколько этажей окна. В том же ритме четких вертикальных членений выделен на северном фасаде огромный портал, пилоны которого вздымаются на всю высоту здания и фланкируют глубокую нишу со сталактитовым сводом.



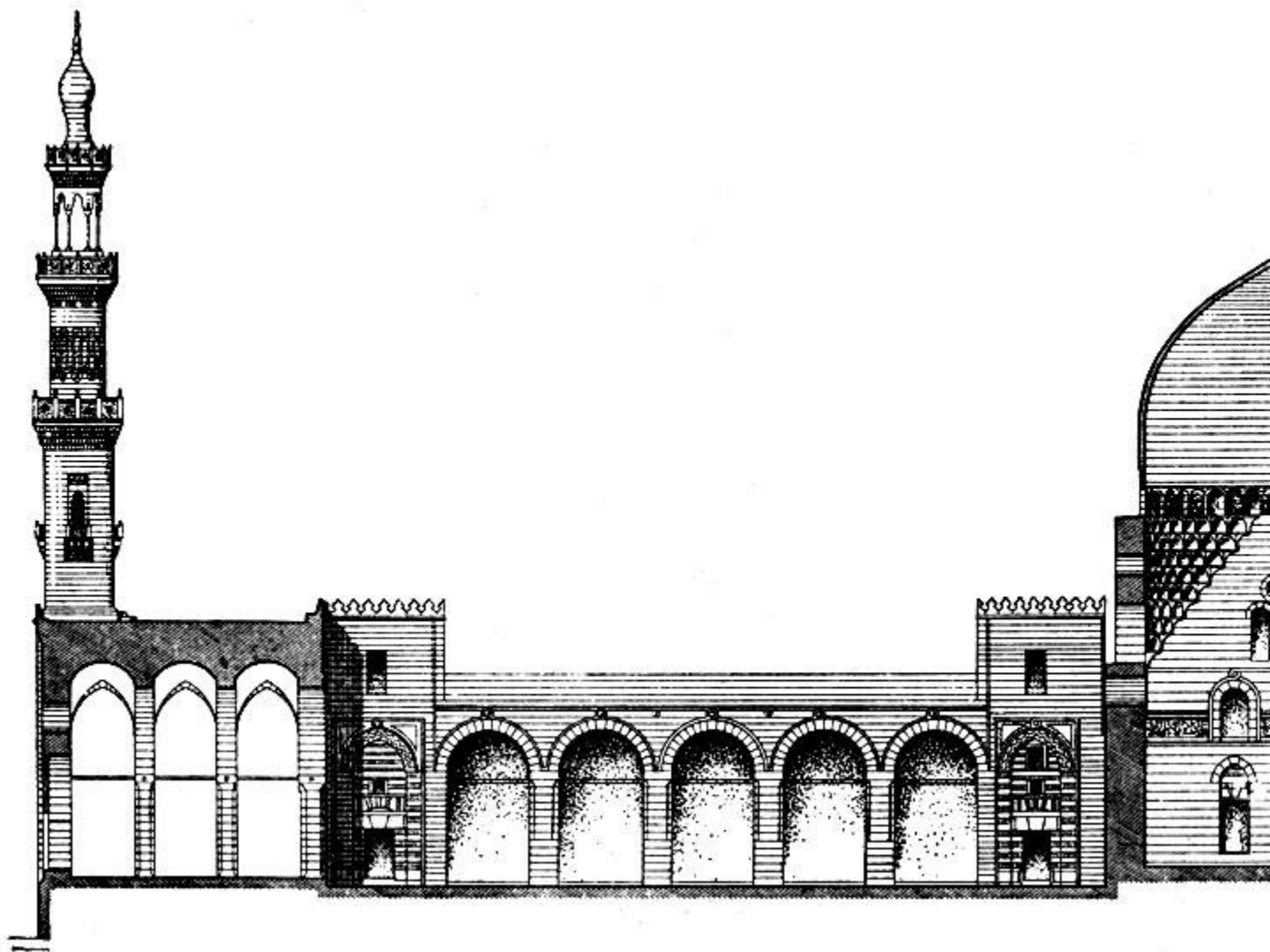
16. Мечеть султана Хасана в Каире. 1356-1363 гг. Двор.

Однако только внутри здания становится понятна вся сложность и особая эмоционально-художественная выразительность архитектурного образа, проникнутого идеей величия и силы. Уже проходя под сводом портала и по узкому коридору, посетитель ощущает тяжелую массу здания. Затем он попадает в громадный замкнутый квадратный двор — центр планировки всего ансамбля. Высокая гладкая стена каждой стороны двора прорезана посередине стрельчатой аркой большого зала — айвана. Сопоставление гигантских арок и ровной глади стен, геометризм линий и подчеркнутая кубичность пространства двора создают такие пропорции в архитектуре здания, что человек чувствует себя крошечной песчинкой. Особенно грандиозен восточный айван с михрабом, за которым расположено помещение мавзолея. Величие архитектурных форм здесь дополняется пышным декоративным убранством. Стены айвана, михраб и минбар (кафедра для проповедей) украшены резным мрамором; полы выложены мозаикой. Со свода спускается более ста расписных и позолоченных лампад. Дверь, ведущая в усыпальницу, покрыта резьбой и инкрустирована золотом, серебром и бронзой. Богат, хотя и более строг, чем в интерьере, декор фасадов. На портале были размещены рельефные орнаменты и надписи. Изящно обрамленные снаружи двойные окна украшают стены мавзолея. Многоярусный карниз подчеркивает цельность и монолитность здания.

Мечеть султана Хасана, расположенная на площади перед цитаделью, благодаря своей художественной значительности была одним из основных архитектурных центров средневекового Каира.

Вместе с тем архитектура мечети Хасана типична для больших культовых зданий мамлюкского Каира. В этом архитектурном каноне выдержано величественное здание мечети—медресе султана Баркука (1384—1386). В первом десятилетии 15 в. была воздвигнута другая большая постройка

султана Баркука — мечеть на кладбище. Особенностью этой постройки являются купольные мавзолеи, возвышающиеся в углах колонного зала мечети.



Мечеть султана Баркука близ Каира. Разрез.

Купол на трюмпах нашел широкое применение в египетском зодчестве 14 и 15 вв. Чаще всего купола возводились на мавзолеях — гробницах знатных лиц. Для Египта еще со времен Фатимидов характерны облицованные камнем поднятые на высоких, иногда двухъярусных барабанах слегка заостренные купола.



18. Мавзолеи на кладбище Мамлюков близ Каира. 15 в.-начало 16 в.

Наиболее интересный ансамбль отдельно стоящих купольных построек представляют мавзолеи — усыпальницы Мамлюков, расположенные за городской чертой с восточной стороны Каира. Мавзолеи, в большинстве своем построенные в

15 или в начале 16 в., образуют целый город, тянувшийся с севера на юг. По архитектурному решению гробницы однородны: каждая из них представляет квадратную в плане несколько вытянутую вверх постройку с куполом на тропках. Снаружи ярусу тропков соответствует четверик с наискось срезанными углами. Декоративная отделка состоит из лепных сталактитов внутри зданий и рельефной геометрической плетенки, покрывающей купола. Обилие окон и дверных проемов не делает, однако, эти постройки похожими на легкие павильоны; в их внешнем облике преобладают черты монументальности. Архитектура отдельных мавзолеев кажется несколько сухой, но в ансамбле, основанном на ритмичном повторении близких по формам, но не тождественных построек, представляет живописную картину.

Среди построек 15 в. следует выделить мечеть Муайяда (1415—1420) с ее богатым декором из разноцветных камней и мемориальное сооружение султана Кайт-бая (1472 —1474). В последнем объединены в одно здание мечеть с высоким стройным минаретом, медресе и усыпальница, увенчанная куполом. Здание богато декорировано. Снаружи от цоколя и до самой крыши стены облицованы чередующимися горизонтальными полосами белого и красного камня. Арки портала, окон и лоджий также обрамлены кладкой из камней двух разных цветов, расположенной своеобразным клинчатым узором. Купол покрыт рельефным орнаментом, состоящим из переплетения девятиугольных звезд, розеток и других фигур. Сложный по рисунку рельефный геометрический узор, сталактитовые карнизы и декоративные полуколонки украшают и делают празднично нарядным типичный по своей форме для Египта 13—15 вв. стройный минарет мечети, расчлененный балкончиками на несколько ярусов.

Оригинальная облицовка из цветных камней, сложные измельченные сталактитовые своды, карнизы и разноцветные мозаики пола характерны и для отделки интерьера монументальных зданий. Новые декоративные приемы уничтожали ту строгую тектонику, которой была отмечена архитектура 13 — 14 вв. Монументальная торжественность в

египетском зодчестве 15 в. постепенно сменялась утонченной изысканностью архитектурного образа.

В 13 —15 вв. продолжали развиваться художественные ремесла. Изделия из стекла в Египте, как и в Сирии, обогатились новыми приемами украшения: к ранее известным — гранению, гравировке, рельефу, цветному и витому стеклу — присоединилась роспись золотом и цветными эмалями.

От периода правления Мамлюков сохранилось множество художественных изделий из металла и дерева, керамика и украшенные орнаментом рукописи Корана в богатых тисненых переплетах. В их убранстве преобладает отвлеченное орнаментальное начало.

Ткани конца 12 —14 вв., не уступавшие по технике ремесленным работам предшествовавшего времени, отличаются от фатимидских и узором и расцветкой.

Дальнейшее развитие архитектуры и искусства Египта было нарушено на несколько столетий — сначала завоеванием Египта османской Турцией, а затем вторжением западноевропейских колонизаторов.

Развивавшееся на протяжении многих столетий искусство средневекового Египта представляет большую, ярко самобытную школу в истории искусства арабских стран, игравшую крупную роль в процессе взаимодействия художественных культур Ближнего Востока и Западной Европы.

Искусство Туниса, Алжира, Марокко и мавританской Испании

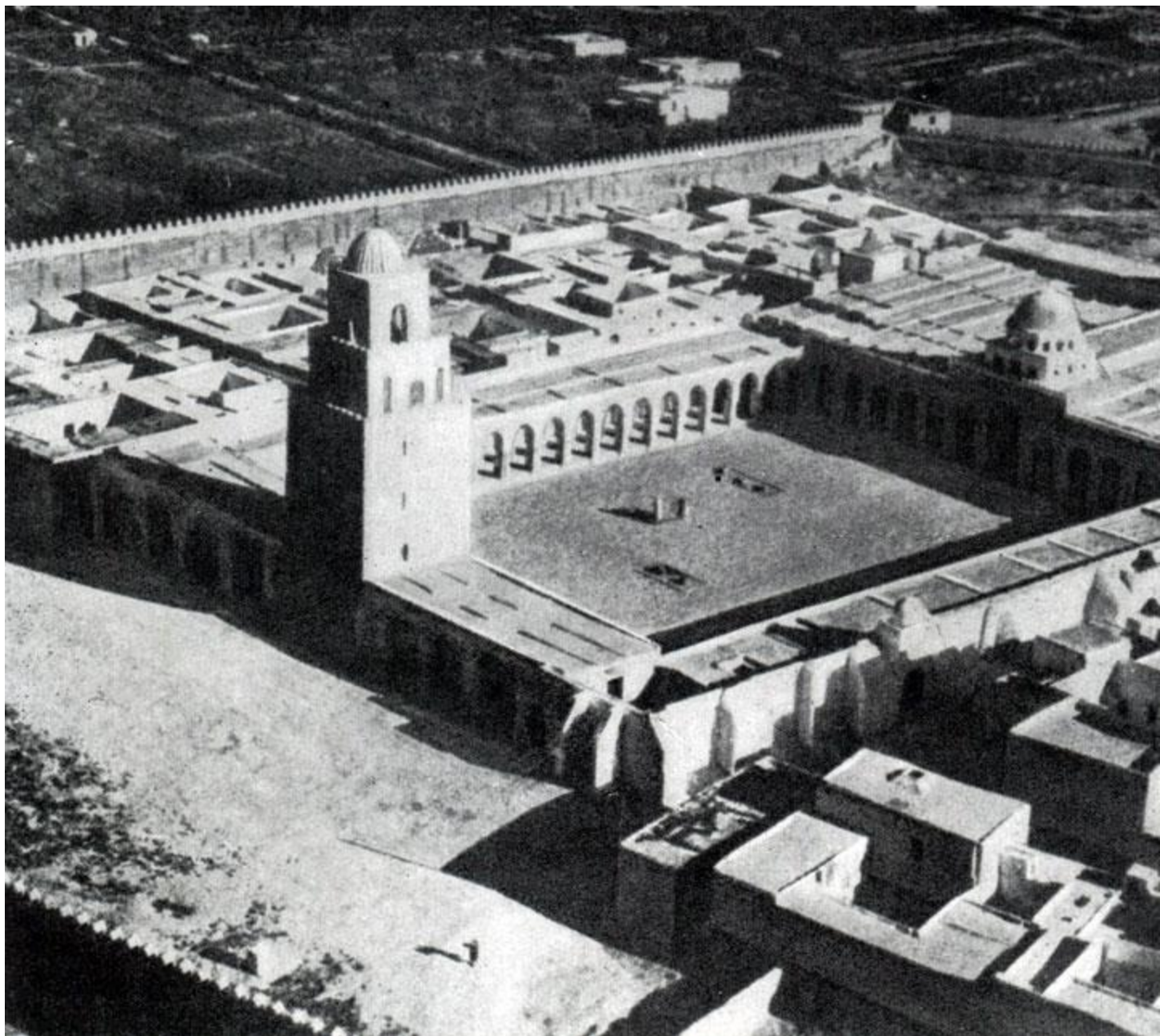
Б.Веймарн, Т.Каптерева

7 — 8 столетиях страны Северной Африки — Тунис, Алжир и Марокко — и южная Испания вошли в состав Арабского халифата. Искусство этих народов получило название «магрибского» (*Магриб — по-арабски запад; так народы Ближнего и Среднего*

Востока называли области, расположенные западнее Египта.) или, чаще,— «мавританского». История терминов «мавры», «мавританский», происходящих от греческого слова «темный», восходит к античной Эпохе, когда маврами называли коренное берберское население древнего расположенного в северо-западной части Африки государства — Мавретании. После вторжения арабо-берберских войск в 8 в. на Пиренейский полуостров название «мавры» распространилось на всех мусульманских завоевателей, пришедших из Северной Африки, и берберов и арабов. Таким образом, этот термин устарел и носит условный характер.

Мавританское искусство не было единым. Известными особенностями обладала художественная культура каждого из народов Северной Африки и искусство южной Испании времени арабского владычества.

Первые значительные памятники арабо-берберской архитектуры были созданы в Северной Африке еще в конце 7 в. Среди них самым значительным является величественная мечеть Сиди-Укба в Кайруане (Тунис), центре паломничества в Северной Африке, основанная как соборная мечеть города, считавшегося «священным городом ислама». Первоначально очень скромное здание мечети неоднократно перестраивалось заново; современный облик его, по мнению исследователей, окончательно сложился к концу 9 столетия.



21 а. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Основана в конце 7 в. Перестраивалась в основном в 9 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.



21 б. Мечеть Сиди-Укба в Кайруане. Аркада юго-восточной стороны двора.

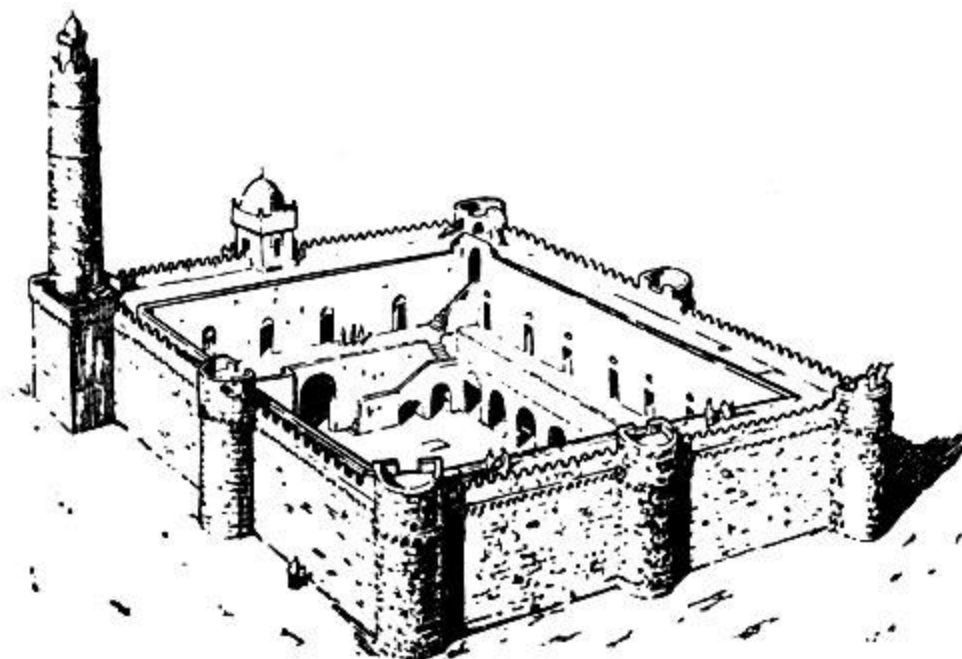
Во внешнем облике кайруанской мечети сильны черты крепостной архитектуры. Здание окружено глухими массивными стенами, укрепленными контрфорсами, с минаретом в виде высокой и мощной квадратной башни. Оно кажется целым городом, который возникает из плоского пустынного ландшафта и господствует над низкой жилой застройкой окружающих улиц. Основное композиционное ядро — огромный внутренний двор — окружено мраморными и гранитными колоннами, поддерживающими подковообразные арки. Особенностью мечети является широкий Т-образный трансепт, пересекающий глубокий колонный молитвенный зал перед михрабом. Эта черта стала характерной для мечетей Магриба. Неф перед михрабом мечети увенчан двумя сферическими, снаружи ребристыми куполами, опирающимися на богато украшенные тромпы.

Арка михраба и стена вокруг нее покрыты своеобразной инкрустацией из ромбовидных изразцов со светлой люстровой росписью, по-видимому, привезенных из Багдада во время ремонта мечети в 863 г. Михраб отделан также плитками мрамора с резьбой из стилизованных растительных мотивов.

Замечательным памятником декоративного искусства является изготовленный из платанового дерева минбар, датированный 863 г. Он украшен резными панелями, узор которых свидетельствует об изощренной творческой фантазии и о высоком мастерстве создавших его художников-орнаменталистов. Геометрические мотивы и тонко моделированная затейливая растительная вязь исполнены с большим пластическим чувством. Резной орнамент минбара гармонирует с пышным убранством михраба и расположенного над ним купола.

К мечети Сиди-Укба по типу планировки и характеру декора близки большая мечеть в городе Тунисе, сооруженная еще при Омейядах в 732 г., но перестроенная в 9 в., и относящиеся к 9 столетию мечети в Сусе и Сфаксе.

Сохранились крепостные постройки, внешне схожие с большими культовыми зданиями той эпохи. Таков, например, рабат в Сусе, имевший мощные стены с полукруглыми выступами и высокой сторожевой башней, подобной минарету.



Рабат - укрепление, в Сусе. Реконструкция.

В 711 г. арабо-берберские войска омейядских халифов под предводительством полководца Тарика ибн Зияда через пролив, получивший впоследствии название Гибралтара (то есть горы Тарика), вторглись на Пиренейский полуостров из Северной Африки. Королевство вестготов, ослабленное внутренними распрями, было разгромлено. Арабы захватили большую часть страны, за исключением малодоступных горных областей севера. Испания стала провинцией Дамасского халифата.

Первоначально владычество арабов в Испании переживало сложный период внутренних смут и борьбы племенных группировок. Новая страница в истории страны начинается с того времени, когда Абд ар-Рахман I — один из немногих Омейядов, спасшихся от аббасидской резни,— подчинил в 756 г. своей власти почти все мусульманские владения в Испании и основал независимый от Багдадского халифата Кордовский эмират. В 10 столетии омейядские правители Испании приняли титул халифов. Кордовская держава, представлявшая собой сильное феодальное государство, вступила в эпоху своего расцвета. Испания стала одной из самых богатых стран Европы. Особенно развилось сельское хозяйство; арабы

вводили новые, неизвестные европейцам культуры — рис, сахарный тростник, шелковицу и различные восточные плодовые деревья. Значительный подъем переживали и горнорудный промысел, металлургия, производство дорогих шелковых и шерстяных тканей. В городах расцветали ремесла: широкой славой пользовались изделия из кожи, стекла, слоновой кости, керамика и особенно оружие — броня и сабли с тончайшей резной отделкой эфеса и ножен.



Карта. Северная Африка и Испания

В 10 столетии арабская Испания превратилась в культурный центр не только Востока, но и Европы. В столицу халифата, цветущую Кордову, получившую гордое название «обиталища наук», приезжали учиться из Франции, Германии, Англии. Среди многочисленных учебных заведений особенной известностью пользовался Кордовский университет, в котором наряду с Кораном и мусульманским богословием изучались и светские науки. Большие успехи были достигнуты в области медицины и философии. Богатейшие библиотеки Кордовы славились по всему свету. Библиофильство стало подлинной страстью в мусульманской Испании. Спрос на книги был настолько велик, что в Кордове множество людей жило перепиской редких и ценных рукописей. Ярким свидетельством культурного расцвета страны была грамотность большинства населения в противоположность остальной Европе.

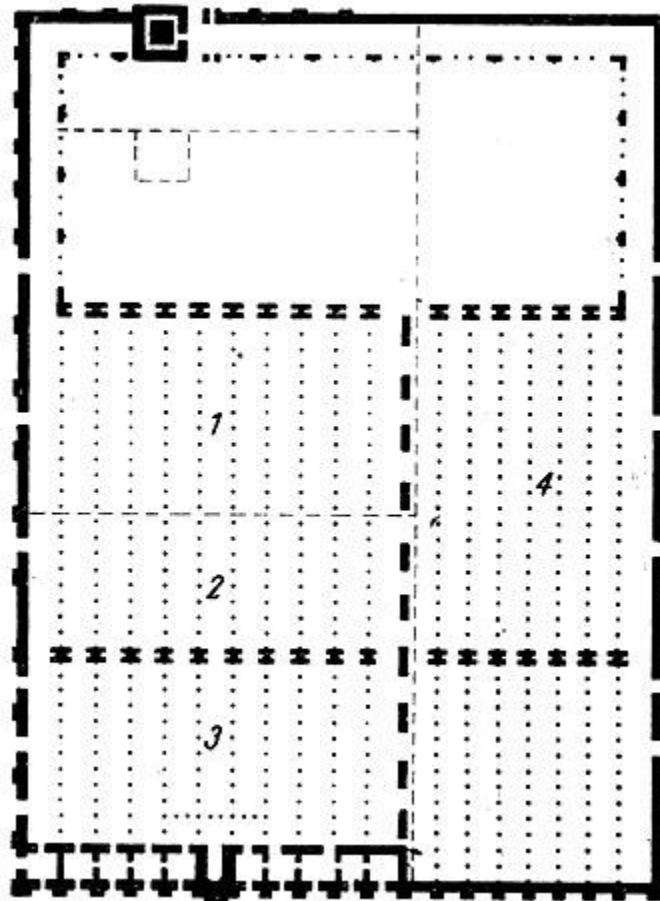
Художественная культура мавританской Испании полнее всего проявилась в области поэзии, музыки и особенно архитектуры.

10 столетие было временем расцвета андалузской поэзии, охватывавшей все жанры, от элегии до сатиры, от героического эпоса до любовной лирики. Поэзия, принесенная арабами в Испанию, имела уже сложившуюся литературную традицию, ее образный строй был канонизирован. Вместе с тем арабская поэтическая система в Испании значительно усложнилась и обогатилась. Уже в 9 —10 вв. здесь зародились новые формы народной поэзии. Через всю жизнь арабской Испании, как и стран Ближнего Востока, проходит своеобразный культ художественного слова, поэтического творчества, начиная от научных трактатов, написанных в стихотворной форме, и изощренных придворных панегириков до получившей широкое распространение свободной импровизации неизвестных народных поэтов.

С поэзией была тесно связана музыка. Арабская музыка, с чрезвычайно развитой мелодической линией и очень богатая по ритму, органично входила в быт страны. Не только

разнообразные празднества, но и характерные для просвещенных кругов общества философские и литературные собеседования сопровождалась пением и музыкой.

Ярко расцвела и Испании архитектура и связанное с нею декоративное искусство. Иноземные путешественники восхищались красотой Кордовы. Этот город с полумиллионным населением насчитывал тысячи домов, сотни мечетей, библиотек, общественных бань и т. д. Великолепные мосты были перекинuty через Гвадалквивир, улицы были замощены, многочисленные городские фонтаны, питаемые водопроводом, освежали воздух. Окруженные тенистыми садами дворцы халифа и знати поражали своей роскошью.



Мечеть в Кордове. План. 1 - первоначальное здание (785 г.), 2 - расширение в 848 г., 3 - в 961 г., 4 - в 987 г.

Памятников архитектуры Кордовского халифата дошло до наших дней немного. Самым замечательным произведением арабского зодчества в Испании, заслужившим мировую славу, является столичная соборная мечеть. Здание было заложено в Кордове в 785 г. и впоследствии неоднократно перестраивалось и расширялось. Наиболее важные достройки, придавшие мечети ее современный вид, относятся к 10 в. Кордовская мечеть — совершенно особый вариант ставшей к тому времени уже традиционной в культовом зодчестве Ближнего Востока колонной мечети. Под двор, где у фонтанов совершали омовение, отведена лишь небольшая часть огромной площади (180 X 130 м), занятой сооружением. Собственно мечеть представляет колоссальный зал, в котором расположено свыше 600 колонн, образующих 19 нефов. Колонны, несущие двухъярусные аркады, поддерживающие перекрытия, равномерными рядами заполняют пространство интерьера; даже неф, ведущий к главному михрабу, лишь немногим шире остальных. В отличие от византийской базилики расположение колонн в Кордовской мечети не направляет движение молящихся к святилищу, скорее наоборот — посетитель, войдя под своды мечети, должен остановиться, чтобы охватить взглядом уходящие от него во все стороны ряды колонн. В архитектуре здания, таким образом, нет центральной оси, что отразилось и на фасаде: стена, окружающая мечеть, имеет несколько одинаково оформленных входов — порталов.

В молитвенном зале мечети применено особое решение внутреннего пространства. Последнее делится на громадное число ячеек, каждую из которых образуют одинаковые конструктивные и архитектурные элементы: две колонны с аркой между ними. Своеобразие архитектуры мечети заключается в том, что этот основной и почти единственный архитектурный мотив выступает в многообразных аспектах. Кроме того (и в этом особенность Кордовской мечети), он как бы снова находит отклик в верхнем ярусе арок. Все это порождает впечатление единства и законченности архитектурного целого.



*22-23. Мечеть Омейядов в Кордове. Основана в 785 г.
Расширялась и достраивалась в 9 и 10 вв. Внутренний вид.*

Колонный зал Кордовской мечети справедливо сравнивают с густым, разросшимся лесом. Действительно, круглые, не имеющие баз, словно выросшие из пола, тела невысоких колонн из разноцветного мрамора, яшмы, порфира похожи на стволы деревьев, от которых, словно переплетенные между собой ветви, отходят в стороны подковообразные и

полуциркульные арки. Пересечение множества колонн и двухъярусных арок, видимых в перспективе, и клинчатая кладка из белых и красных камней образуют богатый линиями и игрой светотени красочный узор, проникнутый сложным орнаментальным ритмом.

Лес колонн теряется в темноте, в глубине мерцает резьба затененных стен, пространство кажется огромным и рождает чувство бесконечности, вызывает мысли о необъятности вселенной. Где-то в дальнем конце зала находятся богато украшенный михраб и максура — место для халифа. Эта часть мечети выделена особыми, многолопастными арками, причем в верхнем ярусе арки причудливо переплетаются. Декоративность подобного мотива подчеркнута и тем, что каждая арка сложена из чередующихся по цвету клинчатых, покрытых резным орнаментом камней. Изящные нервюры сводов, вторящие линиям аркатуры, образуют восьмиугольные звезды.

Художественный образ мечети в Кордове очень сложен. После залитой солнцем шумной улицы человек, попав в полумрак колоннады, которая освещалась мерцающим светом тысячи висящие серебряных лампад, ощущал себя как бы в нереальной, фантастической обстановке. Однако архитектура мечети подчинена строгой, почти математически четкой логике. Ясно читается структурная связь в колонн, граненых опор верхнего ряда и арок, образующих точно разработанную конструктивную систему. Используя, вероятно, древние местные традиции и опираясь на принципы, к тому времени уже выработанные в зодчестве стран Ближнего Востока, строители Кордовской мечети создали неповторимо оригинальное произведение архитектуры, образ которого проникнут огромной жизненной силой.

* * *

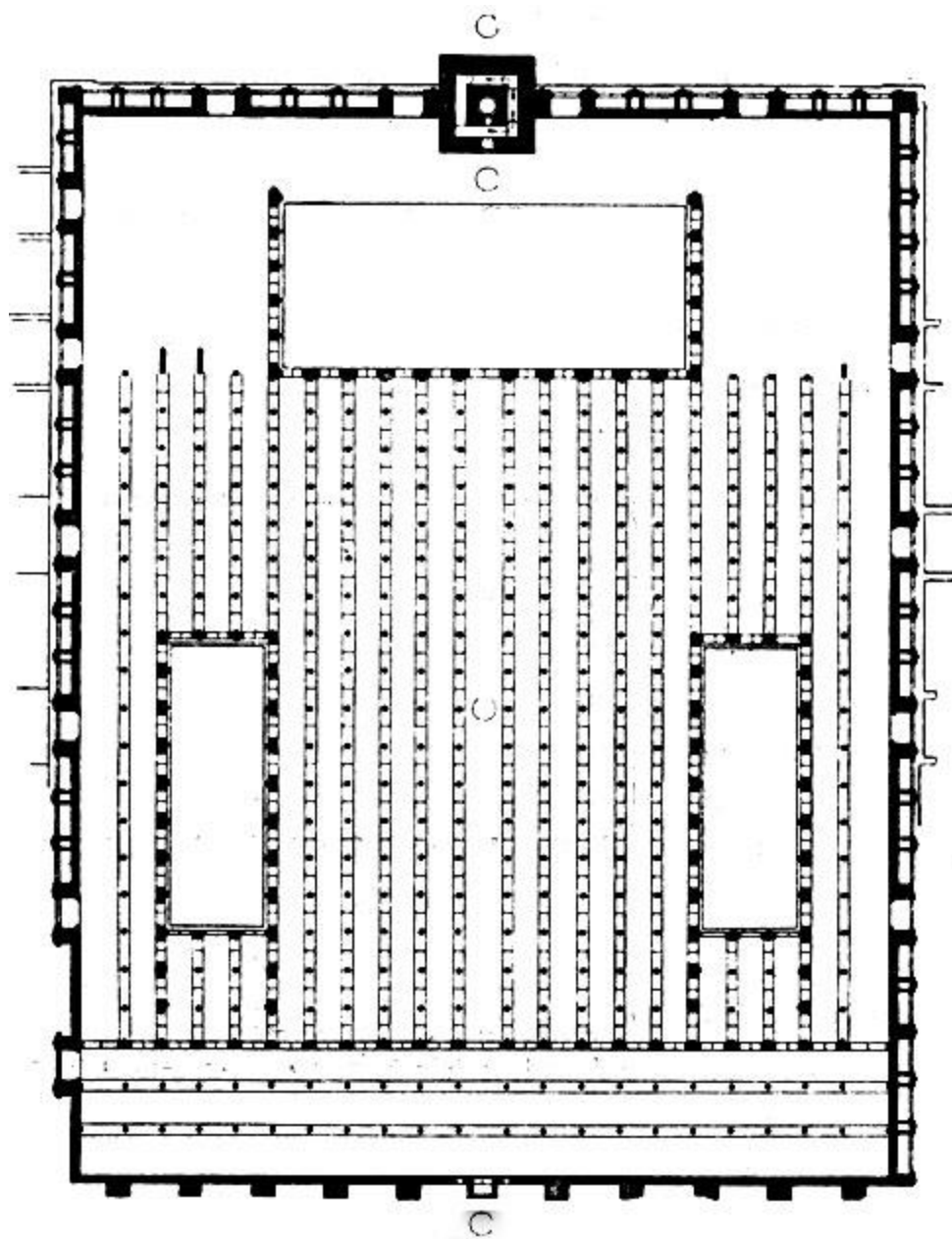
Расцвет Кордовского халифата, длившийся в течение столетия, сменяется в конце 10 в. экономическим и политическим упадком. Мусульманские владения в Испании распались на множество мелких враждовавших между собой

феодалных государств — эмиратов. Страна, достигшая столь высокого экономического подъема, испытывала кризис. Положение широких масс резко ухудшилось. Ослаблению халифата способствовало шедшее с севера наступление испанцев-христиан. В 11 в. борьба за освобождение страны, так называемая реконкиста (см. т. II, кн. 1), возглавляемая кастильскими королями, достигла своего решающего этапа. В этот период быстро росло значение стран Магриба. Опасность испанского вторжения побудила арабских эмиров обратиться за помощью к сложившемуся в Северной Африке берберскому государству Альморавидов (1061 —1140). Высадившиеся в Испании войска Альморавидов, энергично отразив натиск европейских рыцарей, привлеченные богатством страны, подчинили себе владения испанских мусульман. В середине 12 в. новая волна кочевых племен Северной Африки под водительством Альмохадов (1121 —1269) обрушилась на Пиренейский полуостров.

Однако, несмотря на распад халифата, открывший длительную полосу войн и междоусобиц, культура Магриба и мусульманской Испании, пережившая в недавнем прошлом столь высокий подъем, продолжала развиваться. На западе арабского мира создаются выдающиеся труды по философии, медицине, математике, химии, естественным наукам. В 12 в. жил великий философ Ибн Рушд (Аверроэс), учение которого оказало большое влияние на развитие философской мысли средневековой Европы.

О значении архитектуры Магриба в 10 в. свидетельствуют остатки мечети и дворца Фа-тимидов в Махдии, дворец в Кала Бени Хам-мад и другие памятники.

Самой грандиозной постройкой 12 в. была мечеть Хасана в Рабате (Марокко): по размерам она превосходила Кордовскую, имела три внутренних двора и более 400 колонн .

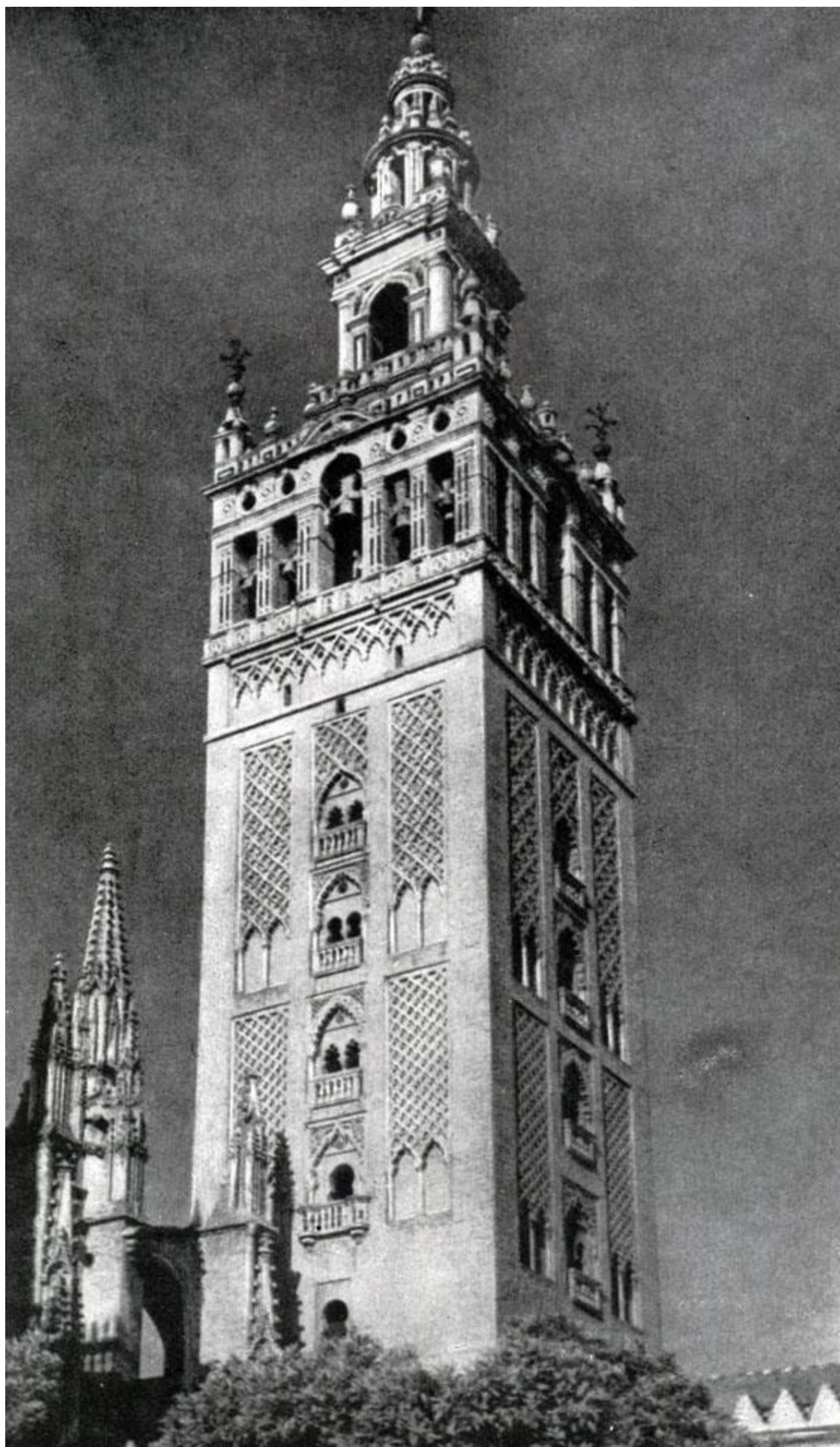


Мечеть Хасана в Рабате. План.



26. Мечеть Кутубийя в Марракеше. Основана в 12 в. Внутренний вид.

Выдающимся и вместе с тем характерным памятником монументальной архитектуры этого времени является мечеть Кутубийя в Мар-ракеше (12 в.). В молитвенном зале мечети сто пятьдесят столбов образуют семнадцать продольных нефов, завершенных своего рода трансептом, идущим вдоль стены с михрабом. Массивные, несколько приземистые по пропорциям столбы несут высокие подковообразные преломленные в замке арки. В перспективе арки образуют анфиладу, проникнутую ритмом величественного и спокойного движения. Однако, как и в Кордовской мечети, в мечетях Магриба архитектурное пространство имеет множество аспектов. Анфилады арок пересекают короткие продольные нефы, перекрытые плоским или двускатным деревянным потолком. Некоторые нефы завершаются небольшими куполками, возвышающимися над трансептом у михрабной стены. Наконец, сами столбы и арки, часто неодинаковые по форме, воспринимаются в разных ракурсах. Все это вносит в интерьер богатый и сложный ритм чередования архитектурных форм.



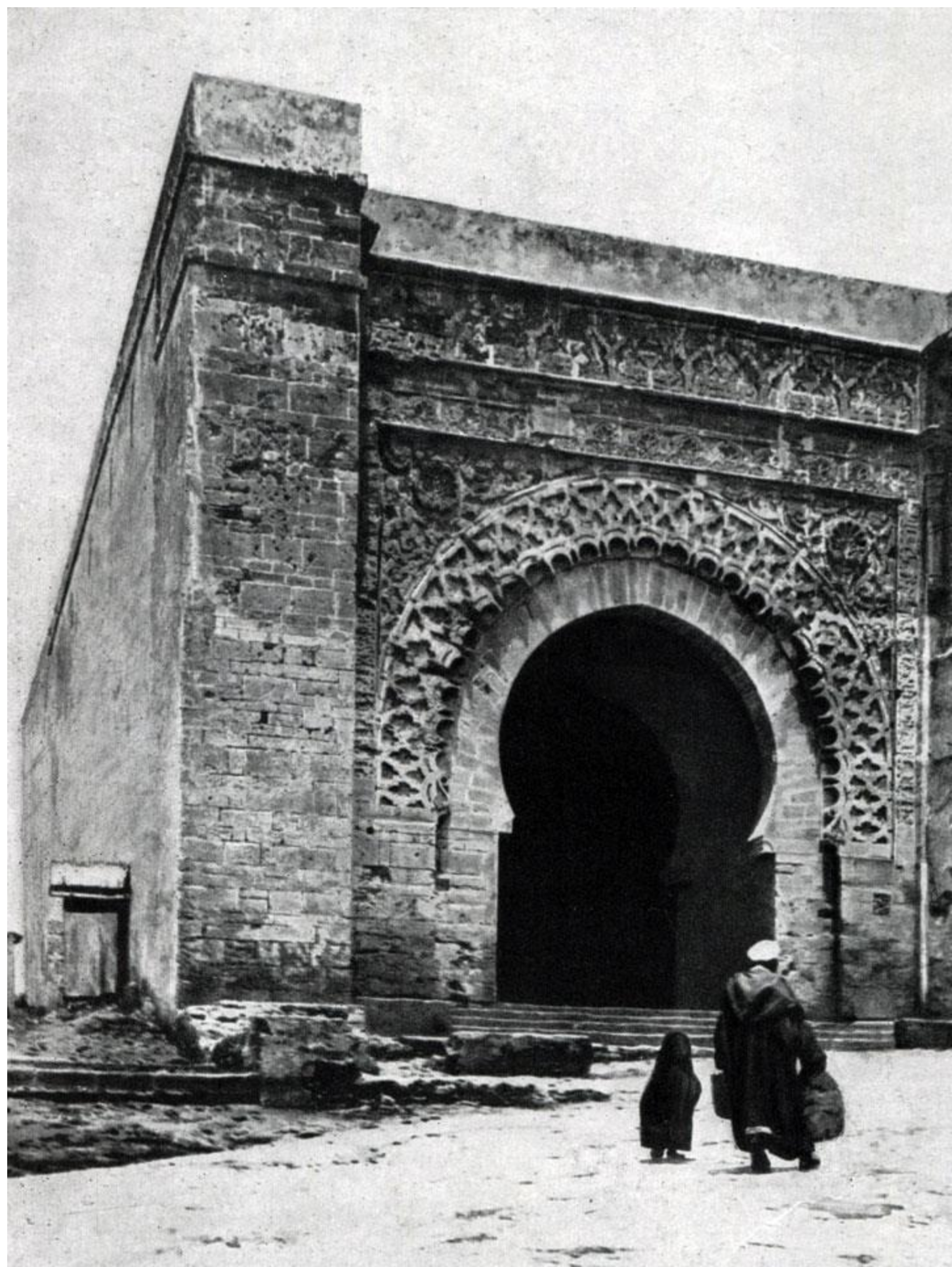
25. Джебер. Минарет мечети в Севилье. В 16 в. надстроен и превращен в колокольную собора в Севилье (так называемая Ла Хиральда).

Снаружи мечеть Кутубийя представляет невысокий архитектурный блок, покрытый узкими двускатными черепичными крышами, возведенными над каждым из продольных нефов. Волнистую поверхность кровли оживляют небольшие павильоны, отмечающие пять куполов трансепта, а над всем зданием горделиво высится башня минарета, одного из самых больших в Магрибе, Строгая по форме монолитная призматическая башня имеет три яруса окон и декоративных арок и украшена сверху зубцами. Минарет венчает надстройка, несущая маленький купол.. Как в интерьере, так и во внешности мечети сказался тонкий художественный вкус зодчих, нашедших гармоничные пропорции для башни минарета и ожививших изящным декором гладкую поверхность его каменных стен. Очень интересным памятником этого рода является также минарет не дошедшей до нашего времени се-вильской мечети (1171—1172 гг.). В 15 столетии на ее месте был построен готический собор, а сам минарет, получивший позднее название Ла Хиральда, был в 16 в. украшен новым покрытием. Строителю минарета — арабскому мастеру Джеберу — удалось создать архитектурный образ, исполненный мощи и вместе с тем изящества. Монолитная призматическая башня с ее ясными объемами и строгими формами высоко вздымается над городом. Ярко выражен массив гладких сложенных из кирпича стен. Лишь на значительной высоте мастер облегчает поверхность сооружения тщательно и тонко продуманной во всех деталях декоративной отделкой, ритм которой как бы усложняется от яруса к ярусу. Все элементы декора подчинены принципу строгой плоскостности. Так, слепые арки, по существу, поддерживающие только тонкую сетку резного орнамента, выделены небольшим углублением в толще стены. В целом убранство имеет вид узорчатой вставки в простой каменный массив. Характерно, что углы башни оставлены гладкими, они лишены украшений.словно края гигантского монолита, четко очерчены на синем небе эти устремленные ввысь грани

Хиральды. Примененный здесь прием контраста гладкой поверхности стены и введенного в нее декоративного пятна — противопоставление, особенно выразительное при южном освещении,— был распространен в арабском искусстве и впоследствии оказал воздействие на развитие характерных особенностей испанской архитектуры. Высокий, стройных пропорций, нарядный минарет стал подлинной достопримечательностью Севильи.

Величественный памятник монументального стиля представляет и минарет мечети Хасана в Рабате, также имеющий форму призматической башни. Зодчий — возможно, тот же Джебер,— соорудивший минарет мечети Хасана, как и в Севилье, умело использовав контраст глади стены с тонким декором из арок и орнамента, придал строгим формам башни большую художественную выразительность.

Среди светских построек Альмохадов особенно многочисленны крепостные сооружения. Мощные, укрепленные башнями стены сохранились в Марракеше, Рабате, Тазе, Тлемсене и др. Городские ворота, представлявшие, как правило, довольно сложное оборонительное сооружение, снаружи обычно украшены порталом с подковообразной аркой. Концентрически расположенный вокруг арки крупный рельефный орнамент декоративно выделяет проем ворот.



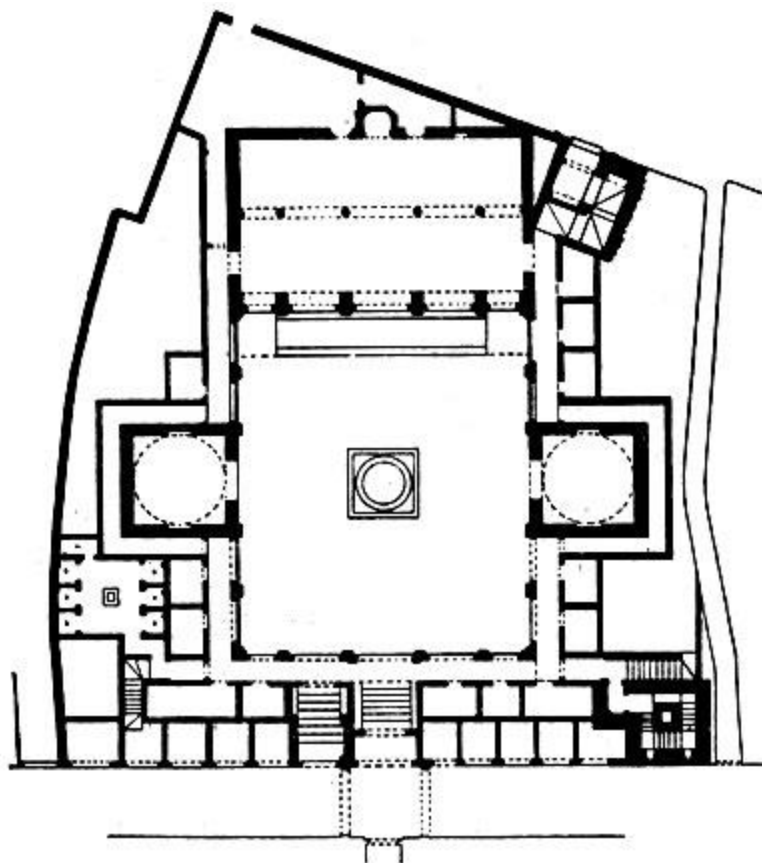
20. Городские ворота города Рабата. 12-13 вв.

В конце 13 в., после распада державы Альмохадов, в Марокко, Тунисе и Алжире образовались феодальные государства во главе с местными династиями. В этот период в странах Магриба продолжается значительный подъем экономики и культуры.

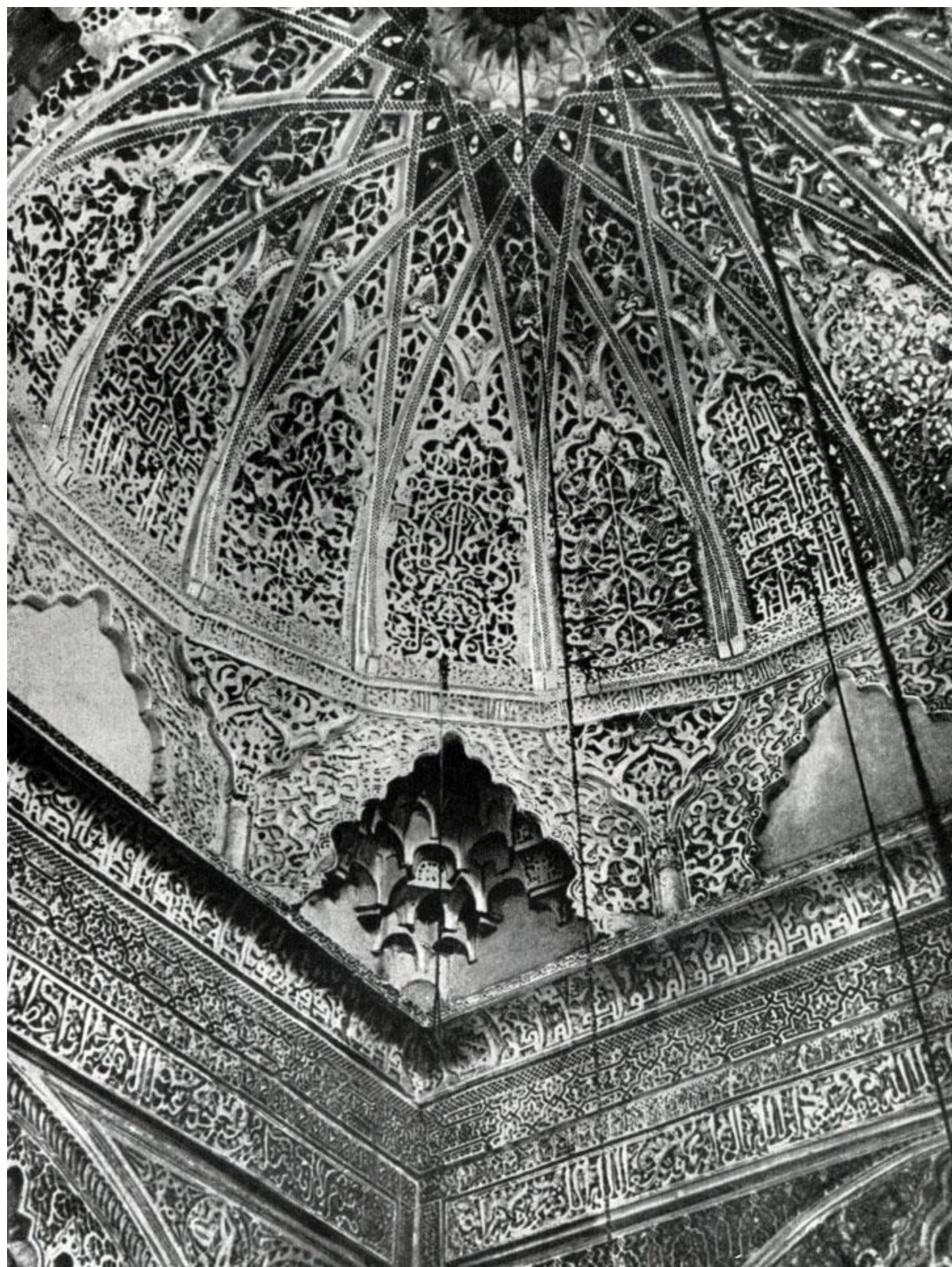
Архитектура стран Магриба в 13—15 вв. интересна не только большим числом построенных светских и культовых зданий, но и появлением тенденций, характеризующих новую стадию в развитии средневековой художественной культуры арабского запада. В зодчестве, как и в других видах искусства, стало превалировать декоративное начало, отодвинувшее на второй план тектоническую ясность форм и конструкций здания.

Произведение архитектуры в этот период не мыслилось без богатого, обычно многоцветного орнаментального убора. Тончайший арабесковый узор покрывает каждую архитектурную деталь здания, каждый участок поверхности стены. Орнамент, надписи, сталактитовые карнизы, своды, арки, образуя декоративно насыщенные динамичные композиции, лишь в общих своих контурах подчиненные основным линиям архитектуры здания, говорят об утонченной, изысканной роскоши. Интерьер, а иногда и фасады поражают тонкостью, изобилием, подчас кажущейся даже излишней щедростью орнаментально-декоративного убора.

Прекрасный пример нового стиля в архитектуре Магриба представляет интерьер большой мечети в городе Таза, в конце 13 в. украшенной богато орнаментированным куполом перед михрабом.



Медресе Бу Анания в Фесе. План.



24. Купол мечети в Таза. Возведен в 1294 г. Декоративная резьба.

Характерными памятниками 14 в. являются многочисленные марокканские медресе, сохранившиеся в Фесе, Марракеше, Мекнесе и других городах. Здания эти представляют собой сравнительно небольшие постройки, состоящие из внутреннего двора, окруженного кельями учителей и учеников, и примыкающего с одной стороны помещения мечети. Сходные по типу здания марокканских медресе в художественном отношении решены очень разнообразно. Особенно интересны внутренние дворы, являющиеся не только композиционно-планировочными центрами построек, но и средоточием их художественного убранства. В решении аркады (чаще всего двухъярусной), в выборе декоративных материалов — цветных и монохромных, в композиции и характере мотивов орнамента зодчие и художники, украшавшие эти постройки, проявили огромное мастерство, тонкий вкус и почти безграничную художественную фантазию.



27. Мраморная капитель во дворе медресе Аттарин в Фесе. 1325 г.

В марокканских медресе пластическая выразительность архитектурной формы основана на сочетании света и тени, на применении разномасштабных арок и опор, то массивных и тяжелых, то легких и хрупких. Вместе с тем архитектура зданий не мыслится без богатейшего орнаментального убора, под цветным ковром которого совершенно исчезла гладь стен. Резьба мраморных капителей своей пышностью спорит с цветной инкрустацией панелей, белым и синим рисунком мозаик, тонким рельефным узором потемневших деревянных деталей. Геометрические и растительные арабски перемежаются с паутиной лепных сталактитов и полосами арабских надписей. Орнамент, то медленно и плавно скользящий по поверхности стены, то сконцентрированный в тимпанах арок в звучные аккорды, то в сильном движении устремленный вверх по сводам, сообщает архитектурному образу своеобразное музыкальное начало.

Декоративный стиль нашел яркое выражение и в последних по времени архитектурных сооружениях мавританской Испании.

В течение 13 и 14 столетий политическая обстановка Испании сильно изменилась. В результате Реконквисты испанцы оттеснили арабов в южную часть полуострова, к Гранаде. В этой области, отделенной от остальной территории горными хребтами, в 1238 г. образовался Гранадский эмират. Удачное местоположение малодоступной Гранады, а также умелая политика правителей помогли маленькому Эмирату просуществовать еще более двух столетий. Лишь в 1492 г. войска Кастилии и Арагона овладели этим последним оплотом арабов на Пиренейском полуострове.

Столица эмирата — Гранада расположена в предгорьях Сьерры-Невады, на склоне холмов, спускающихся в долину реки Хениль. Этот окруженный высокими стенами и башнями, украшенный великолепными дворцами и мечетями город с

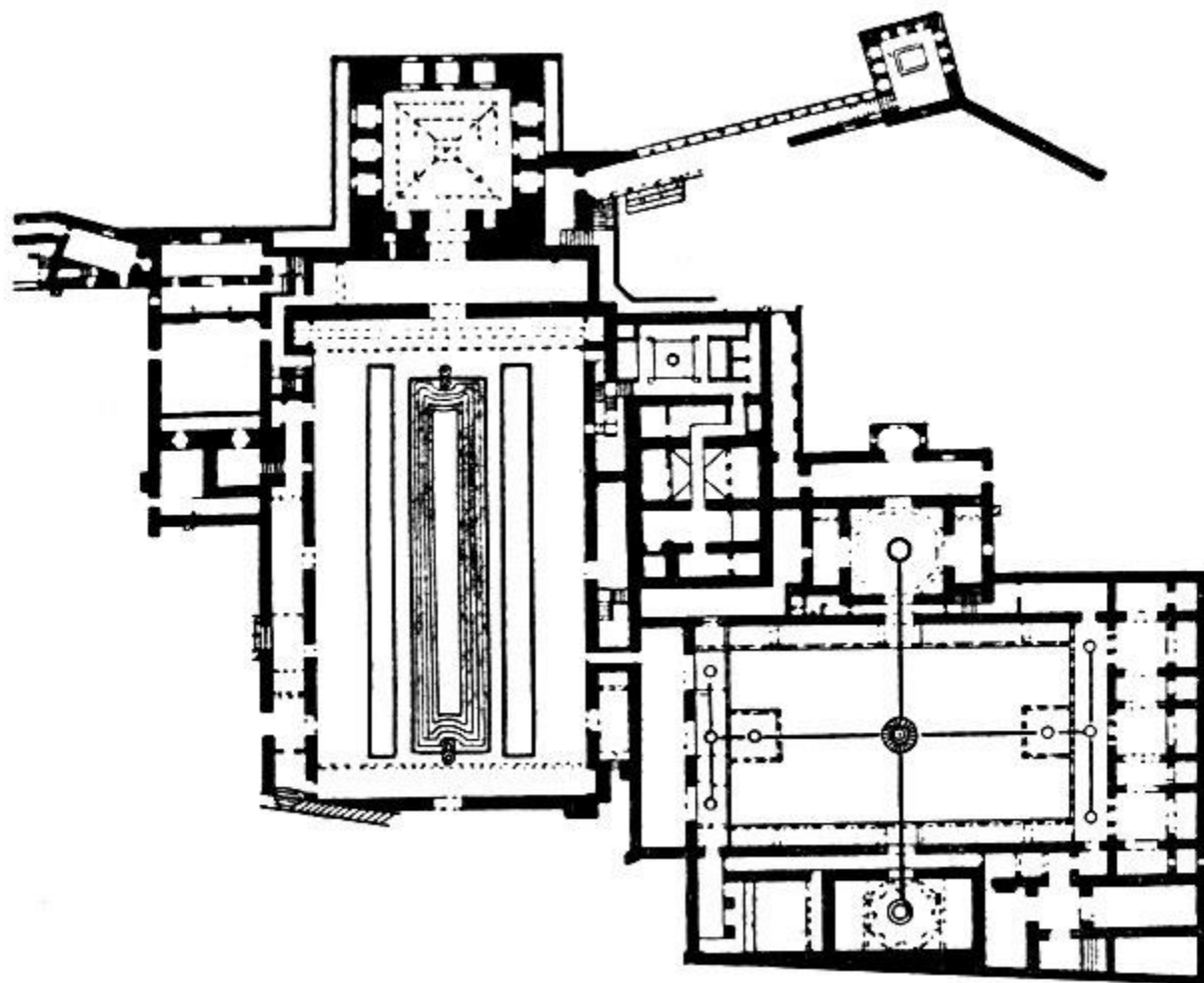
многочисленными библиотеками и учебными заведениями арабы называли земным раем, поэты воспевали его как «светлую звезду неба».

В 13 и 14 вв. Гранадский эмират был самым богатым государством в Испании. Вместе с тем это было время, когда крушение политического и экономического господства арабов на Пиренейском полуострове стало очевидным фактом. При всех признаках внешнего процветания Гранадский эмират был пронизан жестокими внутренними противоречиями. Непомерная роскошь правящей верхушки приводила к расточению накопленных богатств, к резкому обнищанию народных масс. Историческая эпоха, когда арабское владычество в Испании переживало свою заключительную фазу, наложила неизгладимый отпечаток на всю культуру Гранадского эмирата. И в научных трактатах и особенно в поэзии зазвучали мотивы пессимизма, обреченности, стремления отгородиться от окружающей жизни. В то же время нарастали тенденции к особенной утонченности стиля, что наиболее ярко сказалось в главном архитектурном ансамбле Гранады — знаменитом дворце Альгамбре. Не случайно в поэтическом представлении арабов Гранада и Альгамбра — «жилище наслаждения», сменившее величавый образ Кордовы — «обиталища наук».

Дворец Альгамбра возник на месте старого укрепления, существовавшего уже в 11 в. Его сооружение было начато в 13 в. и закончено в начале 15 в.; основная часть построек относится к 14 в. В ансамбль дворца входили помещения, павильоны и залы для парадных приемов, мечеть (разрушенная при позднейших перестройках), многочисленные интимные апартаменты (гарем, баня и др.). *(В 1526 г. художественное единство ансамбля Альгамбры было нарушено строительством дворца Карла V, которое не было закончено.)*

Художественный образ дворца в значительной мере построен на контрастах. Дворец расположен на высоком холме, господствующем над городом. Мощная крепостная стена красного цвета (от которого дворец получил название «ал-хамра», по-арабски — красная) отделяет дворцовые

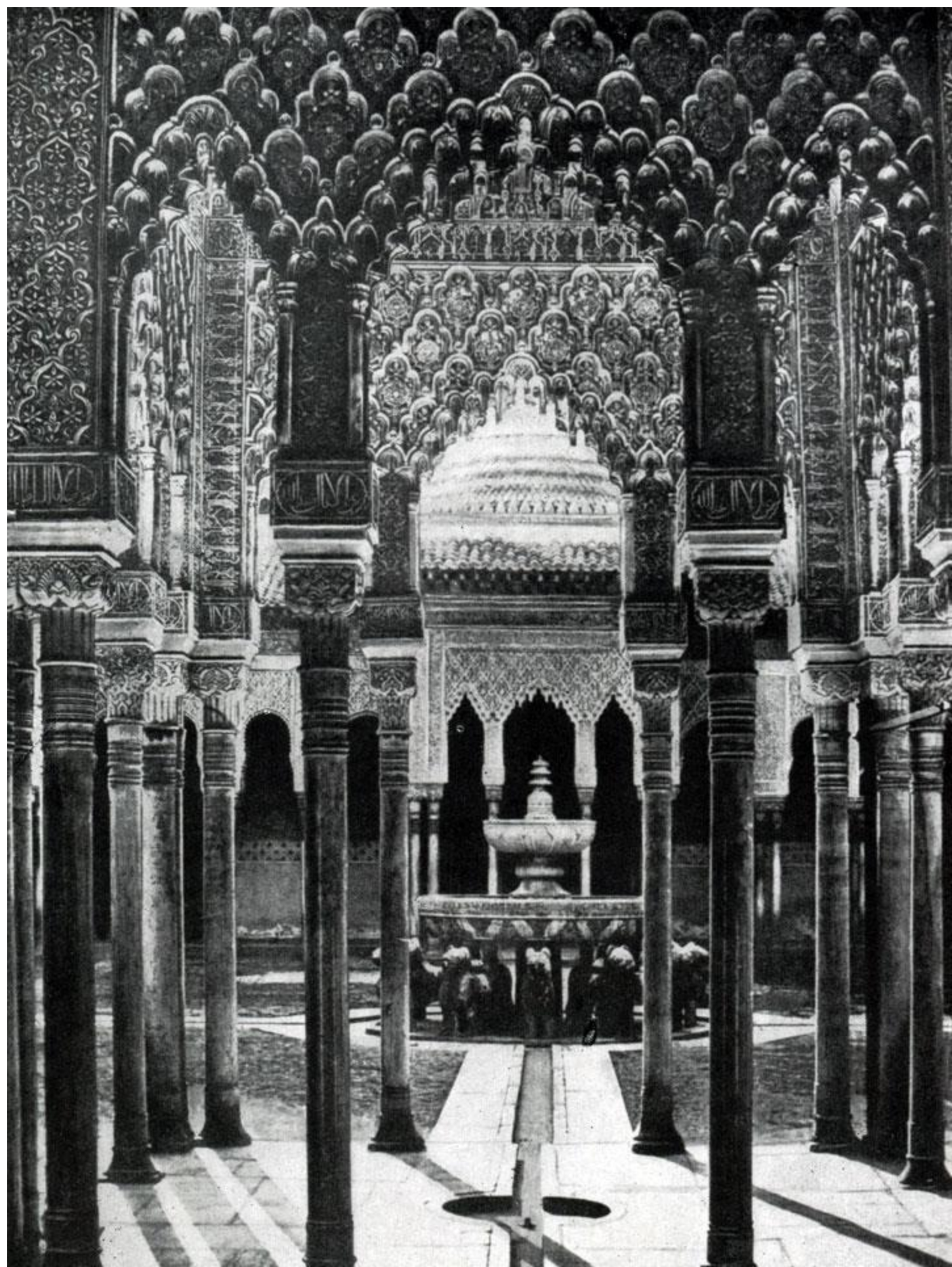
постройки от внешнего мира. Правда, еще издали видны живописно расположенные крыши и башни дворцовых зданий и поднимающиеся между ними деревья, но это лишь немного оживляет крепостной вид ансамбля.



Дворец Альгамбра в Гранаде. План.



28. Дворец Альгамбра в Гранаде. 14-15 вв. Миртовый двор.



29. Дворец Альгамбра в Гранаде. Львиный двор.

Иной характер имеет дворец внутри. Его планировка только отчасти может быть объяснена рельефом местности и разновременностью сооружений. Легко установить, что зодчие, строившие Альгамбру, использовали традиционный для Ближнего Востока принцип группировки помещений вокруг открытого двора. Однако в планировке Альгамбры нет ничего напоминающего систему расположения дворов и залов в омейядских и аббасидских дворцах 7—10 вв. Два основных двора Альгамбры — Миртовый и Львиный — помещены под углом один к другому и соединяются узким малоприметным проходом. Миртовый двор, окруженный парадными покоями, является замечательным примером сочетания садово-паркового искусства и архитектуры. Середину двора почти всю его длину занимают зеркальная гладь водоема и боскеты, над которыми поднимаются кроны миртовых деревьев. По торцам двор украшен аркадами на стройных невысоких колоннах; с северной стороны возвышается башня Комарес, внутри которой помещается Зал послов, служивший тронным залом. Несколько меньший по размерам Львиный двор был центром жилой части дворца. Со всех сторон он окружен портиками с колоннами и украшен фонтаном, чашу которого поддерживают двенадцать скульптурных львов. По коротким сторонам двора расположены павильоны, увенчанные куполами. Часть помещений открывается во дворы широкими арками.

Задача зодчего Альгамбры заключалась в использовании всех доступных ему средств для создания роскошного, поражающего богатством своих интерьеров дворца, предназначенного и для пышных приемов и для интимной жизни восточного властителя. Как и в Кордовской мечети, художественный образ Альгамбры очень многогранен. Хотя каждый элемент архитектоники и декоративного убранства создан на основе точного математического расчета, в архитектуре дворца доминирует иррациональное декоративное начало, как бы подавляющее конструктивные основы. Дворы

Альгамбры заполнены колоннами, которые несут полуциркульные и стрельчатые арки или поддерживают сталактитовые своды. Кажется, что этот лес колонн не имеет регулярной планировки, что колонны расставлены произвольно, иногда они сдвоены, иногда соединены по три.

В архитектуру Альгамбры органично включены вода и зелень. Идущая древними подземными водопроводами холодная и чистая вода снабжает весь дворец, его бассейны и фонтаны, пробегает светлыми ручейками в специальных желобках, устроенных в мраморных плитах пола, и, выходя в сад и город, наполняет его улицы немолчным журчанием. Во дворце бьющие из фонтанов сверкающие струи воды оживляют и дополняют вертикальный ритм колонн. Их отражение в зеркальной поверхности водоемов еще более усиливает впечатление легкости и хрупкости архитектурных форм. Но природа, становящаяся здесь неотъемлемой частью здания, по удачному выражению одного исследователя, «художественно усмирена»: вода заполняет бассейн правильной геометрической формы, падение ее струй точно рассчитано; деревья и кусты подрезаны. Известный контраст с искусственно скованной живой природой составляют своды и стены дворца. Они покрыты огромным количеством красочных декоративных украшений, мерцающих в лучах проникающего в помещения дворца света. Сталактиты, словно гигантские соты, спускаются со сводов; на стенах, арках и карнизах (в отделке которых применены разноцветный мрамор и камень, раскрашенный алебастр, мозаики и люстровые керамические облицовки) разворачиваются, как ковры, сложные, виртуозно исполненные арабески из многоугольных геометрических фигур, причудливого переплетения стилизованных растительных мотивов и тончайшей вязи арабских надписей. Плоскостной, лишь слегка рельефный, бесконечно меняющий свои формы орнамент, в котором преобладают голубой и красный цвета и золото, игра света и тени в ячейках сталактитов, на множестве колонок, полуколонок, арок и карнизов придают интерьеру дворца сказочный, фантастический облик. Каждый зал не похож на остальные, но в целом архитектура и декор дворца подчинены «ритму

повторения» одних и тех же элементов в разных масштабах и каждый раз в особом сочетании. Эта художественная закономерность средневекового арабского зодчества характерна и для Альгамбры и для архитектуры Кордовы, что, однако, не исключает коренных различий между названными памятниками. Архитектура Альгамбры лишена могучей жизненной силы и строгой логичности Кордовской мечети — в ней господствует отвлеченное, доведенное до изощренности декоративное начало. Не случайно Альгамбру обычно считают образцом восточной роскоши в архитектуре.

Архитектура Альгамбры — высокое произведение мавританского искусства — вместе с тем таила в себе зародыши ущербности и измельчания художественного образа и не могла уже открыть новые пути в рамках средневековой художественной культуры. В Испании традиции мавританского зодчества породили так называемый стиль мудехар (см. том II, кн. 1).

В Марокко, Алжире и Тунисе традиции средневекового зодчества были органично использованы в процессе формирования национальных художественных культур. В Марокко еще в 17 и даже в начале 18 в. возводились значительные богато декорированные постройки в традиционном стиле. В Алжире и Тунисе после захвата их Турцией, несмотря на распространение в культовом зодчестве османских архитектурных канонов, тоже не исчезли вековые художественные традиции. Порожденные творчеством народа, они до сих пор сохраняют свое значение в зодчестве и декоративном искусстве.

О средневековой живописи Северной Африки и мусульманской Испании известно очень мало. Сохранились рукописи 12 и последующих столетий, украшенные превосходным, необычайно изысканным геометризованным орнаментом, в расцветке которого преобладают золото и интенсивный синий тон.

Прикладное искусство, которое получило название «испано-мавританского», достигло высокого совершенства. В

ремесленных мастерских вырабатывались парча, драгоценные шелковые ткани, изделия из слоновой кости, фаянсовая посуда и великолепно украшенное оружие прекрасной закалки. Во времена раннего средневековья страны Европы получали драгоценные ткани почти исключительно из арабских стран Северной Африки и Ближнего Востока, из Сицилии и мавританской Испании. В прикладном искусстве Испании взаимодействие арабских и испанских художественных традиций прошло различные этапы. В более ранние периоды господствовали собственно арабские декоративные мотивы. Позже они своеобразно и ярко сочетались с элементами европейского декора, которые постепенно становились ведущими. Сохранились наиболее древние фрагменты тканей 9 в. и главным образом 10 —12 столетий. Виртуозной изощренностью геометрического орнамента отличаются ткани так называемого типа альгамбра 14—15 вв.



*30. Альгамбрская ваза (ваза Фортуни). 14 в. Ленинград,
Государственный Эрмитаж.*



31. Мавританская ткань. Фрагмент. 12 в. Париж. Музей Ключи.

Самые ранние из дошедших до нас произведений испано-мавританской керамики относятся ко второй половине 14 столетия. -Это так называемые альгамбр-ские вазы. Среди них к числу наиболее совершенных принадлежит ваза Фортунни(*Ножки, на которых сейчас установлена ваза, изготовлены по заказу испанского живописца Мариано Фортунни, который нашел вазу близ Гранады в 1871 г., отсюда и ее название.*). При очень больших размерах ваза отличается исключительным изяществом формы — традиционной, выработанной в течение долгого времени. Ваза имеет яйцевидный корпус и стройную высокую шейку, по сторонам которой поднимаются плоские ручки. Очень своеобразна роспись: исполненный по светло-желтому фону узор состоит из нескольких фриз и медальонов, в которых преобладают растительные мотивы и куфические надписи. Зеленоватый с нежнейшим перламутровым оттенком люстр придает керамическому изделию изысканную и благородную красочность, ощущение драгоценности.

В средние века одним из центров керамического производства Испании была Малага. Современные арабские путешественники отмечали, что производимые в районе Малаги великолепные украшенные золотистым люстром глиняные изделия вывозились в разные страны. Альгамбрские вазы, по всем данным, тоже были созданы в Малаге и, по-видимому, предназначались для альгамбрского дворца, в непосредственной близости от которого они были все найдены. Художественная завершенность формы и украшения альгамбрских ваз свидетельствуют о том, что в средневековой мавританской Испании керамическое искусство достигло необычайного расцвета. В 15 столетии широкую славу приобрели знаменитые валенсийские фаянсы: вазы, блюда, цилиндрические сосуды, так называемые альбарелли и др. Они экспортировались в Западную Европу и в страны Востока. Колорит гваленсийской керамики построен на контрасте крупных звучных темно-синих пятен узора и люстра, переливающегося всеми оттенками золота.

Эти изделия отличаются лаконичностью и четкостью рисунка, торжественной звучностью цвета.

После падения Гранады большая часть мусульман бежала в Северную Африку. Однако арабская культура с ее прочными вековыми традициями оставила глубокий след в быту и культуре Испании. Особенно долговечны были традиции мавританского искусства в области архитектуры, в керамике и других отраслях художественного ремесла.

Для Европы значение арабской культуры не исчерпывается только пределами Испании. Именно через западный очаг арабской культуры Европа впервые восприняла традиции античной философии, познакомилась с трудами средневековых восточных ученых, достижениями зодчих и художников Ближнего Востока. Средневековый Магриб и арабская Испания были, таким образом, одним из тех мостов, которые соединили духовную жизнь Востока и Запада.

Искусство Турции

Б.Веймарн

Тюрки-сельджуки (*Сельджуки — одна из ветвей среднеазиатских кочевников огузов, получившая название по имени возглавившей ее династии Сельджукидов. В 11 в. сельджуки завоевали Иран, Закавказье, Ирак и Малую Азию. Огромное феодальное Сельджукское государство существовало с 1038 по 1157 г.*)), завоевав в 11 в. значительную часть Малой Азии, создали на ее территории самостоятельное государство. Рум-ский (иначе Конийский) султанат, возглавляемый династией Сельджукидов, был феодальным государством, занимавшим малоазиатское нагорье, а в пору наибольшего могущества (в 13 в.) владевшим частью побережья на Средиземном и на Черном морях.

Крупными городами были столица Копья, Сивас и др. Период политического могущества и экономического расцвета Румского султаната Сельджунидов (конец 12—13 в.) сопровождался значительным расцветом архитектуры и искусства. Происходило оживленное строительство городов.

Вместе с архитектурой развивались связанные с ней отрасли декоративного искусства и художественного ремесла: резьба по камню, дереву, облицовочная керамика, ковроделие, художественные изделия из металла и др. Расцвет искусства в Румском султанате происходил в условиях развития международных экономических и культурных связей. Сельджукское искусство 12 —13 вв. выросло на почве местных древних малоазиатских традиций и впитало многое из опыта развития художественной культуры соседних с Малой Азией стран, особенно Закавказья, Ирана и Ирака. В ранних дошедших до нас памятниках часто переплетены самые разнообразные художественные элементы, но довольно скоро в сельджукской архитектуре и искусстве Малой Азии выработались собственные художественные черты и определенные стилевые приемы, отмеченные большой оригинальностью и высоким мастерством.

В малоазиатском зодчестве применялась по преимуществу кладка из камня. Сельджукские строители добивались ясной гармонии стереометрически четкого в своих формах массивного блока наружных стен и купольных покрытий. Большую роль в архитектуре играли украшенные богатой орнаментальной резьбой порталы, а также высокие тонкие минареты. Профили арок и декоративных ниш, сложный рисунок заполняющих своды сталактитов отличаются изяществом иногда несколько вычурных линий. Архитектурный декор построен на контрастах света и тени, на сопоставлении гладкой неорнаментированной плоскости стены и деталей, плотно насыщенных рельефным орнаментом. Сельджукский архитектурный узор, который состоит из геометрической плетенки, стилизованных растительных мотивов и надписей, имеет характер декоративного рельефа, проникнутого орнаментальным ритмом и наделенного особой пластичностью. Сельджукское искусство Малой Азии знает и фигурную скульптуру. Особенно известен рельеф с изображением переданных в сильном движении фигур крылатых гениев. Эта скульптура находилась на стене одной из городских башен Коньи.

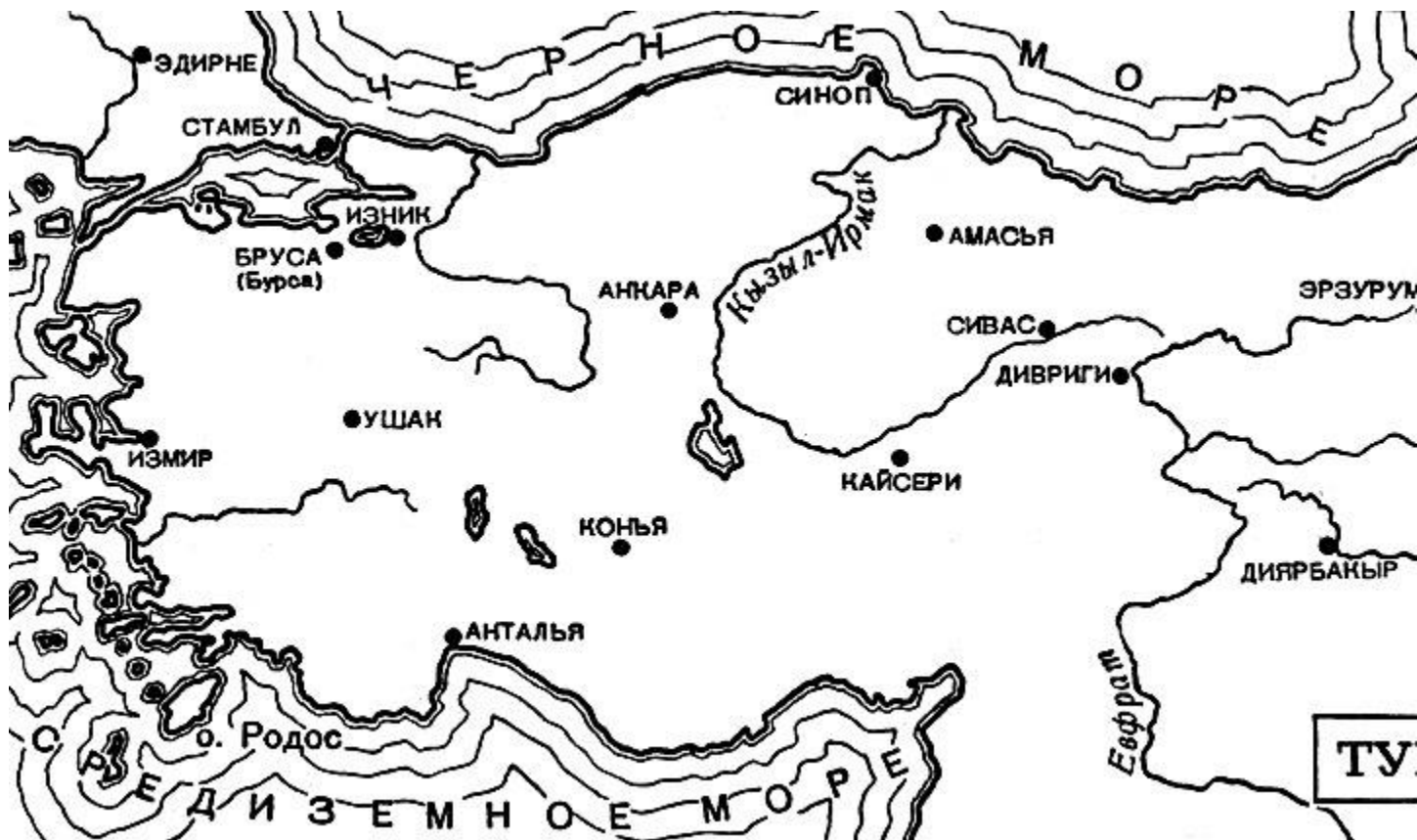
Город Конья, достигший пышного расцвета в 13 в., был окружен мощными крепостными стенами и разделен на ремесленные кварталы, часто также отгороженные один от другого. В центре города сохранились руины цитадели и построек султана Алааддина Кей-Кубада I (1219—1236), состоявших из дворца, мечети и медресе. Мечеть, воздвигнутая еще в 1209/10 г., представляет здание с большим колонным залом. Однако не только этот тип архитектурно-пространственного решения культовых построек стал характерным для сельджукского монументального зодчества. В Малой Азии нашел широкое применение своеобразный вариант айванной композиции с квадратным двором в центре. Такова архитектура многочисленных в Конье медресе, обычно включающих также помещение мечети.

Внешний облик этих зданий определяется сочетанием замкнутого объема основной части постройки с высоким монументальным по форме входным порталом, украшенным богатой орнаментальной резьбой. По характеру внутреннего пространства зданий медресе разделяются на два основных типа. В первом центром композиции является открытый прямоугольный или квадратный двор. По главным осям расположены два или четыре айвана — открытых сводчатых помещения, обращенных во двор стрельчатой аркой. Таково медресе Сырчалы в Конье (1242), Чифте Минар в Эрзуруме и др. Характерной особенностью многих сельджукских построек айванного типа является обходная галлерея, идущая по периметру двора; колонны галереи, как правило, поддерживают арки. Пример очень изящной разработки этого мотива представляет двухэтажная аркада во дворе Чифте Минар в Эрзуруме. Особенностью архитектуры этого памятника является также большой и очень глубокий айван, помещенный против входа, за которым находится круглый в плане мавзолей.

Во втором типе построек открытый двор превращен в центральный зал, перекрытый куполом. К таким зданиям относятся медресе Каратай и Индже Минар в Конье (оба здания построены в середине 13 в.). Тенденция к созданию

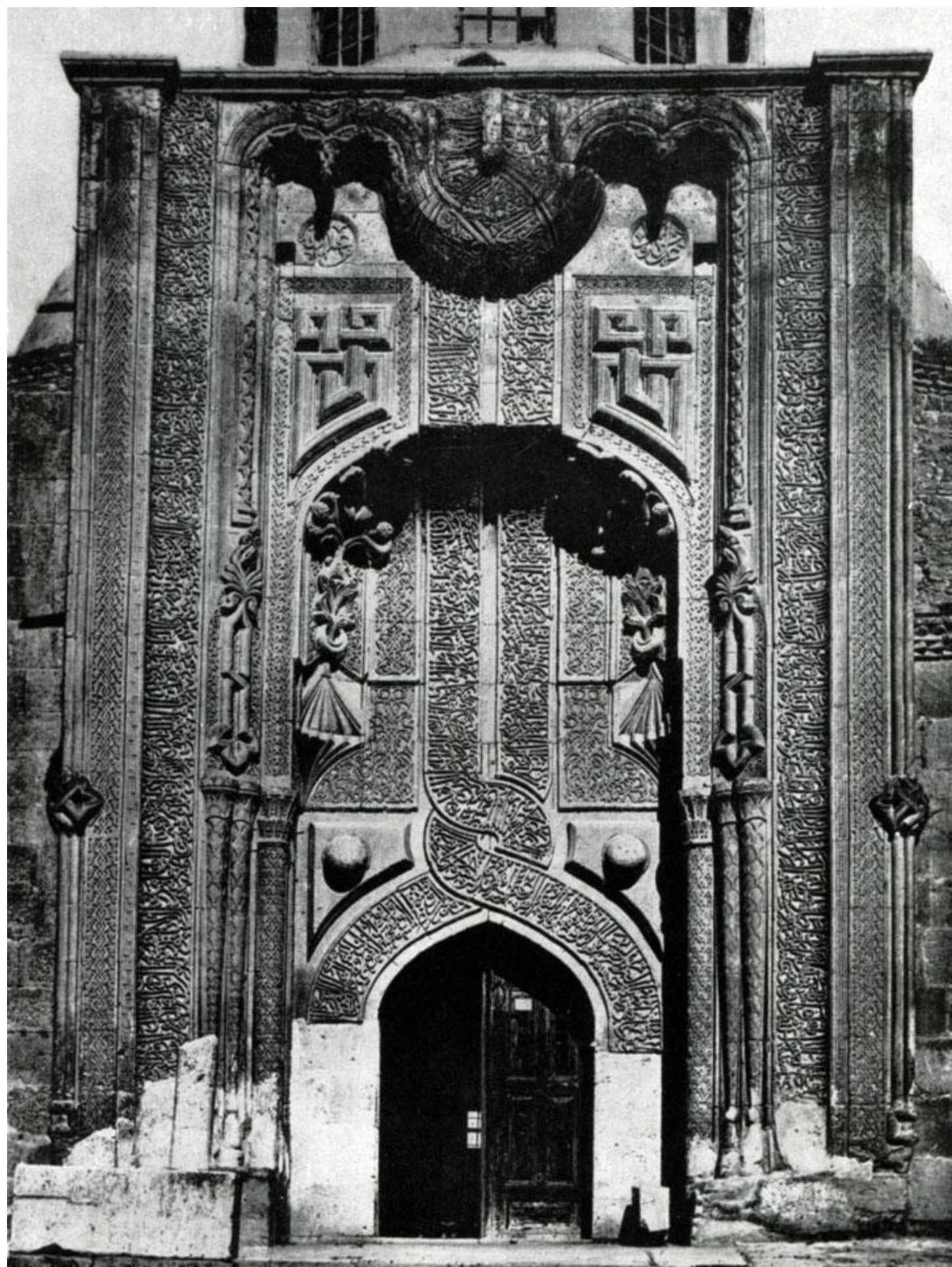
нерасчлененного внутреннего пространства, становящегося основой всей композиции, наблюдается и в архитектуре мечетей этого времени.

Особенностью некоторых сельджукских зданий является треугольный парус -своеобразное претворение византийской купольной конструкции.



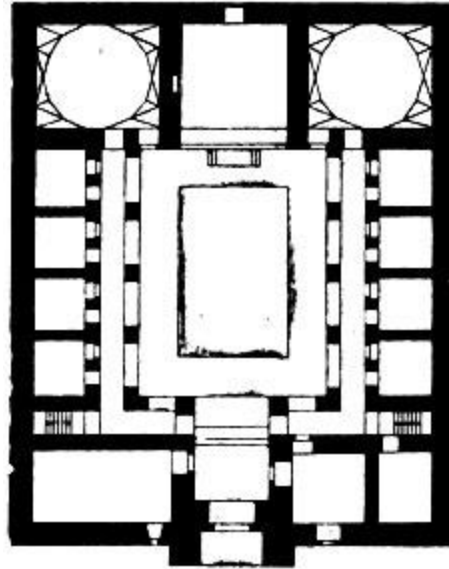
Карта. Турция

В интерьере многих построек ярус парусов не выделяется как особое архитектурное членение. Соответственно снаружи полусфера купола покоится непосредственно на кубе основной части здания. В композиции архитектурных масс важную роль играет минарет, имеющий форму высокой двух- или трехъярусной башни. Тонкий устремленный вверх, заостренный коническим навершием минарет контрастирует с массивной, тяжелой и несколько приземистой по пропорциям массой здания.



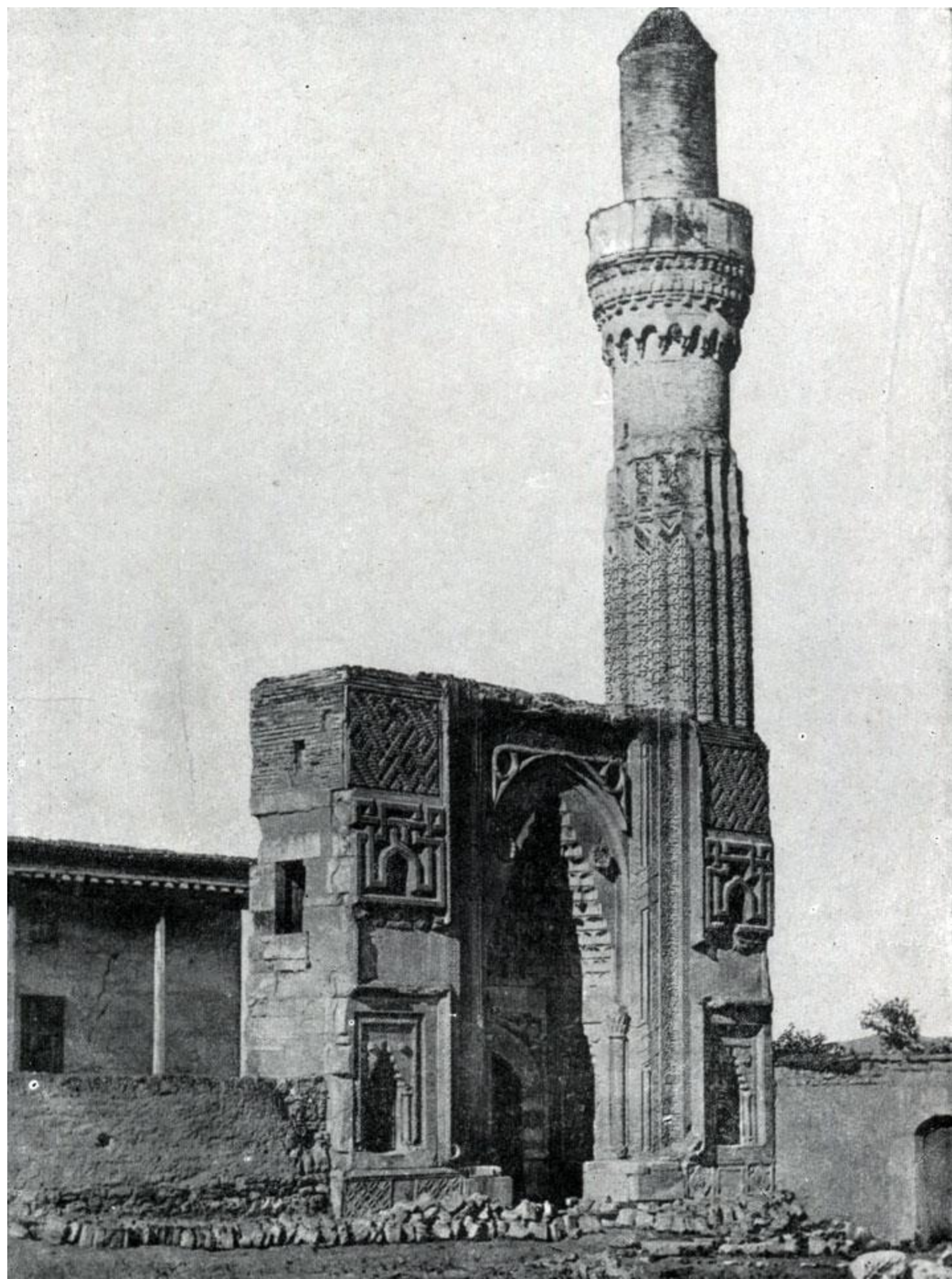
32. Медресе Индже Минар в Конье. Портал. 1252 г.

В архитектурном облике сельджукских построек важную роль играет декоративная отделка стен. Цветные изразцы нашли применение в украшении айванов двора (например, в медресе Сырчалы). В их расцветке преобладают темно-синие и зеленые тона. Для украшения зданий снаружи по преимуществу использовали камень, вырезая на его поверхности рельеф, создающий богатую игру света и тени. Широкие ленты орнамента, в котором преобладают стилизованные растительные и геометрические формы, подчеркивают вертикальные линии порталов, а чередование высокого и низкого рельефа придает узору объемность и глубину. Богатством орнамента отличается декор порталов большой мечети в Дивриги (1229) и Индже Минар в Конье. В рельефах портала Индже Минар большое место занимает эпиграфический орнамент. Ленты надписей, обрамляя невысокую арку входа, переплетаются над ее вершиной в узел и идут вверх; две других вертикальных полосы надписей поднимаются по краям портала. По контрасту с их плоскостной трактовкой пучки колонн у основания арки и жгут, обрамляющий среднюю часть портала, исполнены как высокий скульптурный рельеф. Крупные скульптурные мотивы акцентируют также углы свода ниши и ее тимпаны. Хотя узор сгруппирован в полосы и в отдельные панно, он в целом образует единую «ковровую» композицию, внутри которой орнамент свободно переходит с одной плоскости стены на другую.



Медресе Сырчалы в Конье. План

Очень оригинален декор портала мечети в Дивриги. Стилизованные растительные мотивы, скомпонованные в розетки и пальметты, заполняют поверхность стены вокруг входа и образуют фриз над аркой. Профиль арки имеет сложную, причудливую форму и заполнен геометрическим орнаментом и надписями. Насыщая архитектурную поверхность узором, сельджукские зодчие, однако, оставляли всегда часть стены гладкой. Этот прием еще более подчеркивал скульптурный характер декора. Чаще всего тимпаны арки портала оставались не заполненными узорами или украшались двумя симметрично расположенными розетками.



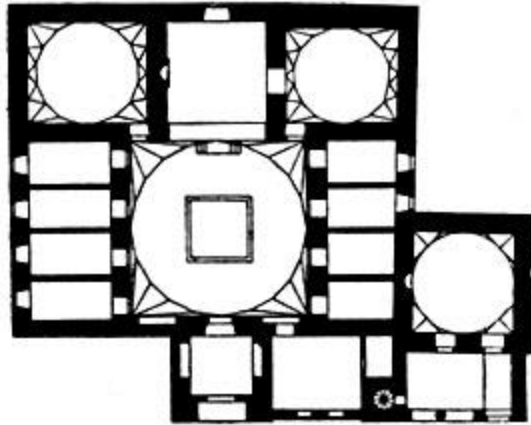
33. Мечеть Сахиб-ата в Конье. 1258 г. Фасад.

Для сельджукских порталов Малой Азии характерны также ниши в щечковых стенах и сталактитовые заполнения свода арки. Примером может служить портал мечети Сахиб-ата в Конье. Очень изящны по форме многие мавзолеи сельджукской Малой Азии. Квадратные или многогранные в плане, они, как правило, увенчаны каменным шатром. По типу они сходны с некоторыми мемориальными постройками Азербайджана и северного Ирана, но их отличает скульптурный характер декора.

Из памятников светской архитектуры сохранились караван-сарай; среди них выделяется огромное здание Султан-хана в Конье, построенное в 1229 г. Как и культовые постройки, караван-сарай нередко имели входные порталы, богато украшенные резьбой по камню.

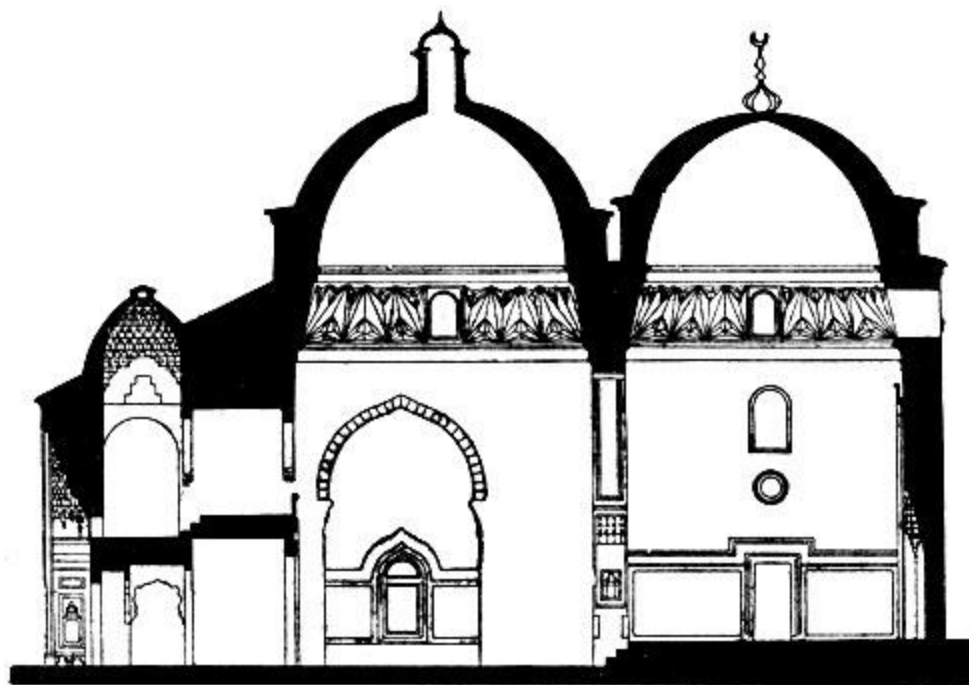
Расцвет архитектуры сопровождался развитием многих отраслей декоративного искусства. Высокого мастерства достигла резьба по дереву. До нас дошли прекрасный резной минбар середины 12 в. из мечети Алааддина и резные деревянные двери 13 в. из Коньи. Декор минбара отличается четкостью, простотой и строгой геометричностью орнаментальных мотивов. Высоту рельефа подчеркивает контрастная игра света и тени на гранях и скосах орнаментальных фигур. Иным, более плоскостным характером отличается резной узор дверей 13 в. Плетенье ленты, состоящей из нескольких полос, образует на створках двери симметрично расположенные геометрические мотивы и пятиконечные звезды, заполненные мелким растительным узором. Орнамент конийских дверей отличается ясностью построения и сочностью трактовки каждого мотива.

Сельджукскому искусству Малой Азии была знакома и живопись, развивавшаяся под воздействием византийской, армянской и отчасти иранской миниатюры того времени.

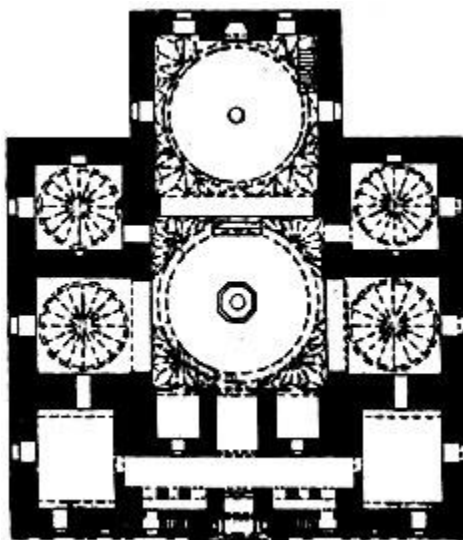


Индже Минар в Конье. План.

После опустошительного монгольского нашествия Румский султанат распался на ряд мелких, лишенных самостоятельности феодальных владений. Однако уже в начале 14 в. выдвинулось небольшое турецкое княжество, которое в результате успешных для него войн быстро расширило свою территорию, в 15 в. нанесло сокрушительный удар Византии, а в 16 столетии превратилось в огромное могущественное государство, владевшее помимо Малой Азии странами Передней Азии, Северной Африки и Балканского полуострова. Государство это по имени правителя княжества стало называться Османским, а вошедшие в его состав малоазиатские турки — османами. Османская империя была военно-феодальной деспотией с развитой системой феодальных отношений. Культура в Османском государстве выросла на почве древних местных традиций, впитав и переработав большое и сложное художественное наследие сельджукской Малой Азии, а также Византии.



Йешиль-Джами в Бурсе. Разрез.



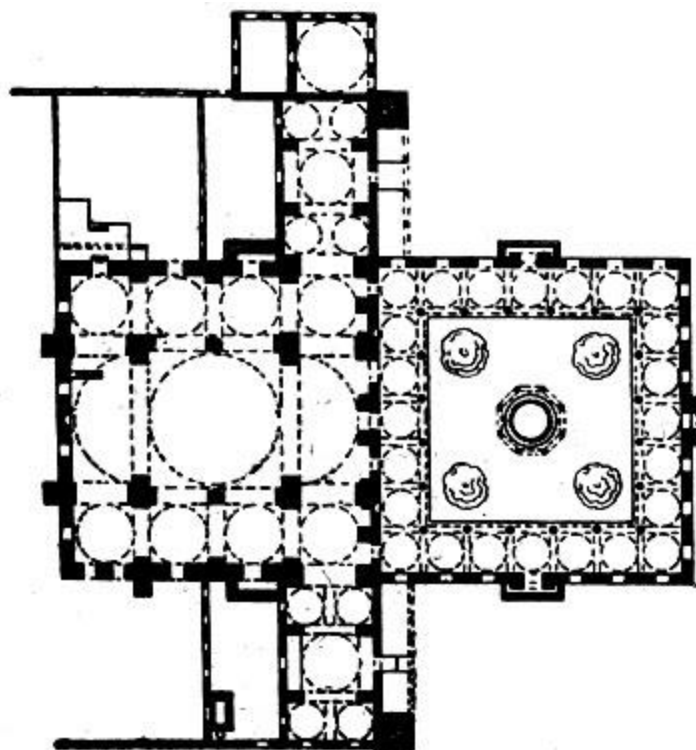
Йешиль-Джами в Бурсе План.

Османское зодчество в своем развитии прошло два основных этапа. Первый, охвативший по времени 14 и первую половину 15 в., связан со строительством в столичной Бурсе (Бурсе) и в ряде других городов Малой Азии. В этот период турецкие зодчие, сохраняя строительные приемы сельджукского времени, стремились к простым геометрически правильным формам здания. Наиболее значительными памятниками,

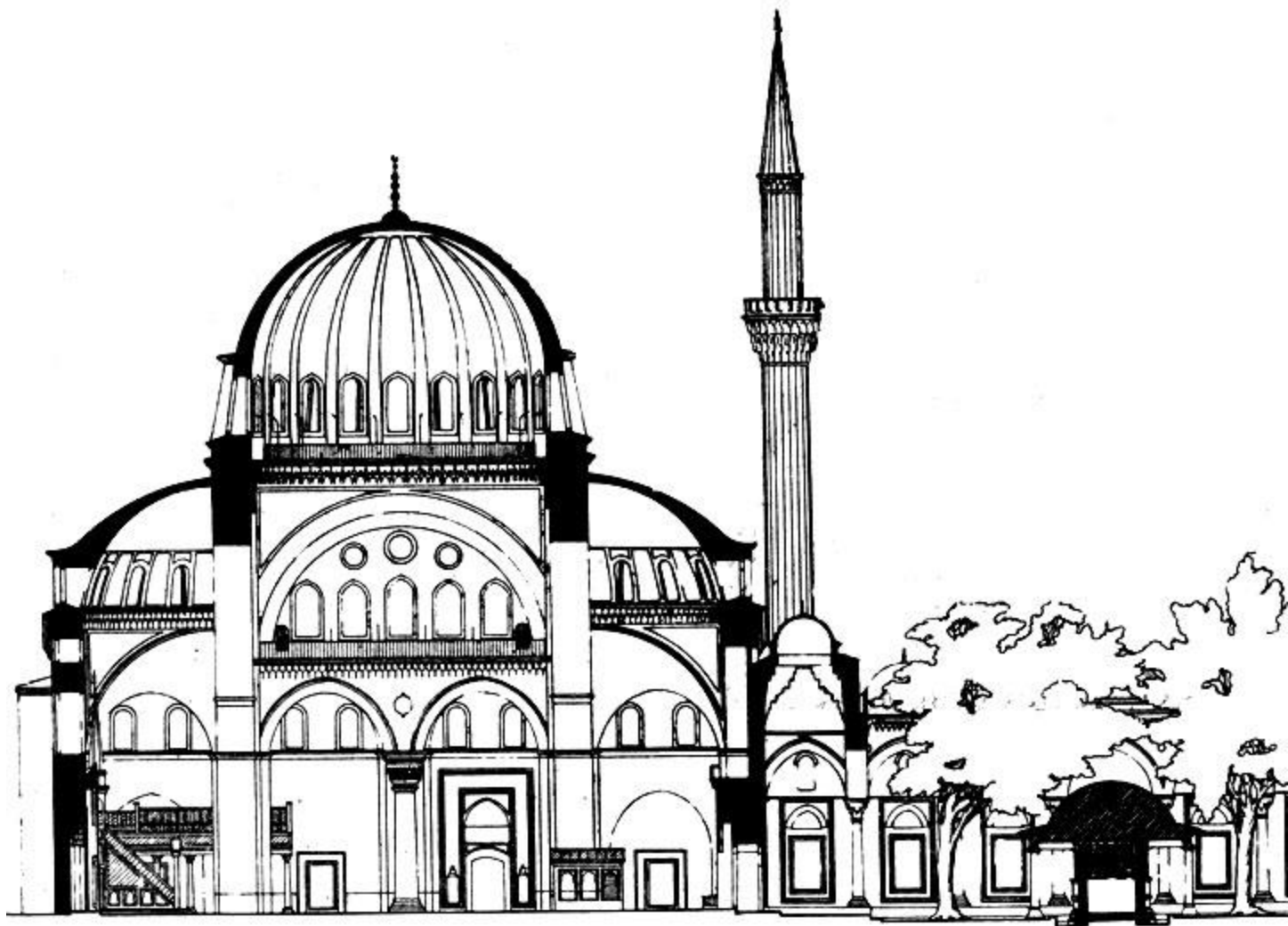
отразившими тенденции первого этапа, являются культовые здания: Улу-Джами (14 в.) и Йешиль-Джами (Зеленая мечеть, 1423 г.) в Брусе, Нилюфер-хатун имарет и Йешиль-Джами (обе 14 в.) в Изнике и другие постройки. Улу-Джами представляет большой зал, разделенный рядами столбов, поддерживающих своды. Йешиль-Джами в Брусе состоит из двух расположенных по главной оси здания больших купольных залов. К первому, в центре которого находится мраморный бассейн для омовения, справа и слева примыкают небольшие подкупольные пространства. Интерьер облицован расписными изразцами (с преобладанием зеленого цвета) и имеет очень своеобразный переход от стен к кругу купола, исполненный в виде граненого фриза. Рельефными изразцами богато декорирован также входной портал. Композиционный прием, состоящий в расположении по бокам главного молитвенного зала небольших купольных помещений, характерен и для других культовых зданий Брусы, а также для ранних стамбульских мечетей.

Во второй половине 15 в. вскоре после завоевания Константинополя, получившего название Стамбул, в турецком зодчестве начался следующий этап развития, отмеченный расцветом архитектуры в конце 15 и особенно в 16 в. Важную роль в этот период сыграли великие традиции византийского искусства.

Однако турецкие зодчие 15—16 столетия хотя и исходили из архитектурно-строительных приемов византийских храмов, но придали своим постройкам иной объёмно-пространственный характер и вложили в их образ новое художественное содержание.



Мечеть султана Баязида в Стамбуле. План II



Мечеть султана Баязида II в Стамбуле. Разрез.

В турецких культовых постройках этого времени в разных вариантах разрабатывалась тема большого купольного здания. В планировке мечети султана Баязида II в Стамбуле, построенной в 1500—1506 гг., архитектор Хейреддин еще следует традициям турецкой архитектуры предшествовавшего времени. Но купол над молитвенным залом покоится не прямо на стенах, а на четырех массивных столбах, и к нему примыкают две большие конхи. Это придает особую величественность главному помещению мечети. Кроме того, в отличие от брусской Иешиль-Джами, бассейн для омовения вынесен из стен здания наружу, во двор. Такие дворы, служившие преддверием мечети и окруженные галлереями с

арками на колоннах, стали обязательными в османской культовой архитектуре стамбульского периода. Уже в мечети Баязида архитектурной отделке двора придано большое значение. Обходная галлерей перекрыта небольшими куполками. Изящные колонны из белого и розового мрамора имеют сталактитовые капители и несут стрельчатые арки.

Следующий важный шаг в развитии турецкого зодчества, когда оно достигло высокого совершенства, связан с именем выдающегося турецкого архитектора Ходжи Синана (1489 — 1578 или 1588). Ему приписывают возведение сотен зданий, среди которых множество мечетей, медресе, мавзолеев, дворцов, мостов и других построек. Сам Синан особенно выделял три свои произведения: мечети Шех-заде (1543 — 1548) и Сулеймание (1549—1557) в Стамбуле и мечеть Селимие (между 1566—1574 гг.) в Эдирне (Адрианополе). В одном из своих сочинений Синан говорит, что мечеть Шех-заде была его ученической работой, Сулеймание — работой подмастерья, а Селимие в Эдирне — работой мастера.

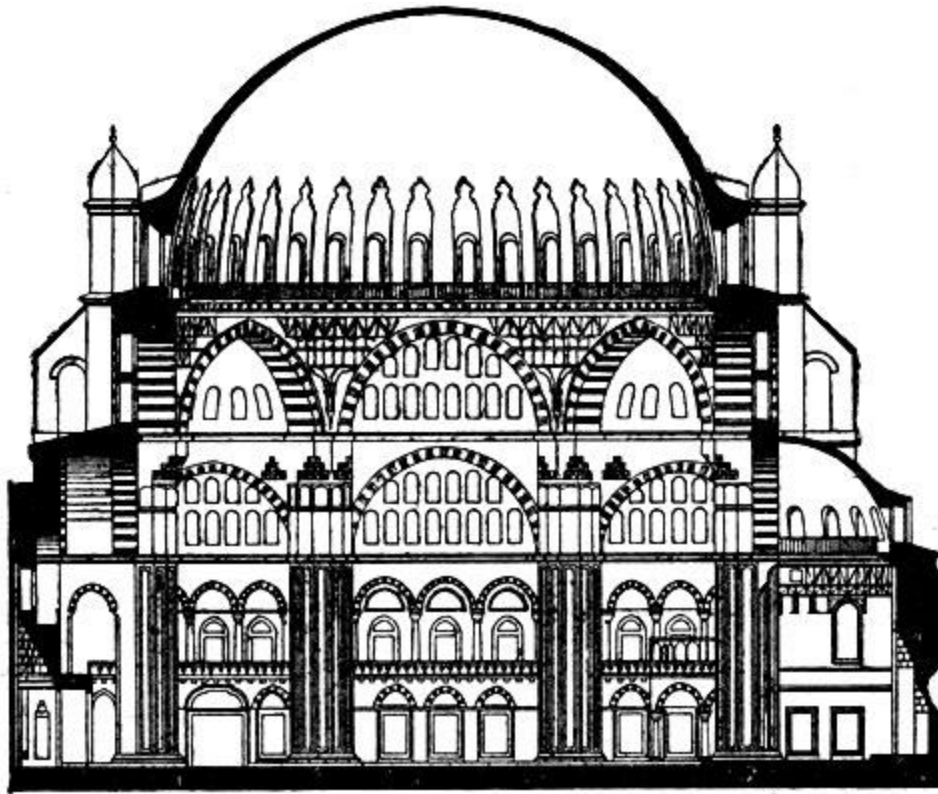


35 а. Синан. Мечеть Шэх-заде в Стамбуле. 1543-1548 гг.
Внутренний вид.

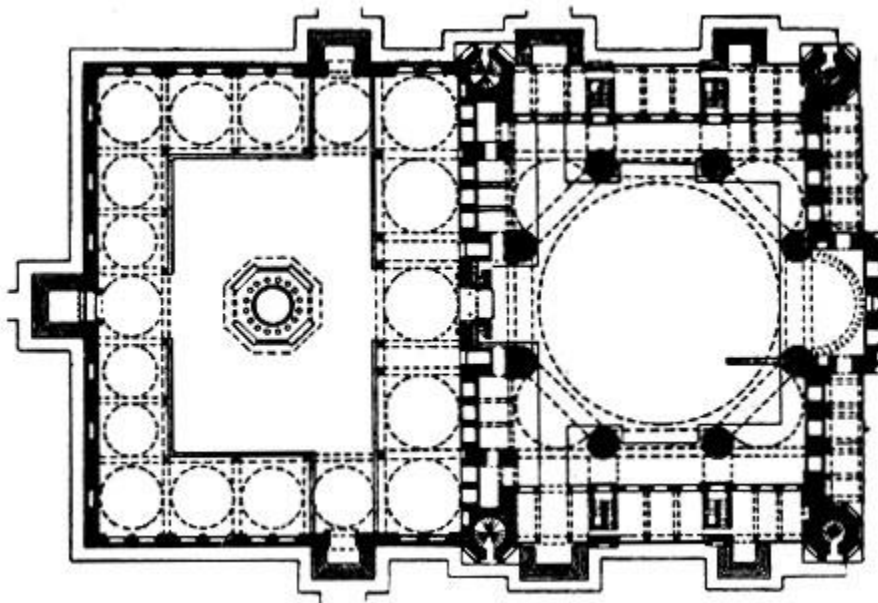


36. Синан. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. Внутренний вид.

Огромное значение в творчестве Синана имела проблема внутреннего пространства. В ее решении он стал прямым наследником византийских традиций, но подошел к этой проблеме иначе, чем сделали это гениальные создатели Софии Константинопольской. Архитектор Синан использовал византийскую купольную конструкцию, отказавшись в то же время от четкого разделения пространства интерьера на среднюю главную подкупольную часть и подчиненные ей боковые, отделенные колоннадами. Купола мусульманских зданий с четырех сторон опираются на большие конхи, ниже которых располагаются более мелкие своды PI арки. Турецкий зодчий в своих лучших архитектурных произведениях создал огромные, ничем не члененные, единые подкупольные пространства, отвечавшие задачам мусульманского культа и воплотившие идею величия могущественной Османской империи. Вместе с тем в творчестве османского зодчего проявилось и характерное для искусства его времени стремление к декоративному решению художественных задач. Декоративное начало в постройках Синана органично вошло в ткань художественного образа. Оно сказалось в живописном дроблении архитектурной формы множеством сводов, ниш и окон, а также в насыщении интерьера орнаментальными настенными росписями, богато инкрустированными мраморными панелями, цветным узором витражей. В мечети Шех-заде массивные граненые столбы, несущие купол, прорисованы еще очень четко, а структура сводов ясно выделена чередующейся светлой и темной клинчатой кладкой арок. В Сулеймание архитектор достиг большего единства объемно-пространственных и декоративных Элементов. Важную роль здесь играет форма столбов, несущих паруса и купол. Синаи придал им сложный профиль, отчего их линии как бы сливаются с богатым и дробным членением поверхности стен.



Мечеть Селимие в Эдирне. Разрез.



Мечеть Селимие в Эдирне. План.

Иное очень совершенное композиционно-пространственное решение нашёл архитектор при создании Селимие в Эдирне. Купол опирается на восемь столбов; образованная ими

гигантская ротонда «вписана» в квадрат стен так, что все пространство слилось в одно целое. Богатая пластика поверхности стен и несущих купол столбов придает живописный характер интерьеру. Яркое освещение всего огромного пространства через большое число окон, расположенных в несколько ярусов, усиливает впечатление праздничной торжественности и великолепия.



35 6. Синан. Мечеть Сулеймание в Стамбуле. 1549-1557 гг. Вид с юго-востока.

Постройки Синана отличаются от византийской Софии и по внешности; их пропорции повышены, купола имеют более крутой профиль. Купол Сулеймание поднимается на 6 ж выше купола Софии. Разнятся постройки Синана и между собой. Архитектура мечети Шех-заде несколько грузна. В мечети Сулеймание все пропорции гармоничны, силуэт отличается плавностью и изяществом линий. Вся масса здания вписывается в правильный треугольник. Соответственно решена композиция минаретов, размещенных по углам обнесенного колоннадой двора: первая пара минаретов ниже двух других, примыкающих к зданию мечети. Сулеймание воздвигнута на вершине холма над Золотым Рогом; здание с его четким ритмом архитектурных форм хорошо воспринимается издали.



34. Синан. Мечеть Селимие в Эдирне (Адрианополь). Между 1566-1574 гг.

Замечательной цельностью отмечена и архитектура Селимие в Эдирне. Композиция здания строится из сужающихся кверху ярусов, плавно переходящих в полусферу купола. Ритм вертикальных и горизонтальных линий пронизывает всю архитектуру мечети. Плоскости стен по горизонтали

расчленены арками, в каждой из которых вписаны ряды окон. Своеобразные ступенчато поднимающиеся вверх выступы, расположенные между арками и

завершенные восемью башенками с небольшими шатрами, членят массу здания по вертикали. Эти башни перекликаются с четырьмя тонкими и стройными минаретами, которые создают ощущение окружающей среды, подчеркивают значительность масштаба здания. В турецком зодчестве еще достамбульского периода выработалась ставшая традиционной форма тонкого, стройного минарета, граненый или каннелированный ствол которого членится балкончиками на два-три яруса и завершен острым шпилем.

Величественное впечатление, которое производят турецкие монументальные культовые здания, в значительной мере определяется контрастным сопоставлением вертикалей минаретов, которые подобны иглам, направленным в небо, и силуэта здания, образующего спокойно и плавно изгибающуюся линию, ритмически повторенную арками на стенах постройки.



37. Мехмед Ага. Мечеть Ахмедие в Стамбуле. 1609-1614 гг. Вид в Востока.

Творчество Синана явилось вершиной в развитии турецкого зодчества феодальной эпохи. Однако еще в 17 в. умели возводить величественные постройки, в архитектуре которых жили традиции предшествующего столетия. Среди произведений монументальной архитектуры 17 в. особенно следует отметить мечеть Ахмедие (1609 — 1614), воздвигнутую зодчим Мехмедом Ага (1540—1620). Здание имеет монументальные пропорции, красивый силуэт и окружено шестью стройными минаретами. Залитый светом обширный интерьер мечети полон блеска и красок благодаря голубым, зеленым и белым изразцам, которые сплошным ковром покрывают стены от пола и до арок (мечеть иногда называют также Зеленой).

Для турецкой дворцовой архитектуры характерны парковая планировка и сооружение зданий типа павильонов среди сада. В стамбульском дворце Топкапу сохранились Чинили Кёшк (фаянсовый павильон) 15 в. и Багдад Кёшк— 17 в. За колоннадой террасы Чинили Кешка — строгой и четкой в своей форме — скрыто богатство внутреннего убранства, в котором главное место занимают цветные керамические облицовки с разнообразными растительными мотивами и каллиграфическими декоративными надписями. Стены помещений, как ковром, были покрыты растительным узором из переплетающихся на белом фоне зеленых или синих стеблей с красными цветами гвоздик и тюльпанов. Другим не менее распространенным приемом декора были изразцовые панно с изображениями стилизованных деревьев, главным образом кипарисов, или ваз, из которых вырастали причудливо изгибающиеся цветущие ветви и побеги. Красивыми орнаментированными решетками и резьбой по мрамору украшались сибилы (фонтаны) в виде купольных павильонов, в большом числе возведенные в Стамбуле и в других городах Турции.

От периода расцвета османского зодчества кроме большого числа культовых и дворцовых зданий дошли крепостные постройки, торговые сооружения (крытые рынки, караван-сарай) и жилые дома. В 18 и 19 вв. монументальное зодчество Турции пережило упадок.

Турецкая живопись известна главным образом по миниатюре, которая развивалась, испытывая сильное воздействие азербайджанской и иранской художественных школ сефевидского времени. К 15 и началу 16 в. относятся немногочисленные иллюстрированные рукописи, среди которых интересный образец турецкого искусства представляют две миниатюры из рукописи, исполненной для Баязида II (1481 —1512). Характерны композиции, построенные в виде фриз, отделенных один от другого золотыми полосками, а также многокрасочный, но в целом темный колорит: густой синий и зеленый цвет в фонах, серовато-коричневый — в фигурах.

Об интересе придворных кругов Стамбула к изобразительному искусству свидетельствует приглашение в 1480 г. ко двору султана итальянского художника Джентиле Беллини. Первым турецким живописцем считается Синан-бей, кисти которого приписывают портрет Махмуда II, исполненный под влиянием европейского реалистического искусства.

Расцвет турецкой миниатюры приходится на 16 век. Крупнейшими художниками этого времени были Хайдар и Вали-джан из Тебриза. Во второй половине 16 столетия окончательно выработался стиль турецкой миниатюры. Это было придворное изобразительное искусство, которое в условиях феодально-деспотического строя османской Турции прославляло и возвеличивало султана. По сравнению с современной ей сефевидской миниатюрой османская по своему образному содержанию более прозаична, в ней нет лиричности и романтики, свойственных произведениям тебризских мастеров 16в. Турецкая миниатюра привлекает своей повествовательностью, ясностью рассказа. Турецкие художники выработали также свой особый декоративно-

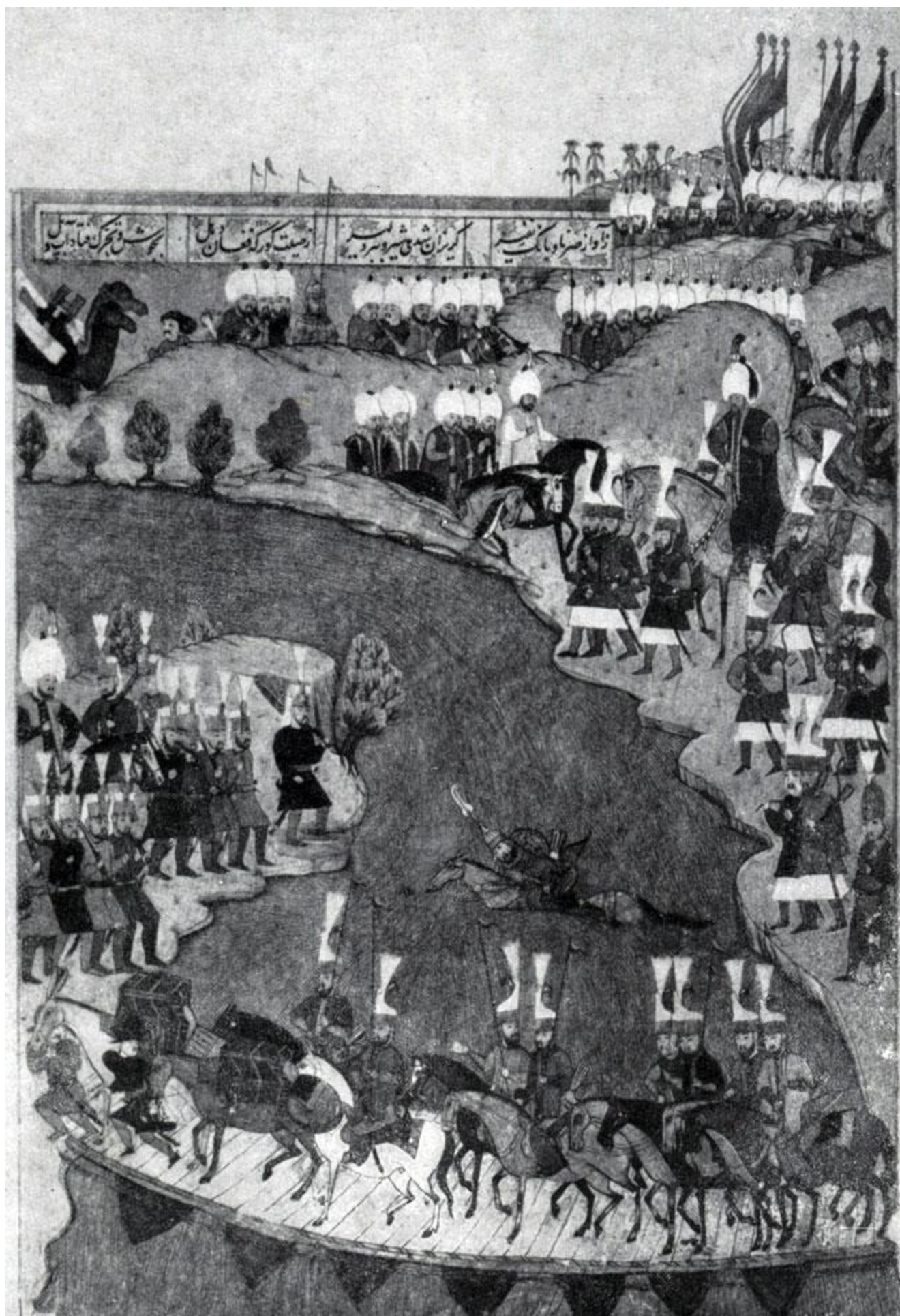
красочный строй миниатюры. Композиция в их произведениях построена на четком линейном и цветовом ритме; фигуры обычно расположены фризообразными рядами; пространственность подчеркнута делением па планы, причем иногда художник прибегает к некоторым приемам перспективного построения. Своеобразно понимание линии: контуры изображенных фигур угловаты и жестки. Турецким художникам чужда графическая утонченность и певучесть тебризской миниатюры. Тяжела и грубовата также красочная гамма, часто построенная на резком сопоставлении контрастных цветов. Однако в целом турецкая миниатюра с присущими ей гармонией яркого «открытого» цвета и особенностями ритмического построения композиции создает целостный, красочный, приподнято-праздничный художественный образ.

Стиль турецкой живописи второй половины 16 в. нашел свое яркое и наиболее полное выражение в миниатюрах рукописи «История султана Сулеймана», хранящейся в собрании Честер Битти (Лондон). В рукописи свыше двадцати больших миниатюр, изображающих походы султана, торжественные приемы, посещение святых мест, форты и крепости, захваченные Сулейманом, воздвигнутые по его приказу величественные мечети. Автор иллюстраций прекрасно владел правилами средневековой восточной миниатюры. Он развернул композиции вверх, как бы наблюдая каждую сцену с птичьего полета. Фигуры людей статичны, движения их угловаты, лица — невыразительны. Однако не только эти воспринятые из арсенала традиций приемы определили своеобразие миниатюр рукописи. В них привлекают звучный красочный ритм, особые приемы раскрытия образного содержания.

Миниатюра «Сулейман среди своей армии» изображает войско султана в походе. В центре композиции на черном коне Сулейман со свитой; вокруг, заполняя всю плоскость листа, расположены отряды его армии: пешие и конные воины, головы которых украшают чалмы, шлемы или особые высокие головные уборы. Некоторые отряды пехоты вооружены

ружьями, другие — луками со стрелами; у всадников длинные пики; на заднем плане — музыканты, за которыми видны полотнища знамен. Волнообразные линии холмов, окрашенных то в светло-зеленый, то в бледно-сиреневый цвет, из-за которых видны отряды воинов, а также расположение фигур фризообразными рядами вносят в композицию ритм спокойного, торжественного, четко направленного движения.

По цвету миниатюра представляет красочное зрелище. В одеждах воинов излюбленный турецкими художниками сочный малиново-красный цвет чередуется с синим, оранжевым, фиолетовым, реже зеленым. Чалмы и высокие головные уборы образуют стройные ритмичные ряды белых пятен. Кроме того, миниатюра блещет золотом, которое сверкает на шлемах, на оружии солдат, на седлах и сбруе коней, а также на белой одежде султана и некоторых его вельмож.



39. Переправа через реку Драву. Миниатюра из рукописи «История султана Сулеймана». 1579 г. Лондон, собрание Честер Битти.

Повествовательное начало очень ясно выступает в другой миниатюре, изображающей переправу через реку Драву. На переднем плане показан проходящий через мост конный отряд; освобождая ему дорогу, два погонщика тянут упирающихся груженных тяжестями мулов. За мостом виден всадник, стремительно переплывающий реку. По обоим берегам реки расположились отряды воинов, султан и сопровождающая его свита. Характерно, что в этой миниатюре, как и в ряде других, художник, изображая мост и реку, пользуется приемом перспективного сокращения, а также передает течение воды.

Художники 10 в. наряду с миниатюрами типично турецкими по стилю исполняли произведения близкие тебризским, но своеобразные по сюжету и колориту. Таковы, например, иллюстрации «Дивана» Баки (Нью-Йорк, Метрополитен-музей) и рукописи «Антология» (Лондон, собрание Честер Битти).

В 17 в. турецкие миниатюристы не создали особенно значительных произведений; некоторое оживление в живописи наблюдалось в начале 18 столетия и было связано с усилением влияния европейского искусства.

Прикладное искусство Турции, особенно в 16—17 вв., славилось керамикой, тканями, коврами, изделиями из металла — утварью, оружием. Турецкая художественная керамика — облицовочная и бытовая — получила развитие еще в 15 столетии в ряде городов Малой Азии. Для орнаментации турецкой керамики характерны крупные растительные мотивы, исполненные в декоративной, довольно свободной манере росписи. По типу росписи в турецкой керамике 16—17 вв. выделяют две группы. В расцветке одной группы сосудов, центром изготовления которых был город Изник, преобладает кораллово-красный цвет, в сочетании с зеленым и голубым создающий интенсивную красочную гамму.

Слегка рельефный узор усиливает игру бликов на поверхности глазури. В орнаменте керамики Изника наряду с растительным узором, данным иногда в виде пышных букетов, встречаются фигуры зверей и людей. Своеобразным мотивом в декоре этой керамики является стилизованное, но очень выразительное по динамике изображение плывущей лодки с характерным косым парусом.

Для второй группы расписной керамики, происходящей из Дамаска, характерны синяя гамма тонов, слегка стилизованные изображения тюльпанов, гвоздики, ирисов, винограда, скомпонованные в изящные букеты на дне блюд и на поверхности кувшинов с шаровидным туловом.



38. Фаянсовое блюдо с росписью. 16-17 вв. Париж, частное собрание.

Очень красочны турецкие шелковые и парчовые ткани. Отличительной особенностью их орнаментации служат крупномасштабные изображения тюльпанов, гвоздики, гиацинтов. Растительные мотивы, трактованные обобщенно и орнаментально, создают звучные по цвету декоративные композиции. Излюбленная расцветка тканей — глубокий красный фон, на котором сверкает золотой и серебряный узор.

Большое развитие в Турции имело ковроделие. Древнейшие образцы турецких ковров относятся к 13 в., но дошли до нас по преимуществу ковры 16 — 17 столетий. Ковры были предметом народного ремесла; изготовлялись они и в придворных мастерских. Орнамент турецких ковров состоит из сильно стилизованных растительных мотивов; часто встречаются и геометрические формы. Колорит ковров сдержанный, композиция четкая и выразительная. Для некоторых турецких ковров характерно выделение заполненного узором центрального поля, обрамленного несколькими полосами бордюра; широко распространены молитвенные коврики — так называемые намазлыки, где центром композиции является изображение михраба. По месту своего изготовления турецкие ковры разделяются на ряд типов, из которых наиболее значительны ковры гердес и ушак.

Особенно известны огромные ушаки, колорит которых построен на смелом сочетании пятен карминно-красного и темно-синего. На общем красном фоне, обрамленном, в отличие от большинства турецких ковров, лишь тонким бордюром, ритмично чередуются разной формы синие по цвету медальоны, заполненные тонкой вязью белых и цветных растительных мотивов. Сетка цветочного узора покрывает и красное поле ковра. В отличие от некоторых азербайджанских и иранских ковров ушаки не имеют центрической медальонной композиции узора, в их орнаментике нет и изощренности

линии, свойственной «садовым» и «вазовым» композициям. Однако по своеобразию красочного орнаментального ритма и особенно по силе и звучности колорита ушаки, как и многие другие турецкие ковры, представляют замечательные произведения декоративного искусства.

Турецкое средневековое искусство заняло особое место в истории художественной культуры Ближнего Востока. Глубоко отличное от искусства соседних арабских народов, оно тесно связано с местной, малоазиатской многовековой художественной традицией. Сложившись сравнительно поздно, оно тем не менее ярко самобытно решило ряд важных художественных проблем средневековья, особенно в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В сельджукский период происходило активное творческое взаимодействие турецкого искусства с культурой соседних народов. В 16—17 вв., в пору политического могущества Османской империи, по стамбульским образцам строили дворцы и мечети в арабских странах, на Балканском полуострове, в Крыму. Широкое распространение получили турецкие фаянсы, ткани, ковры и другие предметы прикладного искусства.

Введение в искусство Среднего Востока

Б.Веймарн, Т.Каптерева

За последние десятилетия открытия мировой и в первую очередь советской исторической науки сделали известными замечательные памятники искусства, созданные в Средней Азии, Азербайджане и Афганистане в рабовладельческий и феодальный периоды. Новые научные данные окончательно опровергли до сих пор еще существующую в буржуазной науке точку зрения, согласно которой эти страны в историко-художественном отношении были лишь провинциями древнего и средневекового Ирана.

Сейчас уже не может быть сомнения в том, что искусство каждого из народов Среднего Востока начиная с глубокой

древности занимало в истории мировой культуры свое особое и важное место.

Вместе с тем история средневекового искусства Азербайджана, Ирана, Средней Азии и Афганистана, несмотря на характерную для феодализма неразвитость Экономических связей и постоянные войны, изобилует фактами культурного общения. Достижения в искусстве одного народа воспринимались и творчески обогащались другими; нередко в зависимости от исторических условий ведущая роль в развитии отдельных видов искусства переходила от одной страны к художественным центрам другой. Тесная взаимосвязь художественных культур на Среднем Востоке, особенно в период развитого феодализма (10—15 вв.), привела к тому, что многие выдающиеся явления литературы и искусства стали общим наследием ряда народов. Такова, например, созданная в 10 в. величественная эпическая поэма Фирдоуси, вошедшая в сокровищницу классической литературы таджиков и иранцев. Не менее яркий пример — деятельность крупнейшего художника конца 15—начала 16 в. Бехзада, работавшего часть своей жизни в Герате (Афганистан), а часть в Тебризе (Азербайджан). Его искусство имело огромное значение для развития миниатюры у всех народов Среднего Востока.

Причину этих характерных для средневековья явлений следует видеть не столько в кратковременных связях и влияниях, носивших обычно внешний характер, сколько в более прочном единстве, имевшем место в развитии художественной культуры народов Среднего Востока. В основе этого относительного единства лежит общий (в своих главных чертах) тип феодальных отношений и выросшей на его базе идеологии, общность религии, этических норм и эстетических взглядов.

Эти глубокие социально-исторические причины, породив особый вариант средневекового искусства, отличный от других его вариантов, получивших развитие, например, в Западной Европе или на Дальнем Востоке, тем самым обусловили в

эпоху феодализма сходство художественного «языка» в искусстве народов Среднего Востока.

В странах Среднего Востока переход к феодализму начался в 5—6 столетиях нашей эры. Большинство народов в этой части Азии уже имело развитые художественные традиции, сложившиеся в рабовладельческую эпоху и послужившие прочной основой для молодого искусства новой общественной формации.

В отличие от Ближнего Востока, где основное значение наряду с античным наследием Средиземноморья и Передней Азии имел круг искусства, связанного с ранневизантийской культурой, народы Среднего Востока в эпоху феодализма в своем художественном развитии опирались в первую очередь на самобытные традиции иранской, закавказской и среднеазиатской античности.

По мере формирования зрелых феодальных отношений у народов Среднего Востока в архитектуре и искусстве наступил подъем, который привел к высокому расцвету средневековой художественной культуры. Поступательное развитие искусства не могли надолго остановить даже вторжения иноземцев: арабов в 7—8 вв., тюрков-сельджуков в 11 в. и самое разрушительное — монголов в 13 столетии. Одним из последствий арабского завоевания и временного включения стран Среднего Востока в состав Арабского халифата было повсеместное распространение ислама. Выше уже говорилось об отношении ислама и искусства (см. стр. 11). Однако, как и на Ближнем Востоке, архитектуру и искусство стран, где в эпоху феодализма господствовала мусульманская религия, нельзя называть мусульманскими. Они отражали мир и выражали эстетические представления человека хотя и в условной художественной форме, но несравненно более широко и правдиво, чем это делала религия.

В искусстве Среднего Востока был выработан особый, проникнутый декоративным началом, поэтический образный строй, пользуясь которым художники, не выходя за рамки мировоззрения феодальной эпохи, воплощали в

произведениях архитектуры, живописи и прикладного искусства большое жизненное содержание. Для искусства Среднего Востока, особенно в периоды его расцвета, характерна также замечательная гармония звучных ярких красок, сообщающих произведениям большую эмоциональную выразительность. Декоративное и орнаментальное начало в искусстве породило плоскостность трактовки форм, локальность цвета и т. д. Появились ставшие традицией изобразительные каноны; некоторые из них (например, цвет в архитектуре, жесты людей, изображенных на миниатюрах) имели символическое значение. Условный язык средневекового искусства позволял художникам лишь в общей форме утверждать жизнь в ее богатстве и красочном многообразии. Тем не менее они широко и с большим умением использовали эти возможности, создав поэтически прекрасные художественные образы, далекие от религиозной отвлеченности и сурового аскетизма.

Черты общности по-разному сказались в отдельных областях художественного творчества. В народной жилой архитектуре стран Среднего Востока, несмотря на наличие общих черт, обусловленных сходством природных, климатических и бытовых условий, а также строительной техники, очень заметны национальные и местные отличия. Черты единства яснее выступают в монументальном зодчестве.

В качестве строительных материалов на Среднем Востоке, сообразуясь с природными условиями, применяли глину, кирпич (сырцовый, а затем обожженный) и лишь в некоторых областях — камень. Уже в раннефеодальный период архитекторы средневосточных стран добились значительных успехов в кладке сводчатых перекрытий и куполов.

Сводчатые и купольные конструкции разрабатывались на протяжении всего феодального периода. Широко применялись и совершенствовались арочная, воронкообразная (тромп), сталактитовая и другие системы паруса, служащего переходом от прямых углов стен к сферической поверхности купола. В 15 в. архитекторы Среднего Востока создали конструкцию купола

на четырех пересекающихся арках и щитовидных парусах. ?)то открыло новые возможности объемно-пространственных решений в монументальной архитектуре.

Для куполов, сводов и арок, применявшихся зодчими в странах Среднего Востока, характерны стрельчатые очертания. Стрельчатая арка широко использовалась не только как конструктивный, но и как декоративный элемент архитектуры.

На протяжении всей феодальной эпохи в странах Среднего Востока велось большое крепостное строительство и были созданы различные типы гражданских построек: жилые дома, бани, крытые водоемы, караван-сарай, торговые помещения, а также дворцы для правителей и знати. В массовой гражданской архитектуре веками накапливался огромный строительный и художественный опыт, который средневековые зодчие использовали при возведении больших монументальных сооружений.

Появившаяся вместе с исламом тема мусульманского культового здания лишь в первые века распространения новой религии, и то не повсеместно, решалась в канонизированных формах арабской колонной мечети. Очень быстро на Среднем Востоке появились свои, различные в отдельных странах и областях, решения этой архитектурной задачи. Во многих местах, следуя архитектурной традиции, вероятно, связанной с формами древних зороастрийских храмов, в мечети со стороны, обращенной к Мекке, стали возводить большой и глубокий айван или купольное помещение, в котором помещали михраб. Перед этим «святыщем» обычно располагался двор, окруженный арками на колоннах.

По-видимому, так же рано зародился упомянутый выше четырехайванный тип монументальных зданий, параллельно развивавшийся в культовом (мечеть, медресе) и в гражданском (дворец, караван-сарай) зодчестве. Четырехайванная постройка — Это обычно большое сооружение с квадратным или прямоугольным внутренним двором, в который посередине каждой его стороны выходит

айван в виде глубокой сводчатой ниши. Мощные пилоны айвапов, поддерживающие высокие стрельчатые арки, образуют величественные прямоугольной формы пештаки. Стены двора между айванами решены в виде аркад, возведенных в один или два яруса. Снаружи вся постройка замкнута глухой стеной, над которой видны лишь верхушки айванов.

В развитой четырехайванной композиции снаружи на главном фасаде здания возвышается большой входной пештак (чаще всего превышающий размеры всех остальных), а за противоположным входу айваном — купольное помещение с мих-рабом внутри; меньшие по размеру купола возведены позади боковых айванов двора; углы сооружения украшают башенки или минареты. Сооружение четырех айванов в мечети имело символический смысл, обозначая четыре правоверных толка ислама, но, кроме того, оно решало важную архитектурно-композиционную задачу. Айваны, расположенные на концах взаимно-перпендикулярных осей двора, придавали монументальность и уравновешенность композиции и вместе с тем развивали и обогащали ее. Пластика крупных геометрически четких архитектурных объемов, подчеркнутая резкой светотенью, а также масштабные отношения сообщали айванам особенную величественность.

Происхождение типа четырехайванной средневековой монументальной постройки, получившего в различных вариантах широкое распространение в зодчестве всех стран Среднего Востока и проникшего также в архитектуру Ближнего Востока, до сих пор полностью не выяснено. Несомненно, при его создании были использованы традиции парфянского и сасанидского дворцового зодчества (см. том I, стр. 388 — 398), в свою очередь выросшие на основе многовекового опыта народной жилой архитектуры. Однако монументализация древних приемов в условиях феодализма произошла на совершенно иной конструктивно-строительной и идейно-художественной основе, чем в эпоху рабовладения. Монументальные постройки средневековья, например мечеть,

создавались для размещения огромной массы людей, заполняющих помещения и двор во время молитвы. Если в саса-нидском дворце Ктесифона архитектурно выразительны были только фасадная стена и открытый наружу большой зал, то в средневековой мечети этой задаче подчинялся каждый компонент постройки. Изменилось идейное содержание художественного образа, исчезли ордерные отношения, свойственные зодчеству античного времени. Огромные стереометрически четкие объемы средневековой архитектуры получили новые пропорции, иные масштабные соотношения, свой особый орнаментальный ритм.

Четырехайванной композицией, конечно, не исчерпывается многообразие типов, созданных архитекторами Среднего Востока. Большой художественной выразительности достигли зодчие и в решении более простых портално-купольных зданий, состоящих из сочетания пештака и замкнутой кубической купольной постройки. Получили развитие башнеобразные сооружения: высокие цилиндрические слегка сужающиеся кверху минареты стройных пропорций, призматические перекрытые шатром мавзолеи и другие.

Большинство монументальных зданий было воздвигнуто в городах, игравших крупную роль в экономике и культуре феодальной эпохи. Зодчие стран Среднего Востока решали много интересных градостроительных задач. Они создали тип застройки городской площади двумя или тремя большими зданиями, разработали планировку торговых улиц, внесли свой вклад в историю садово-парковой архитектуры. Средневековые зодчие Востока прекрасно чувствовали архитектурный ансамбль. Величественные пештаки, купола и минареты до сих пор определяют силуэт многих городов на Среднем Востоке.

Огромная роль в архитектуре стран Среднего Востока принадлежит орнаменту, которым покрывали большие, свободные от архитектурных членений поверхности. Со стен зданий уже в первые века распространения ислама исчезли изображения живых существ; их место заняла строго

разработанная система геометрического и стилизованно-растительного орнамента, а также надписи узорным арабским шрифтом. В течение нескольких столетий искусные мастера совершенствовали в архитектуре монохромный орнамент, исполненный из кирпича или из резных терракотовых плиток; с 12 столетия постепенно, а с 14 в. широко стали применять цветной узор из красочной керамической мозаики и ярко расписанных глазурью плиток. В архитектурном декоре представление о прекрасном претворялось в обилии мотивов и форм растительного и геометрического узора, в богатстве ритма, в звучности цвета. Зодчие и орнаменталисты стран Среднего Востока в своих лучших произведениях превосходно решали проблему синтеза архитектуры и полихромного узора, добиваясь при этом замечательного единства конструктивно-тектонических и архитектурно-образных задач.

Иногда в надписях, служащих украшением средневековых построек, скромно упомянуты имена тех, чья творческая мысль создавала прекрасные архитектурные формы и узоры. Имена обычно включают нисбу (указание места происхождения) мастера, а иной раз и профессиональное звание. Зодчими средневекового Востока были люди, прошедшие долгий и трудный путь ученичества в ремесленных корпорациях. На Среднем Востоке, как и всюду в эпоху феодализма, ремесленники объединялись в цехи, во главе которых стояли мастера-старейшины. Сохранились уставы цехов, содержащие легендарную историю ремесла и излагающие в своеобразной форме нормы поведения мастера (устада) и его учеников.

Цеховые организации должны были защищать права ремесленников. Однако в условиях феодализма это было трудно, особенно на Среднем Востоке, где горожане не пользовались даже тем относительным самоуправлением, которого в период зрелого средневековья добились города Западной Европы. История знает множество фактов страшного произвола восточных правителей, оказавшихся недовольными своими архитекторами. В таком же положении подневольных ремесленников были и творцы произведений средневековой живописи и прикладного искусства. Наряду с ремесленными

мастерскими, производившими предметы искусства на рынок — для разных слоев населения, в эпоху феодализма существовали дворцовые мастерские, в которых изготавливались ткани, ковры и другие предметы прикладного искусства преимущественно для обихода знати. Своего рода дворцовой мастерской являлась и кетабхана (библиотека), где переписывали и украшали рукописные книги, бывшие в то время достоянием главным образом высших классов общества.

Искусство оформления книги достигло в странах Среднего Востока исключительной высоты. Кому удавалось перелистать пожелтевшие от времени страницы древнего восточного манускрипта, тот испытал незабываемое эстетическое впечатление. Все поражает здесь: и виртуозное мастерство каллиграфа-переписчика с его безукоризненно точным и изощренным чувством линии, и тончайшее узорочье заставок и титульных листов, и великолепные миниатюры, иллюстрирующие текст. Книга воспринимается как некий единый художественный организм, все части которого — от роскошного переплета до хрупкого завитка орнамента, — взаимно дополняя друг друга, образуют нерасторжимое целое. Создание таких произведений требовало долгого времени и большой профессиональной выучки.

Высокую художественную ценность восточных манускриптов в значительной мере определяли миниатюры. Сначала на бумаге свинцовым или серебряным карандашом намечалась композиция, после чего маленькими кисточками наносились тщательно растертые краски, приготовленные на яичном белке с добавлением клея — гуммиарабика, твореное золото и серебро. Иногда весь красочный слой подвергался полировке, что придавало миниатюре особый эмалевый блеск.

Миниатюра не только иллюстрирует текст, но и составляет важную часть архитектоники книги, определяет композиционное решение страницы и разворота, многообразно взаимодействуя с полосами текста, вносит в книгу изысканный ритм декоративных пятен, наполняет ее сверканием сказочно прекрасных красок.

Искусство миниатюры как книжной иллюстрации было глубоко созвучно возвышенному строю образов, изысканной и цветистой метафоричности поэтического языка классической литературы средневекового Востока. Художники запечатлевали подвиги легендарных героев, битвы, торжественные пиры, лирические сцены, воспевающие высокие чувства любви и верности. Миниатюра по своему характеру сюжетна, повествовательна, включает иногда большое количество действующих лиц, изображенных в различных ситуациях.

В своем развитии миниатюра проходила разные этапы, каждый из которых обладает самостоятельной ценностью, особенностями поэтического образного строя, основанного на единстве изобразительной и декоративной тенденций. Значительный вклад в эволюцию миниатюры внесла азербайджанская школа 14 столетия. К началу 15 в. на первые места выдвинулись живописные школы — шираз-ская в Иране и особенно гератская в Афганистане. В 15 — 16 столетиях миниатюра в Герате и Тебризе достигла наивысшего расцвета.

Искусство миниатюры этого времени отличается повышенной декоративностью. На плоскости листа фигуры и предметы расположены подобно красочному узору, создавая своеобразную «ковровую» композицию. Образ строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания звучных, интенсивных и чистых цветовых пятен. Миниатюра — это живопись без светотени. В этом искусстве чувство цвета — одного из главных элементов эстетического воздействия миниатюры — необычайно изощрено.

В повышенной декоративности и условности изобразительных средств миниатюры проявляются черты стилевого единства с архитектурой и прикладным искусством стран Среднего Востока.

Условный момент нередко ограничивает изобразительность миниатюры. Кроме того, ее возможности сужены также сильно развитой в средневековой культуре Востока системой

традиционных повторений удачных, получивших признание сюжетов и художественных приемов.

Однако при всей изобразительной условности миниатюра достигла огромной художественной выразительности, раскрывающей жизненное содержание в глубоко поэтичных образах. Значение миниатюры далеко не исчерпывается высокими декоративными качествами — великолепным колоритом, превосходной композицией, гибкостью рисунка. В интенсивности красочных пятен миниатюры, музыкальности ритма ее линий проявляется реальное чувственное, радостное ощущение жизни. Мир в миниатюре предстает в своем праздничном аспекте — это роскошный сказочный сад то в нежной бело-розовой пене цветущего миндаля, то в багряно-желтом уборе как бы трепещущих от ветра листьев. Это розовые, голубые, сиреневые, золотые, покрытые пестрым ковром цветов лужайки, громоздящиеся скалы, подобные застывшим кускам драгоценной лавы, серебристые ручьи, ярко-синее или золотое небо с затейливо бегущими облачками. Люди в ярких одеждах, Звери и птицы с их любовно переданными повадками, богатые, украшенные узором здания, отмеченные тонким вкусом предметы утвари — все это, связанное воедино композиционным и цветовым ритмом, создает целостный образ, проникнутый светлой радостью жизни.

Хотя образ этого прекрасного мира статичен и лишен космического, философского восприятия мира, свойственного, например, китайской средневековой живописи, миниатюра проникнута одухотворенным чувством природы. Пейзаж не только составляет фон миниатюры, но и создает эмоциональную среду, в которой происходит действие.

В миниатюре, наделенной яркой образностью, глубокая и человеческая эмоциональность достигается не столько показом внутренних душевных переживаний тех или иных персонажей, часто бесстрастных, статичных и подчиненных канону, сколько благодаря взволнованному и обостренному чувству красоты, которое отличает все изобразительные средства

миниатюры, и в первую очередь ее цветовое звучание. Созданная в произведениях миниатюры система колорита является своеобразным носителем ярко-мажорной или тонкой лирической эмоции, которой подчинены во многом условные и традиционные человеческие образы.

Изображение торжественно-праздничных или полных проникновенного лиризма сцен составляет своеобразную стихию живописи Среднего Востока, но в этом заключается и ее ограниченность по сравнению с эмоциональной выразительностью в произведениях литературы. Сюжетная идея литературного произведения и образный строй иллюстрации восточной книги не всегда находятся в непосредственной связи. В некоторых миниатюрах встречаются мотивы, которые поддаются истолкованию в плане сатиры, иронии, обличения. Однако раскрытие этих мотивов и особенно резко драматических конфликтов, острых столкновений человеческих характеров, глубоких этико-психологических коллизий не выражено в образном строе миниатюры, а как бы подразумевается в действиях того или иного Эпизода иллюстрируемого текста. Особенно это относится к изображению драматических сцен, например ожесточенных битв, которые при всей своей динамической выразительности создают прежде всего впечатление великолепного торжественно-декоративного зрелища.

В сюжетах некоторых миниатюр, в их сложной символике несомненно сказывались мистические тенденции ислама. Однако преувеличенная спиритуализация внутренней жизни человека, характерная во многом для искусства Византии и западноевропейского средневековья, была в целом чужда восточной миниатюре. Часто вложенный в нее мистический смысл воспринимается только рассудочно, а не эмоционально-образно, в то время как весь ее художественный строй рождает прежде всего чувство жизненной полноты и богатства земного реального бытия. Таким образом, догмы ислама лишь косвенно воздействовали на миниатюру, которая по существу своему оставалась чисто светским искусством. В истории миниатюры, как упоминалось, наряду с более, условно-

декоративной тенденцией развивалась и изобразительная тенденция, для которой характерны расширение тематического и сюжетного круга, убедительность реального изображения, передача бытовых подробностей, интерес к конкретной натуре, в частности к человеку. Однако поиски нового, более реального изображения не выходили и здесь из рамок той условной выразительности и повышенной декоративности, которые присущи всему образному строю средневековой восточной живописи. Так в единстве традиционного и нового, фантастического и реального, идеально-отвлеченного и конкретно-жизненного развивалось искусство миниатюры Среднего Востока, произведения которого принадлежат к шедеврам мировой художественной культуры.

Прикладное искусство в странах Среднего Востока тесно связано со своими истоками — народным художественным творчеством. Как ни тяжела была доля крестьян и ремесленников в условиях феодального гнета, народные мастера всегда стремились украсить бытовые предметы, внести в среду, окружавшую трудовых людей, элементы художественности. Поэтому народное художественное творчество, которое в период средневековья переплетается с искусством ремесленников-профессионалов, служило непосредственным и важным источником формирования национальных художественных традиций.

В произведениях прикладного искусства эстетическое качество, красота в значительной мере зависят от понимания материала, от умения художников использовать его природные качества, заставляя их в процессе творческой обработки звучать по-новому. Вместе с тем произведениям прикладного искусства присуща особая, иногда очень сложная архитектура, в основе которой лежит органическое слияние в одно художественное целое пластической формы вещи и украшающего ее узора. При достижении этого единства простой бытовой предмет превращается в подлинное произведение искусства, функционально удобная форма становится красивой, а нанесенный на ее поверхность узор

воспринимается как совершенно необходимый. Именно такими высокими художественными качествами отличается прикладное искусство Среднего Востока.

В этой сфере художественного творчества в силу ее особенной близости к народному быту гораздо полнее и ярче, чем в архитектуре и в других видах искусства, сказались как классовые, так и национальные, племенные и другие различия. При самой общей классификации по типам искусств, связанных с разными социально-экономическими укладами, выделяется большая группа художественных произведений кочевых народов, в жизни которых в период средневековья сохранились сильные пережитки родового общественного строя. Среди произведений искусства этих народов в первую очередь должны быть названы превосходные ковры и ковровые изделия. В узорах этих изделий преобладают геометризованные орнаментальные формы. Наряду с древними магическими знаками здесь встречаются мотивы, условно изображающие стада пасущихся животных, перекочевку, источник жизни в пустынях — оазис. Орнамент кочевников стоит несколько особняком в искусстве народов Среднего Востока. Однако и он развивался не изолированно. Новейшие исследования показывают его тесную связь с художественным творчеством оседлого населения.

Ремесленное производство феодальных городов, неоднородное по своим тенденциям, было связано в своем развитии с эстетическими запросами разных общественных классов. Особенно многочисленны произведения художественной керамики — монохромной неглазурованной, а также покрытой яркой, звучной по цвету глазурью. Керамика была одним из самых массовых видов прикладного искусства, хотя до нас дошли и уникальные глиняные расписные сосуды. Существовало множество местных керамических школ, создавших сосуды разные по форме, по узору и расцветке росписи. От периодов расцвета средневекового искусства сохранились превосходные художественные изделия из металла, главным образом из бронзы. Они украшены узором, исполненным чеканкой, гравировкой или инкрустированным

серебром. Богатой резьбой покрыты многие бытовые предметы из дерева. По сравнению с арабскими странами для Среднего Востока менее характерны, хотя тоже были развиты, ремесла, изготавливавшие художественные предметы из стекла, камня и кости. Исключительно высокого художественного уровня достигли на Среднем Востоке узорные шелковые ткани.

Все эти разнообразные виды прикладного искусства имеют в каждой из стран Среднего Востока свои ярко выраженные особенности, но по общему характеру они не выходят за рамки орнаментально-декоративного стиля своей эпохи. В декоре произведений прикладного искусства народов Среднего Востока преобладают орнамент — геометрический, растительный — и надписи. Однако по сравнению с архитектурным узором монументальных по преимуществу культовых построек прикладное искусство несравненно богаче сюжетами. Примечательно, что в своих узорах художники нередко изображали живые существа и особенно человека. Известно, что в периоды расцвета прикладного искусства художники-миниатюристы нередко привлекались к созданию рисунков для ковров, тканей и других изделий, изготавливавшихся в ремесленных мастерских.

Тесная связь с миниатюрой и архитектурой и особенно присущие средневековому прикладному искусству живое содержание и высокое художественное мастерство сделали его одной из важнейших областей художественного творчества народов Среднего Востока на всем протяжении феодальной формации.

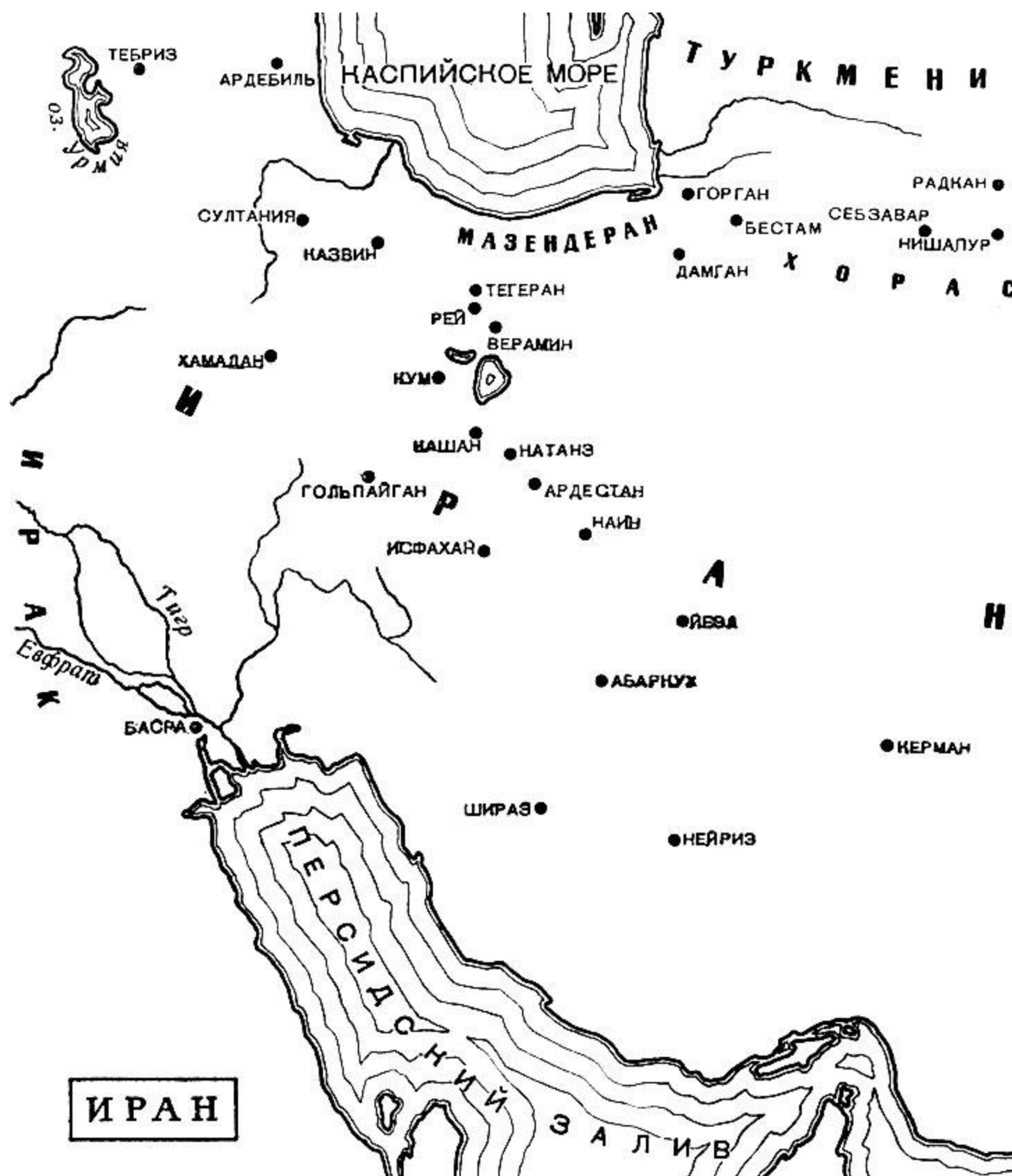
Искусство Средней Азии. Иран

Б.Веймарн, Т.Каптерева

Сложившееся на основе древних традиций иранское средневековое искусство прошло более чем тысячелетний путь развития. Эпоха феодализма в Иране, начавшаяся еще в 5 — 6 вв. н. э., распадается на три основных периода: раннефеодальный, охватывающий время по 9 столетие, время

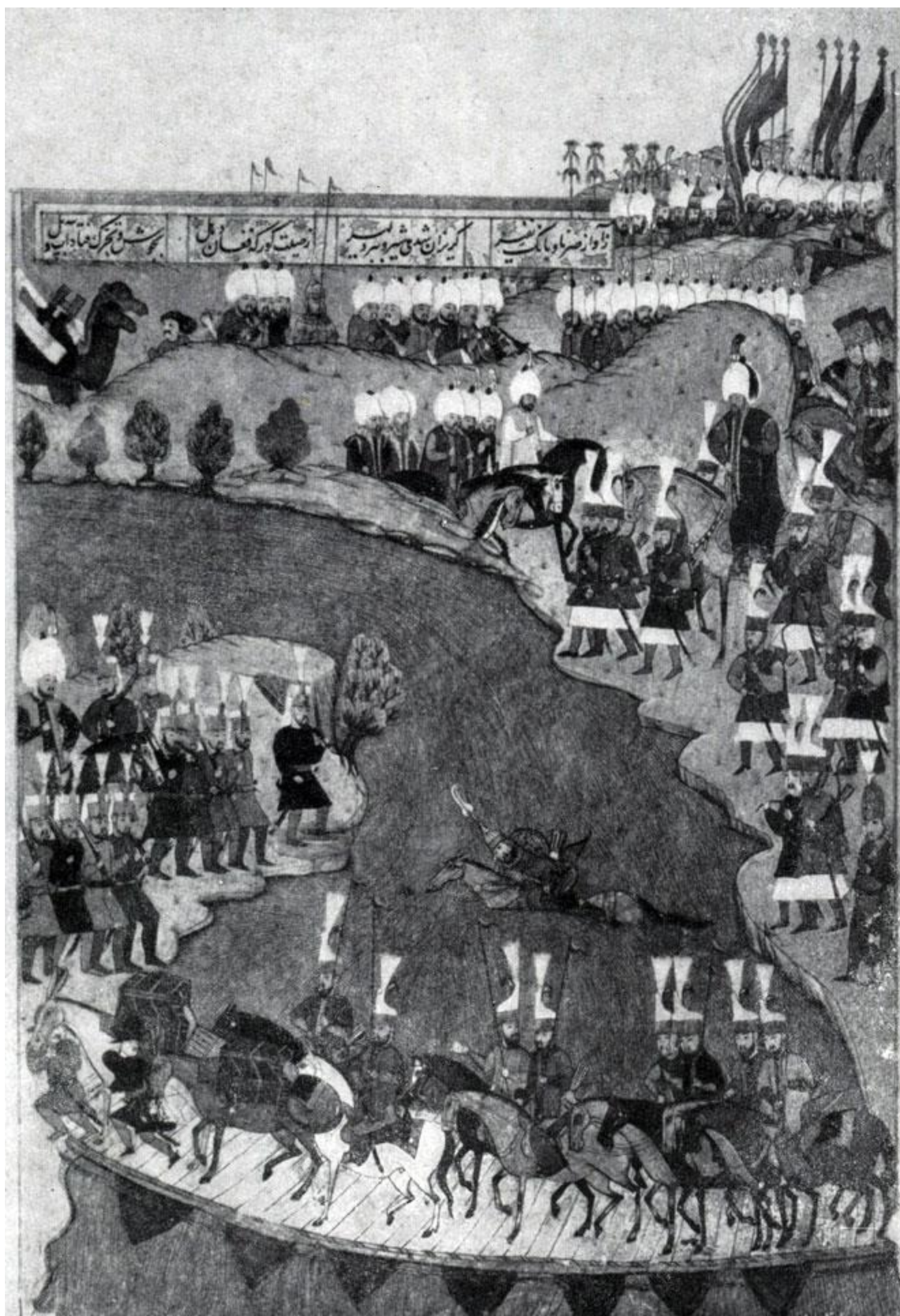
господства развитых феодальных отношений с 10 по 15 в. и начиная с 10 столетия — поздний период, завершившийся кризисом и упадком феодального строя. Искусство 6 — 7 вв. еще тесно связано с художественной культурой рабовладельческой эпохи (см. том I, стр. 393—398). Однако в архитектуре и искусстве уже на первом этапе развития феодализма появилось новое качество: в образном строе художественных произведений возникли черты декоративности, получившие дальнейшее развитие в средневековом искусстве Ирана.

Завоевание Ирана в 7 в. н. э. арабами, стоявшими на более низком уровне социально-экономического развития, на время затормозило рост феодальной художественной культуры. В первые века ислама, пока сохранялась терпимость к другим религиям, существовали старые и, возможно, даже строились новые, зороастрийские и христианские храмы. Однако среди дошедших до нас памятников 8 — 9 вв. преобладают мечети. Фундаменты колонной мечети арабского типа открыты раскопками в Рее. На севере Ирана в Дамгане сохранилась небольшая мечеть Тарикхане (конец 8 в.), прямоугольный двор которой окружен со всех сторон колоннадой. Планировка связывает эту постройку с арабским прототипом, но форма круглых приземистых колонн, напоминающих опоры сводов сасанидского дворца в Сервистане, а также характер арок говорят о местных строительных традициях.



Карта. Иран

К арабскому типу восходит и мечеть в Наине, построенная в 960 г. В богатом орнаменте, покрывающем михраб, своды и круглые колонны постройки, в приемах резьбы по стуку и во многих мотивах узора — видна преемственная связь с искусством сасанидского времени. Вместе с тем по своему декоративному строю резьба в мечети Наина представляет уже произведение довольно зрелого средневекового искусства. В орнаменте преобладают стилизованные растительные мотивы — листья, цветы, розетки. В их трактовке еще ощущается живая пластическая форма, но композиция в целом производит впечатление ковра, сплошь покрывшего своим узором поверхность стены или свода. Характерно появление геометрического орнамента с его строгим ритмом прямых линий; в обрамление михраба включен мотив соприкасающихся углами восьмиконечных звезд, в дальнейшем очень распространенный в иранской архитектуре.



*40. Резьба по стуку на соффите арки мечети в Наине. 960 г.
Фрагмент.*

Ислам отрицая возможность изображения бога, а затем и правомерность образа человека в искусстве, нарушил сложившиеся веками художественные традиции. Некоторые виды, в частности монументальная скульптура, перестали существовать почти полностью. Однако в средневековом Иране никогда не исчезало изобразительное начало в различных видах прикладного искусства, развивалась миниатюра, украшавшая рукописи, в дворцовых покоях иногда исполнялись сюжетные стенные росписи.

Переход от раннего к зрелому феодализму в истории Ирана связан с освобождением страны из-под власти Арабского халифата. В 9 в. возникли фактически самостоятельные государства Тахиридов, а затем Саффаридов.

Эпоха зрелого феодализма, несмотря на то, что Иран за это время дважды подвергся разрушительному нашествию завоевателей: тюрок-сельджуков в 11 в. и особенно жестокому и страшному вторжению монголов в 13 в.— была периодом высокого подъема иранской средневековой культуры. Развитие культуры происходило в условиях ожесточенной идеологической борьбы, которая косвенно, а иногда и прямо отражала народные движения, направленные против феодального гнета. Господствовавшие классы были заинтересованы в укреплении ислама как орудия духовного закабаления трудящихся масс. Еще в 10 в. арабский богослов Ашари создал систему «правоверного богословия» (калам), развитую на рубеже 11 —12 вв. иранцем имамом Газали. С 11 в. в Иране широкое распространение получил суфизм — мистическое течение в исламе. Правда, иногда под видом суфизма высказывались вольнодумные и еретические мысли; проповеди некоторых суфийских сект, содержавшие призыв отказаться от стяжательства и быть воздержанными, привлекали угнетенных, но в целом суфизм служил интересам класса феодалов. Зато подлинно народными истоками

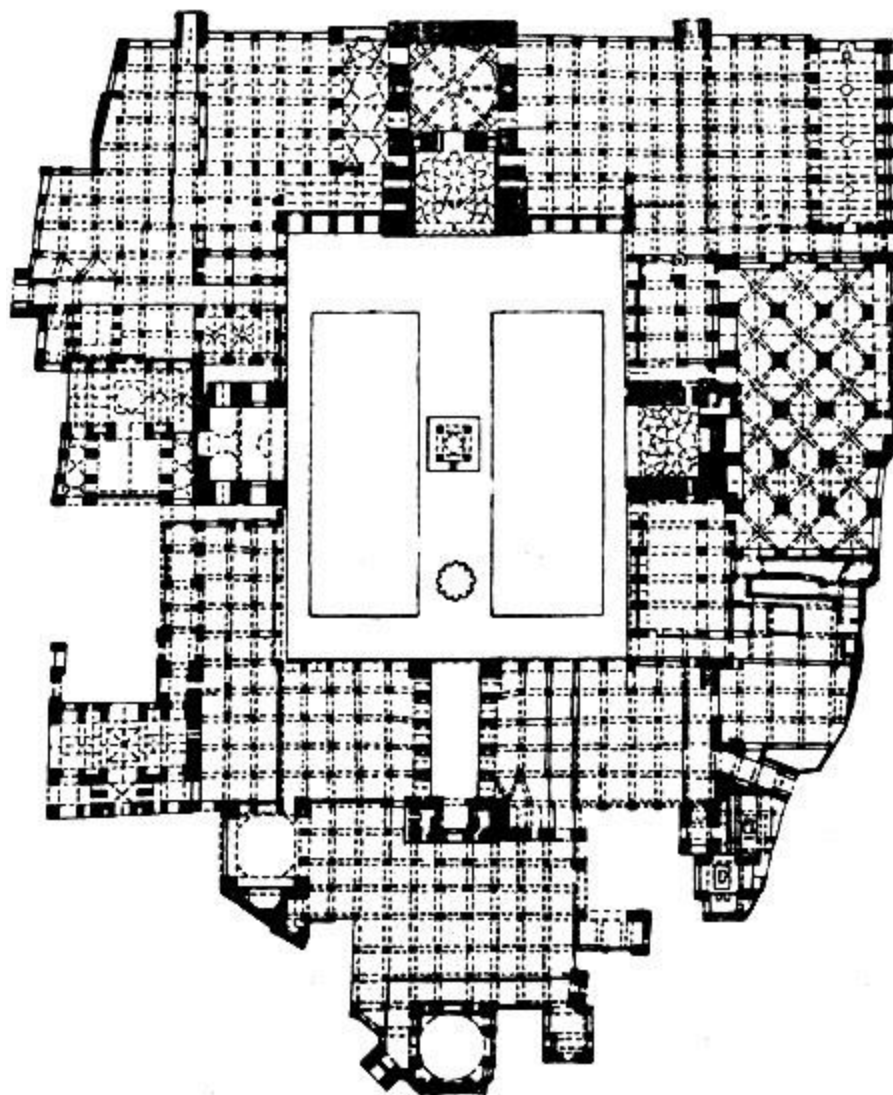
питалась замечательная поэзия Ирана, которая по своим жизнеутверждающим тенденциям противостояла религиозной мистике и иной раз вступала в открытый конфликт с официальным религиозным вероучением. Первым в плеяде поэтов стоит классик таджикской и иранской литературы Фирдоуси (934—1020)— автор величественной эпической поэмы «Шах-наме». На рубеже 11 —12 вв. творил Омар Хайям (ум. 1123), поэт-философ, создавший необыкновенные для той эпохи по вольномыслию и глубине содержания четверостишия (рубай). 13 и 14 столетия украшены проникнутыми любовью к людям, протестующими против насилия и тирании нравоучительными поэтическими произведениями Сзади (1184 —1291), образно названными им «Голистан» («Розовый сад») и «Бустан» («Плодовый сад»), а также «ианизанной как жемчуг» тончайшей лирикой Хафиза (ум. 1389).

В 14 столетии, когда после монгольского завоевания усилилась эксплуатация трудящихся масс, по Ирану прокатилась волна народного протеста; особенно значительным было так называемое сербедарское движение, длившееся более сорока лет и окончательно сломленное лишь мощной армией Тимура.

Центрами развития культуры были крупные средневековые города, экономическое и политическое значение которых стало расти еще в 9 —10 столетиях. В это время начал изменяться и архитектурный облик городов, в 11 —12 вв. получивший ярко выраженный феодальный характер. В начале феодальной эпохи для Ирана были типичны так называемые шахристаны — небольшие поселения, возникавшие вокруг или рядом с укрепленными усадьбами владельцев округи. К 10 в. центр хозяйственной жизни был перенесен в рабады — торгово-ремесленные предместья, которые стали окружать крепостными стенами. В рабадах сосредоточивались базары, около базарных площадей строились мечети и другие культовые и общественные здания. Самыми крупными городами 10—11 вв. были Рей, Исфахан, Шираз, Нишапур, сохранявшие свое значение и позднее.

От второй половины 10 в. дошли мечети, при возведении которых зодчие отказались от арабской планировки. Так, например, главная часть здания мечети в Нейризе имеет вид глубокого сводчатого айвана. В дальнейшем основу композиции средневековой иранской мечети составляет открытое в прилегающий двор сводчатое или купольное помещение. В этом помещении, своего рода «святилище», обращенном к Мекке, помещался михраб. Происхождение такого сооружения связывают с архитектурной традицией древнеиранских зороастрийских храмов.

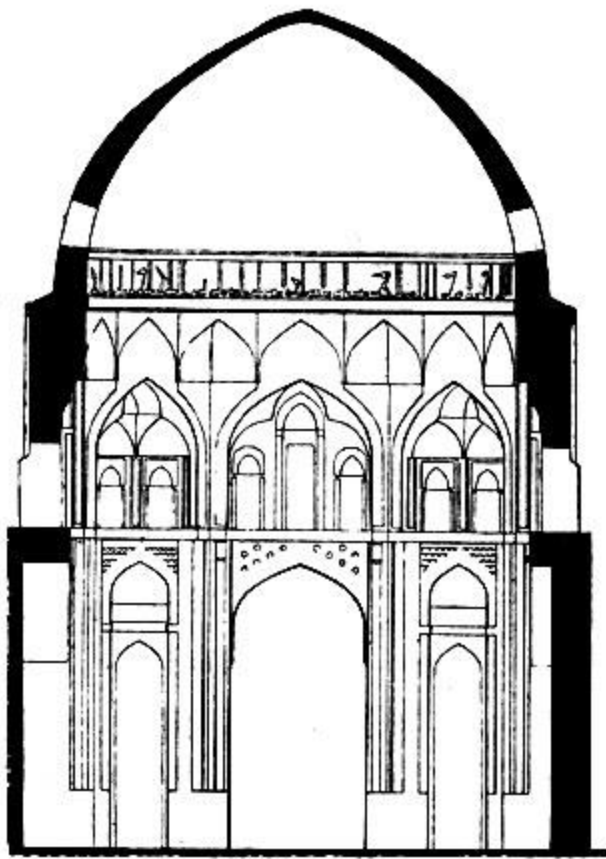
В 11—12 вв. во многих городах Ирана стали строить большие четырехайванные мечети, также возродившие старую иранскую архитектурную традицию. «Святилище» располагалось за айваном, обращенным в сторону Мекки.



Соборная мечеть в Исфахане. План.

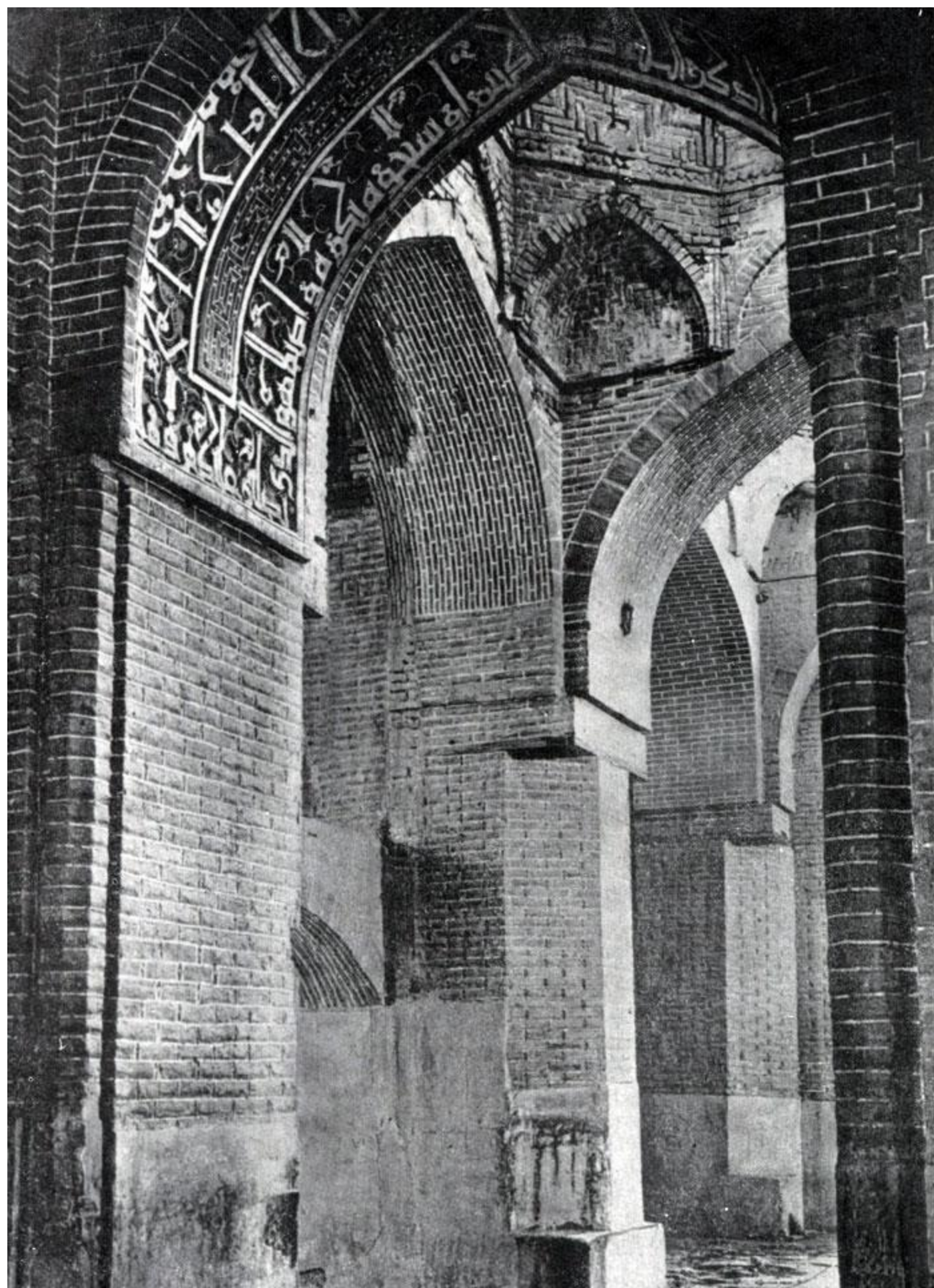
Самым значительным памятником нового типа является соборная мечеть в Исфахане. Построена она была еще в 9 в., но неоднократно перестраивалась. Об архитектуре мечети 11 столетия, когда здание получило характер четырехай-ванной постройки, можно судить по плану основных частей сооружения и по сохранившим свой первоначальный вид интерьерам колонных залов и нескольких купольных помещений. В большой прямоугольный двор мечети выходят четыре айвана, украшенные огромными пештаками (переделаны в 14—16 вв.). За юго-западным пештаком сохранилось без изменений купольное «святилище» с михрабом; вторая купольная постройка 11 в. находится в

северной части ансамбля. За аркадой двора размещены большие молитвенные залы с квадратными столбами, несущими арки и кирпичные своды. В исфаханской соборной мечети сохранилось более 470 различных сводчатых перекрытий. В колонных залах мечети над лесом столбов и арок раскинулись разнообразные по форме и декоративной отделке своды и купола, часто снабженные световым отверстием в центре. Линии кладки арок, а также крупные геометрические фигуры и нервюры сводов, образуя динамичный узор, обогащают архитектуру колонного зала. В громадном купольном помещении «святых» превосходно разработана конструкция яруса тромпов с применением стрельчатой арки. Арки яруса тромпов и фриз с надписью, отграничивая свод купола от стен помещения, четко членят объем и пространство интерьера по вертикали на три части. Большая угловая ниша включает в себя многоярусную систему арок и сводов, при помощи которых тяжесть купола передается на стены. Ярус тромпов, обогащенный дробной аркатурой, контрастирует с гладкой поверхностью стен и купола.



«Святилище» соборной мечети в Исфахане. Разрез

Большие четырехайванные мечети, построенные в 11—12 веках, сохранились в Ардестане, Гольпайгане, Казвине и других городах. «Святилище» соборной мечети в Гольпайгане имеет ярус тромпов, угловые арки которого заполнены ячейками сталактитов. В «святилище» соборной мечети в Казвине на стене ниже яруса тромпов плавно изгибающаяся лента надписи образует узор, подчеркивающий монументальный характер архитектуры интерьера.



42. Мечеть в Ардестане. 1055-1058 гг. Внутренний вид.

Рядом с мечетями возвышались минареты. Иранский минарет 11 — 13 вв. представляет высокую и тонкую, круглую в сечении башню с балкончиком, помещенным в своеобразный фонарь, увенчивающий постройку. Муэzzин поднимался наверх по винтовой лестнице, заключенной внутри башни. Конструктивная связь кладки лестницы и стен башни придает иранским кирпичным минаретам удивительную антисейсмическую устойчивость. По высоте минарет иногда делится на два яруса, из которых нижний имеет граненую форму. Стройные по пропорциям изящно орнаментированные кладкой из кирпича минареты 11 и 12 вв. до сих пор возвышаются в Дамгане, Бестаме, Исфахане и многих других городах. В 14 в. возводились парные минареты, фланкирующие небольшой портал.

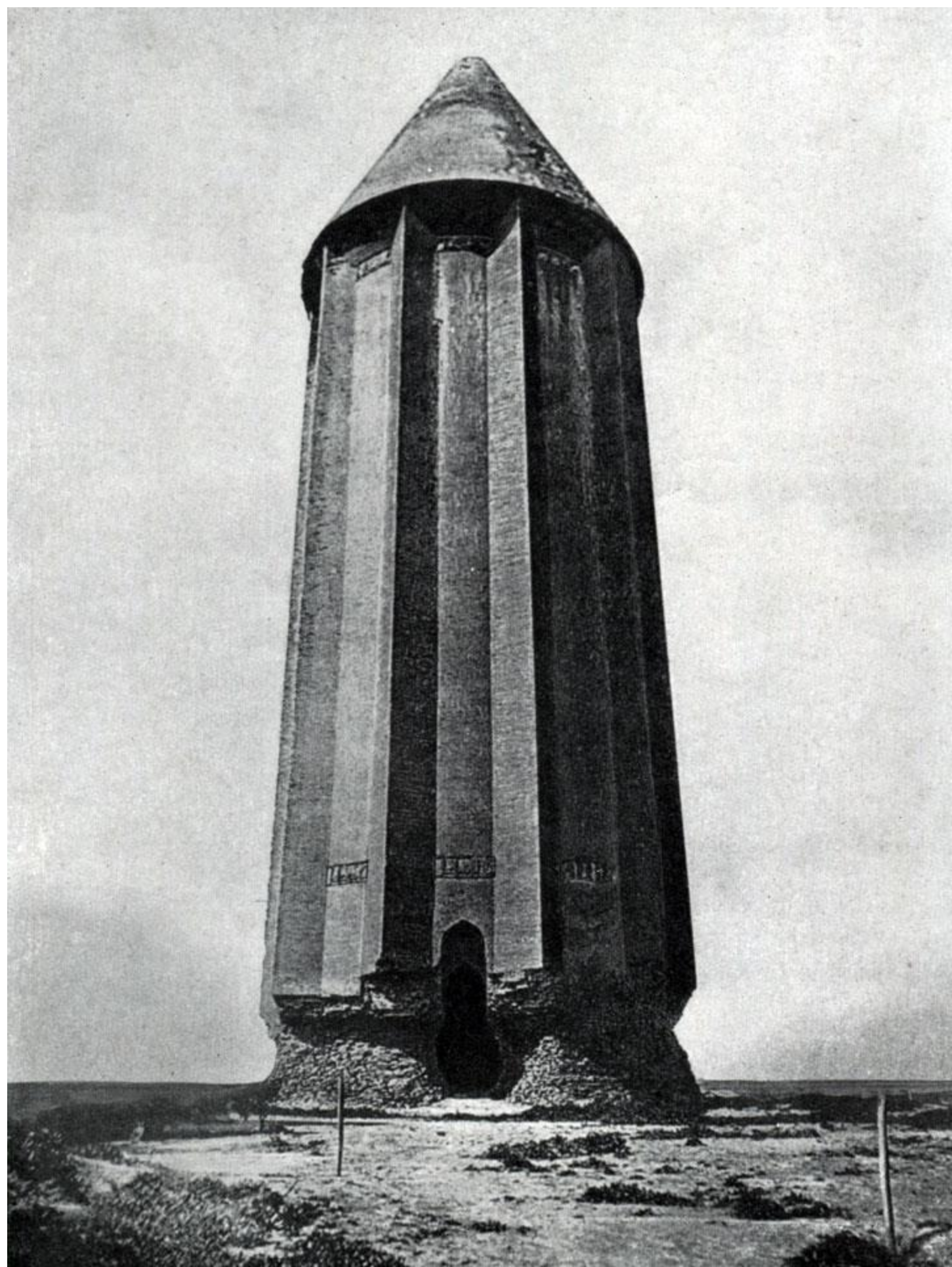
В Иране сохранилось большое количество мавзолеев — архитектурных сооружений воздвигнутых над могилами особо почитаемых лиц. Характерно, что иранский народ, бережно храня память о крупных национальных поэтах, часто связывает с их именами лучшие из мемориальных и надгробных сооружений далекого прошлого.



Башня Кабуса близ Горгана. План.

Различаются мавзолеи нескольких типов: башнеобразные постройки, увенчанные шатром кубические или многогранные в плане купольные сооружения, пор-талыш-купольные здания и другие. Особенно интересен первый тип, получивший широкое распространение в Хорасане, Мазендерапе и на

территории современного центрального астана (области) Ирана. В этих районах страны в 11 — 12 вв., по-видимому, уже сложились местные школы зодчества, связанные единством творческого метода, но отличавшиеся строительными и художественными приемами. О происхождении башенного типа мавзолеев с шатровым покрытием имеются различные теории. В последние годы советскими исследователями высказана мысль о связи шатровых мавзолеев с древними погребальными сооружениями северных (по преимуществу тюркских) народов Средней Азии. Самый старый точно датированный башенный мавзолей сохранился в Хорасане. Это башня Кабуса близ Горгана, построенная в 1006—1007 гг.. Для облика этого мавзолея характерны строгость почти не украшенных архитектурных форм, стройность пропорций, подчеркнутый вертикализм линий. Круглая столпообразная, слегка сужающаяся кверху башня снабжена во всю пятидесятиметровую высоту десятью двугранными выступами, расположенными на равных расстояниях один от другого. Эти своеобразные контрфорсы острыми гранями разрезают два узких фриза рельефных надписей, помещенных внизу и вверху башни. Коническое слегка нависающее над всем сооружением шатровое покрытие завершает стройную композицию. Башня Кабуса стоит на высоком, вероятно, искусственном земляном холме. Она хорошо обозрима, и ее архитектурная форма воспринимается монолитной, как своего рода обелиск. В надписи на стене башня поэтично названа «высоким замком». Интересные варианты башенного типа представляют мавзолеи 12—начала 13 в. в Рее и Верамине, а также в ряде пунктов Мазендерапа.



41. Башня Кабуса близ Горгана. 1006-1007гг.

Строгость, свойственная иранской архитектуре 11 —12 вв., не исключала, однако, применения орнаментальной декорации, тенденции развития которой были показаны уже на примере мечети в Наине. В 11 —12 вв. господствует монохромная архитектурная декорация: резьба по стуку, кладка из фигурных кирпичей или покрытых резным узором терракотовых плиток. Узорная кирпичная кладка получила большое развитие в Хорасане и, по-видимому, являлась одной из особенностей местной архитектурной школы. В 12 в. начали применяться для украшения зданий цветные изразцы. Об изобразительных тенденциях в архитектурном декоре свидетельствуют происходящие, вероятно, из дворцовых построек стукковые рельефы 12 в. с фигурами всадников и различными сценами придворного быта, изящно вкомпонованными в орнамент.

Таким образом, в 11 — 12 вв. в Иране сложились основные типы монументальных построек средневековой эпохи и получило развитие архитектурно-декоративное искусство.

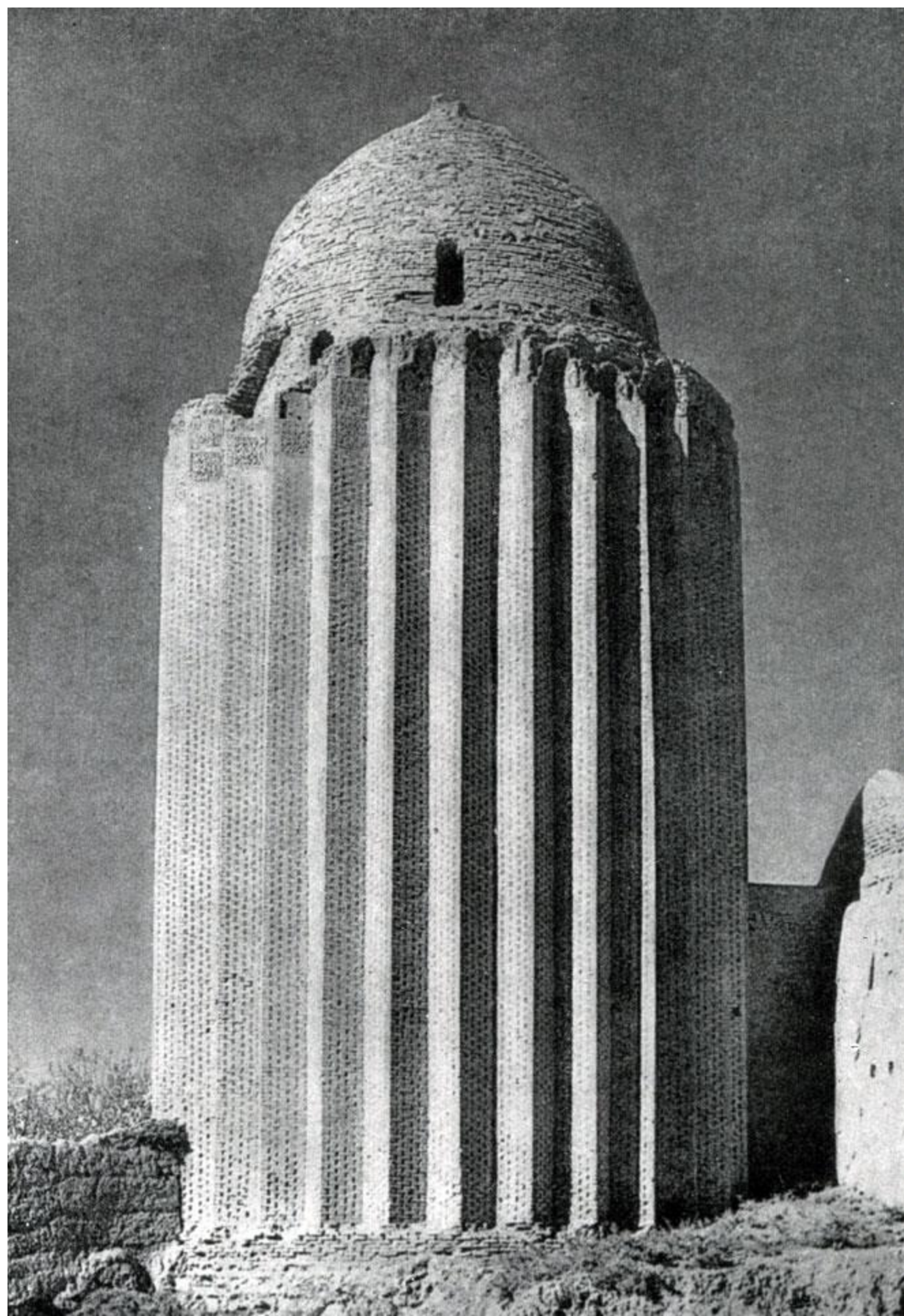
Монгольское нашествие нанесло тяжелый удар культуре Ирана и на время приостановило строительную деятельность. Однако уже в середине 13 столетия в разных областях страны стали возводиться крупные постройки, определившие следующий этап в истории средневекового иранского зодчества.

Архитектура 13 —14 вв. продолжает и развивает традиции предшествующего периода. Памятников гражданского зодчества известно мало. Сохранились руины нескольких караван-сараев, имевших толстые стены, хорошо защищенные ворота и помещения, расположенные вокруг прямоугольного двора. В большом числе дошли до нас воздвигнутые в это время культовые здания — мечети, медресе и мавзолеи. В этот период были созданы различные архитектурные типы мечети. Наряду с постройками, которые имеют двор, окруженный аркадами и двумя или четырьмя айванами, помещенными на

главных осях, получил распространение тип здания мечети, состоящей из большого перекрытого куполом квадратного помещения и портала со стороны входа. Крупнейшие мечети этого периода были построены в Верамине (первая четверть 14 в.), в Натапзе (начало 14 в.), в Кермане (1349) и в ряде других городов.

Обилие сохранившихся в Иране мавзолеев объясняется культом святых, характерным для шиитского толка ислама. Особенно многочисленны могилы «имамзаде» (сыновей имама), служившие местом поклонения. Среди портално-купольных мавзолеев выделяются величием форм постройки 14 в. в Тусе и в Иранском Серахсе — близкие мемориальным сооружениям южного Туркменистана.

Башнеобразные мавзолеи во множестве сохранились в северных и центральных областях Ирана. Большая группа многогранных с шатровым покрытием мавзолеев 13 —14 вв. находится в Куме. В архитектуре башнеобразных построек особенно заметны характерные для этого времени тенденции к вытянутым вверх пропорциям, к тонкой изящной моделировке архитектурных форм. При сравнении мавзолеев начала 14 в. с башней Кабуса видно, что вертикальные членения приобрели новое значение. Мавзолей в Бестаме, так же как и башня Кабуса, имеет двугранные «контрфорсы», но теперь они примыкают один к другому, в результате чего поверхность постройки стала как бы гофрированной. Стены мавзолея в Радкане снаружи кажутся составленными из полуколонн, покрытых узорной кладкой из кирпича. Переход к венчающему постройку фризу решен при помощи фестончатых узорных арок. Новые формы с их более сложным ритмом обогащают архитектуру, лишают ее былой суровости, но не нарушают ясности композиции.



44. Мавзолей в Бестаме. Конец 13 - начало 14 в.

Для развития монументальной архитектуры 13 —14 вв. характерно нарастание декоративного начала. Это не следует, однако, понимать упрощенно и представлять процесс как простое изменение в соотношении конструктивных и декоративных особенностей архитектуры.

На протяжении всей эпохи зрелого феодализма иранские зодчие в соответствии с встававшими перед ними идейно-образными задачами решали проблему синтеза архитектуры и декоративного искусства, гармонично сочетая в лучших своих произведениях конструктивно-строительное и художественное начала.

Мастера архитектурного орнамента продолжали использовать технику резьбы по стуку, обогащая узор сюжетно и пластически. Замечательный памятник декоративного искусства представляет убранство интерьера мавзолея в Хамадане, который большинство исследователей относит к началу 14 столетия. В интерьере мавзолея сохранились большие стукковые панно, покрытые рельефным резным узором. Симметрично изогнутые и переплетенные между собой ветви и стебли как бы обросли крупными цветами и листьями. Вся эта масса растительных форм, «уложенная» на плоскости стены, не превращена в плоскостную орнаментику: стебли изгибаются, далеко выдаются упругие закругленные края крупных листьев. Поэтому поверхность стены напоминает «живую изгородь» из растений, расположенных, однако, по законам декоративного орнамента, проникнутого строгим и сложным ритмом. Можно думать, что в орнаментальном уборе мавзолея поэтически образно воплощено представление о райском саде, который мусульмане считали уделом праведных в загробном мире.

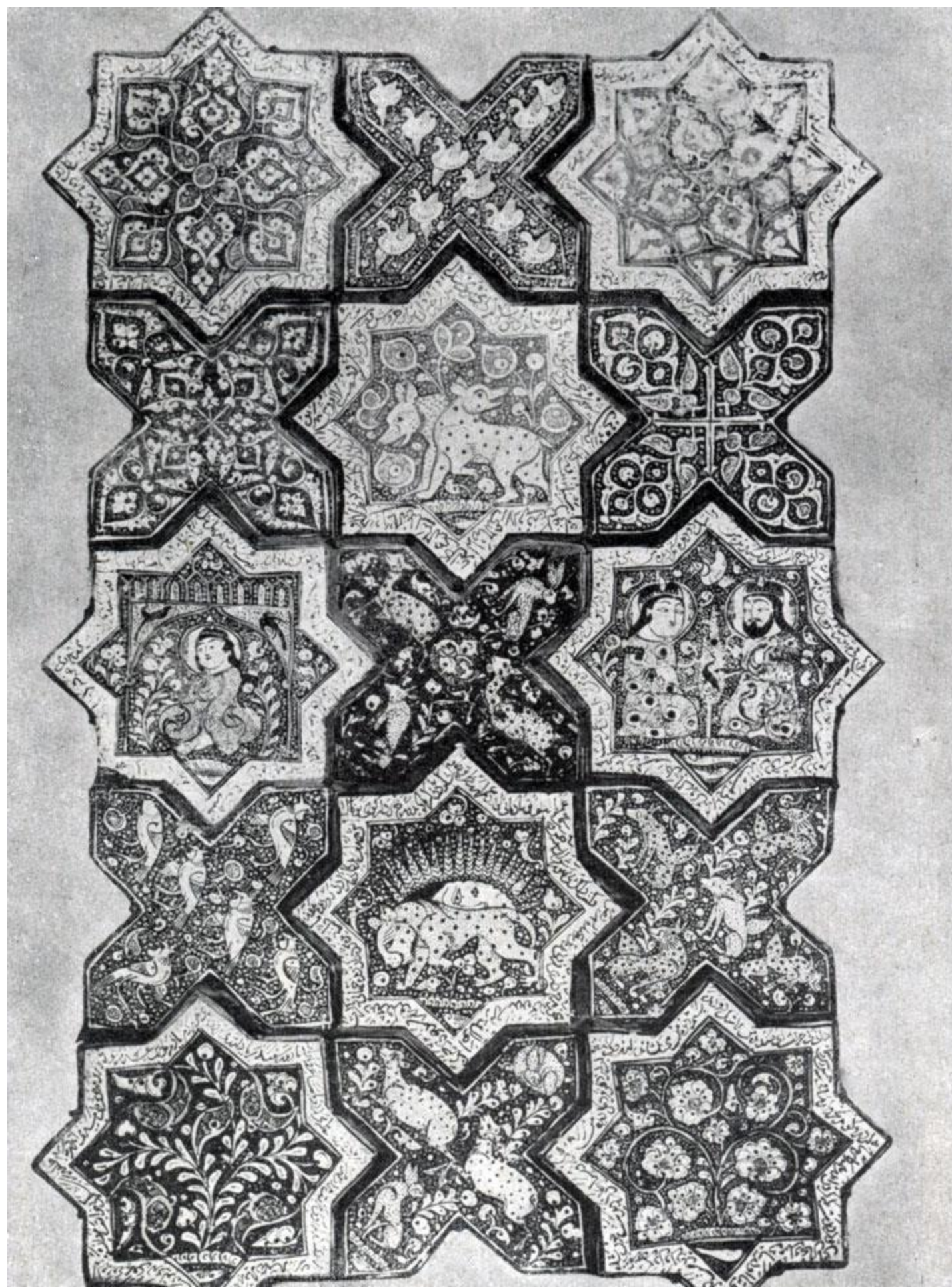
В мечетях 13—14 вв. резьбой по алебастру богато украшены михрабы. В композиции орнамента и надписей, окружающих михраб, господствуют определенный канон и строгий ритм. Согласно твердо установившемуся правилу, михрабная ниша

трактована в виде одной или нескольких расположенных одна в другой стрельчатых арок, опирающихся на полуколонны. Надписи из Корана, широкой П-образно изогнутой лентой с трех сторон охватывая михраб и обрамляя арки, воспринимаются как часть орнамента. Их вязь сливается с мелким цветочным узором, а вертикальные линии алисров и ламов переплетаются с изгибами растительных стеблей.

Превосходно декорированные резным стуком михрабы 14 в. сохранились в соборных мечетях Исфахана, Абаркуха, Бестама и других.

Рост декоративных тенденций вызвал развитие и широкое применение в архитектуре цветной декорации. Особенно известны иранские люстровые изразцы 12 —14 вв. Ими украшали михрабы. Замечательный люстровый михраб, датированный 1226 г., происходит из Катана.

Самыми богатыми по рисунку и краскам были звездообразные и крестообразные по форме изразцы, из которых по определенной системе выкладывались в интерьерах зданий большие панели. На изразцах, служивших украшением светских построек, часто изображены различные сцены с фигурами людей и животных. Люстровые краски как бы светятся из-под глазури, что придает им особую мягкую тональность. Мерцание золотистых красок, иногда усиленное рельефом надписей и орнамента, сообщает узору своеобразную подвижность и почти сказочную красоту.



43. Люстровые изразцы из Кашана. Некоторые изразцы датированы 1267 г. Париж, Лувр.

В 14 в. цветное убранство стало применяться и на стенах снаружи зданий. Появились новые технические и художественные приемы: узорная кладка из глазурованных и неглазурованных кирпичей, резная керамическая мозаика, украшение стены плитками расписной майолики и др.

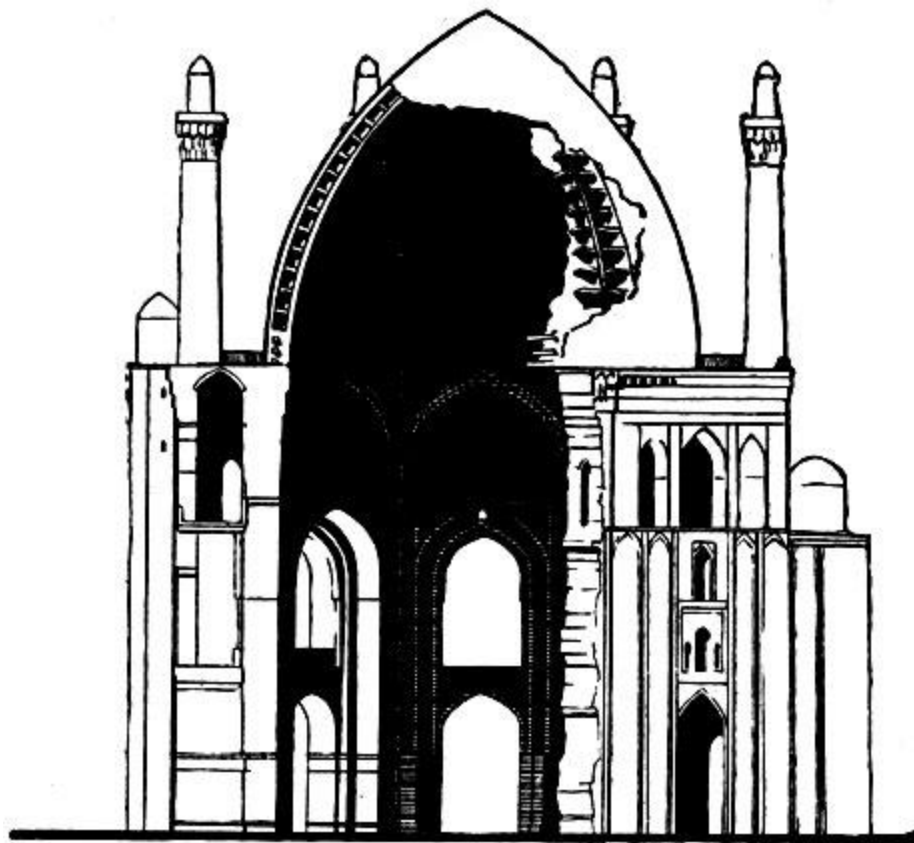


45. Ходжи Алишах. Мавзолей хана Олджейту в Султании. Между 1307 и 1313 гг. Общий вид.

Новые качества архитектуры 13 —14 вв. ярко проявились в одном из лучших памятников иранского средневекового зодчества — мавзолее хана Олджейту в Сул-тании. Это здание, возведенное между 1307 —1313 гг. мастером Ходжи Алишаком из Тебриза, представляет большую восьмиугольную трехъярусную постройку, увенчанную высоким вытянутым вверх и заостренным куполом, вершина которого расположена на высоте 52 м.от уровня земли(Здание в основном было закончено в 1309 г., когда Олджейту стал шиитом и решил перенести в мавзолей останки крупнейших шиитских святых. В связи с этим в узор на стенах мавзолея было включено имя Али. В дальнейшем Олджейту отказался от своего намерения и велел внести в декор интерьера некоторые изменения.). Огромный мавзолей, возвышаясь над крышами города, до сих пор определяет архитектурный силуэт Султании. Величественность художественного образа постройки достигнута гармонией пропорций и тонко найденным соотношением архитектурно-пластических и декоративных приемов.

Восьмигранный объем мавзолея трактован очень монументально. На гранях нижних двух ярусов прорезаны лишь невысокие стрельчатые входы и расположенные над ними узкие окна. Третий, верхний ярус облегчен аркатурой, выходящей в галерею, устроенную в толще стены по всему периметру восьмигранника. Для подъема на галерею служат лестницы, помещенные в треугольных в плане пристройках, примыкающих к двум граням здания. Громадный купол (составляющий две пятых общей высоты сооружения) был окружен восемью минаретообразными башнями, установленными над аркатурой третьего яруса на каждом углу постройки. Арки и минареты пластически обогащают архитектуру здания и связывают ее с окружающим пространством. При общей уравновешенности и статичности композиции сопоставление стрельчатых контуров купола, ниш и арок вносит в архитектуру мавзолея момент динамики. Абрис огромного купола повторяется в мерном ритме арок, расположенных по три на каждой грани — широкая

посередине и две более узкие по сторонам. На нижней массивной части здания стрельчатый абрис дробит поверхность стены, возникая не только в контуре дверных и оконных проемов, но и в целой сети плоских декоративных нишек. Важной новой чертой архитектуры мавзолея Олд-жейту является цвет на поверхности стен и купола мавзолея снаружи. Декоративность в архитектуре мавзолея Олджейту основана на контрасте ярких и блестящих цветных изразцов с охристой матовой поверхностью кирпичной кладки стен. Нижняя часть постройки и столбы галлерей украшены сравнительно скромно бирюзовыми плитками; в тимпанах арок галлерей узор выложен изразцовой мозаикой синего и бирюзового цветов. Верх весьмерика опоясывает широкий голубой сталактитовый карниз. Динамичный спиралевидный геометрический узор размещен на стволах минаретов и по низу купола. Нарастая кверху, цветовой аккорд завершался яркой, блестящей в лучах солнца интенсивно голубой шапкой купола. Колористическая насыщенность, не нарушая монументального характера композиции, придала архитектурному образу большую эмоциональную выразительность и подчеркнул декоративный характер.



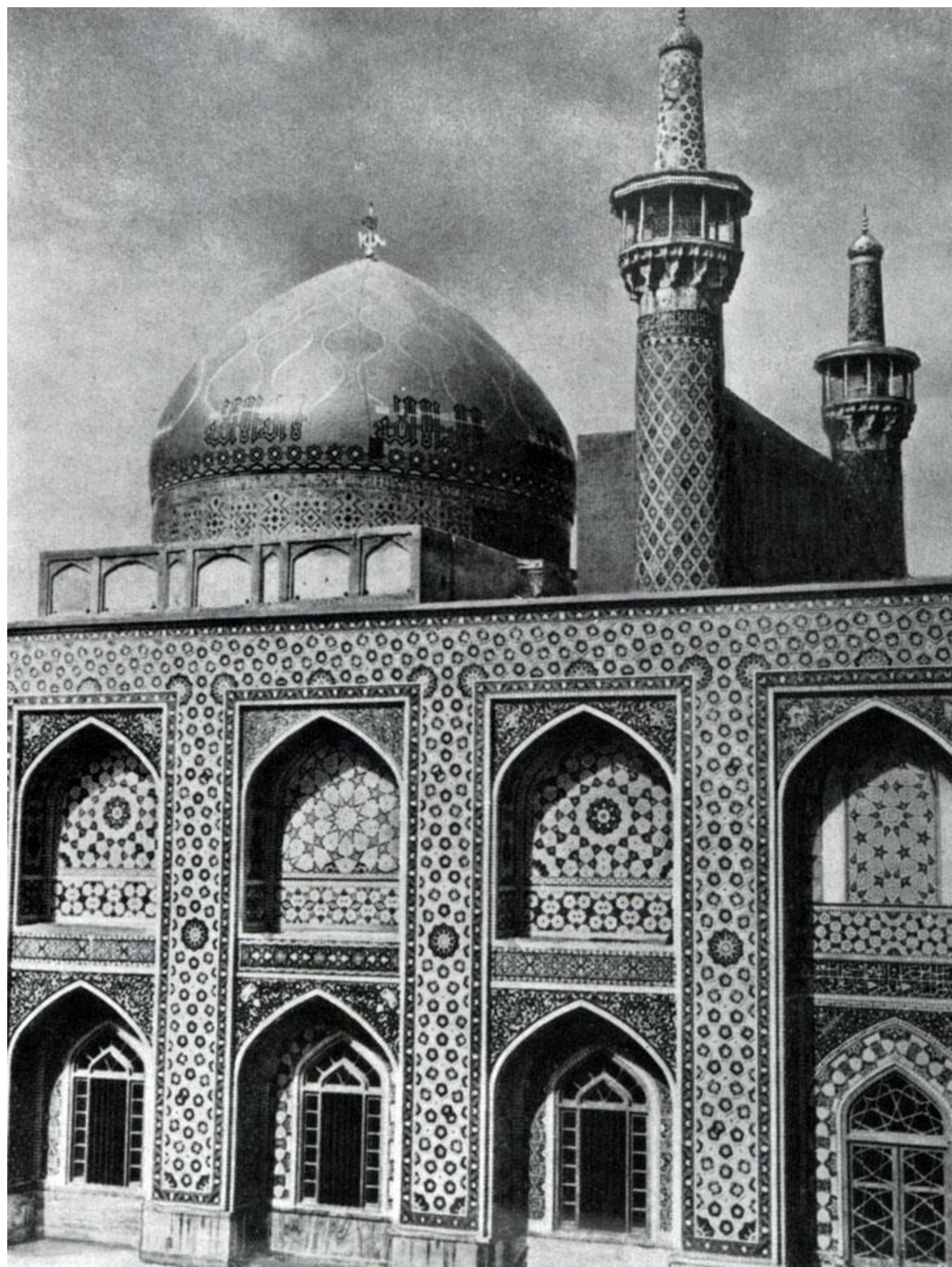
Мавзолей хана Олджейту в Султании. Разрез.

В интерьере зодчий решает в основном пространственную задачу. Здесь менее четко выражено членение на ярусы. Каждая из восьми граней помещения имеет высокую устремленную вверх стрельчатую нишу, внутри которой размещены вход и окна. Ярус тропов заменен широким сталактитовым карнизом, который образует мягкий переход к глубокой полусфере купола. Как и снаружи, стены интерьера, своды и купол покрыты диетным узором и надписями, исполненными росписью по штукатурке, а также изразцами. Цветным узором украшены также своды галереи, расположенной в верхней части постройки.

В 13 и особенно в 14 столетии монументальная архитектура Ирана достигла большого совершенства. Единая по строительным и художественным принципам, она вместе с тем отличалась своеобразием в различных областях и крупных городах страны. Наиболее ярко местные черты сказались в это время на юге в архитектуре Иезда и других городов. Здссь

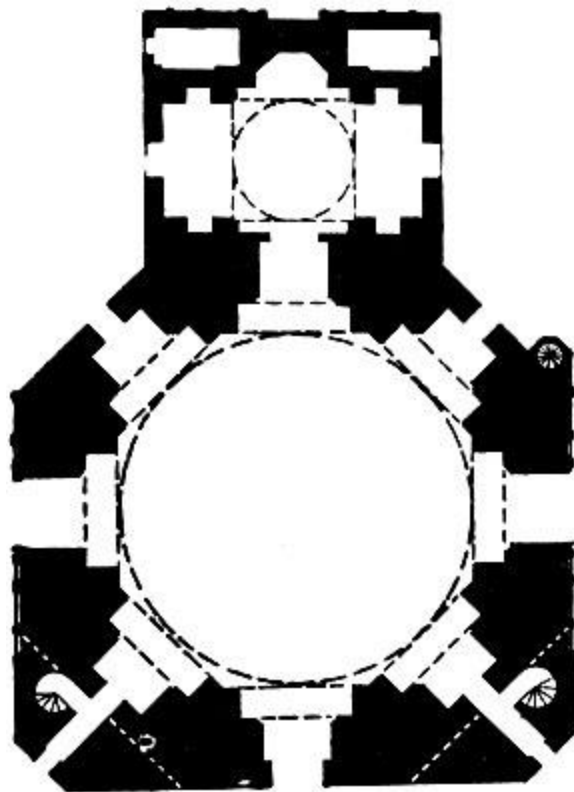
встречаются особой формы сильно вытянутые вверх порталы, оригинальной системы своды, много своеобразия проявляется в архитектурной орнаментике.

В конце 14 и в 15 в. зодчество Ирана развивалось под сильным воздействием Замечательных достижений архитектуры Самарканда и других городов Средней Азии. Из построек этого времени заслуживает особого внимания архитектурный комплекс в Мешхеде у могилы особо почитаемого имама Резы. Сооруженные Здесь культовые здания имеют огромные дворы, рассчитанные на тысячи богомольцев. Громадные айваны и стены этих построек покрыты богатейшим красочным узором. Среди других особенно выделяется мечеть Гаухар-Шад, построенная в 1405—1417 гг. Кавамаддином Ширази, одним из крупнейших зодчих 15 в., который работал в Мешхеде, а затем в Герате.



*46. Кавамаддин. Мечеть Гаухар-Шад в Мешхеде. Фрагмент.
1405-1417 гг.*

С 8 по 15 столетие средневековое иранское зодчество прошло большой путь развития, включавший периоды как высокого подъема, так и временного ослабления, особенно в годы разрушительного вторжения кочевников. Сохранившиеся памятники показывают крупные достижения иранских зодчих в разработке конструкций, в выработке пластически ясных архитектурных форм, в своеобразном решении синтеза монументальной архитектуры и декоративного орнамента. На протяжении средних веков в Иране существовала монументальная живопись. Письменные источники свидетельствуют о создании еще в 8—10 вв. стенных росписей, изображавших сцены из эпоса и жизни феодалов. Интересные фрагменты стенных росписей 8—9 вв. с изображением фигур людей и орнаментов открыты в Нишапуре раскопками 1930-х гг. Памятников более позднего времени исследователям известно очень мало. Не дошли до нас и иранские миниатюры, датированные временем раньше 14 века; вероятно, эти произведения погибли при завоевании страны монголами.



Мавзолей хана Олджейту в Судтании. План.

Однако роспись люстром и особенно цветными эмалями на произведениях керамики 11—12 и особенно 13 столетий позволяет судить о характере иранской живописи этого периода. Особенности, присущие росписям на керамических изделиях, обнаруживают близость к миниатюрам арабо-месопотамской школы.

В конце 14 в. выдвинулась ширазская школа иранской миниатюры. Главный город южноиранской провинции Фарс, родина великих персидских поэтов Саади и Хафиза, один из древних культурных очагов — Шираз — в период монгольского владычества и позднее сохранял значение видного художественного центра. При дворе местных династий процветали поэзия и живопись. К первым известным образцам ширазской миниатюры относятся иллюстрации к «Шах-наме» 1370 г. (Стамбул, музей Топкапу), а также более поздние, но близкие к ним по стилю миниатюры «Шах-наме» 1393 г. (Каир, Египетская национальная библиотека). Произведения эти, представляющие ранний этап в развитии ширазской школы,

еще достаточно примитивны. У них упрощенная композиция, неразвитые пейзаж-вые фоны, довольно тусклая гамма красок. На плоскости листа размещены коротконогие и большеголовые фигуры людей со своеобразным «ширазским» — широким и округлым — типом лица. Но уже и этим миниатюрам присуща та лаконичная и выразительная простота, которая характеризует ширазскую школу конца 14 — начала 15 столетия.

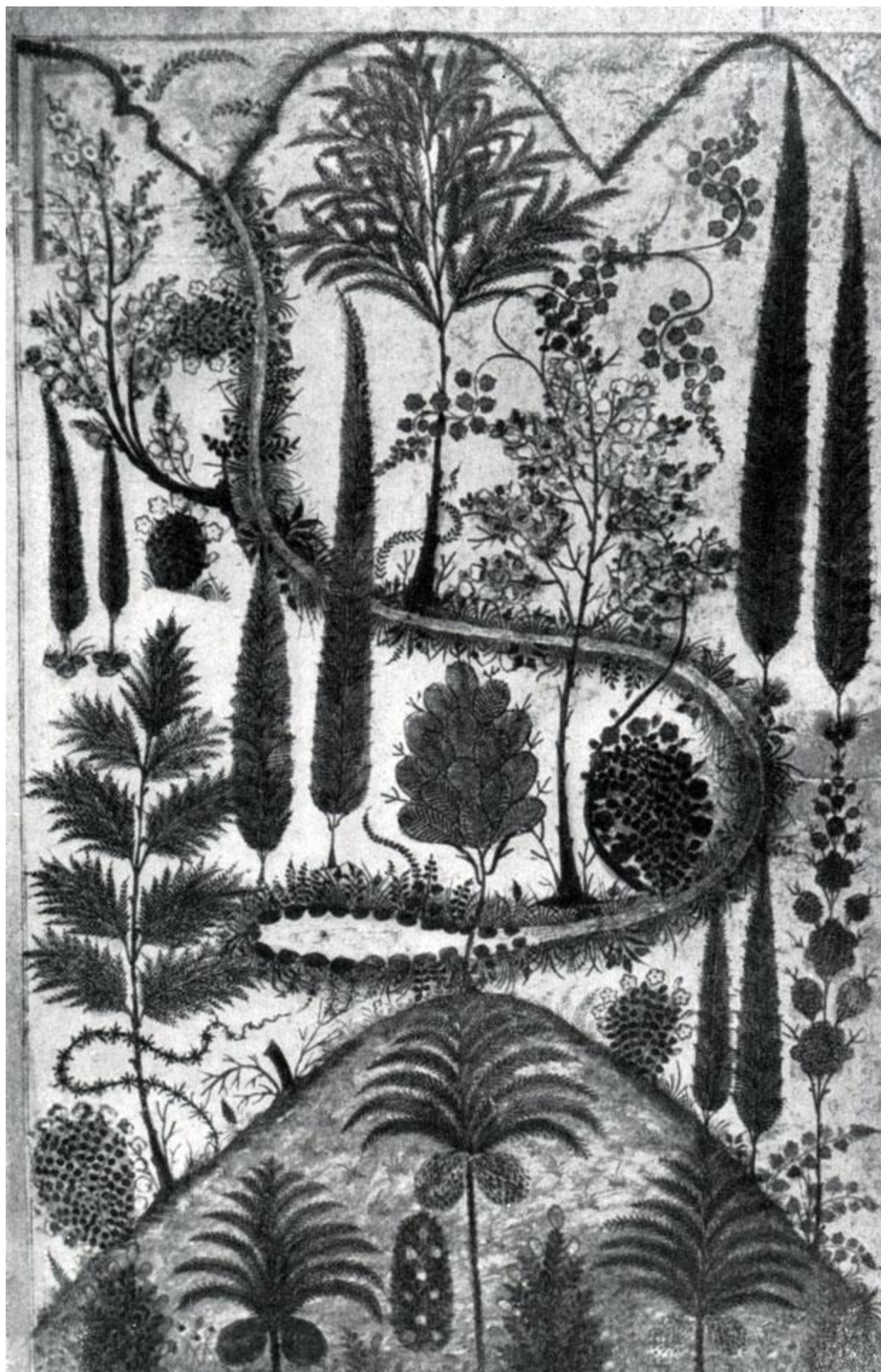
Прекрасным образцом ширазской миниатюры второй половины 14 в. могут служить иллюстрации «Хамсе» Хосрова Дсхлеви (Ташкент, Институт востоковедения). Некоторая их незавершенность, вероятно, объясняется каким-то чрезвычайным событием, возможно завоеванием Тимура, когда манускрипт в качестве добычи попал в Самарканд. Среди иллюстраций преобладают лирические сюжеты, часто встречаются изображения влюбленных. Сходные с упомянутыми иллюстрациями «Шах-наме», эти миниатюры обнаруживают большую зрелость стиля. Немногофигурные, очень ясные по композиции, красивые по цвету, уравновешенные по ритму, они сочетают простоту с изяществом, обобщенность с изысканностью. Преобладают светлые фоны, на которых особенно четко выступают плавные очертания несколько приземистых фигур. Нарядно сочетание красных, оранжевых, кремово-розовых, желтых тонов.

Присущий иллюстрациям «Хамсе» оттенок чувственности, мастерство их исполнения, отражая утонченный характер ширазской культуры того времени, находят своеобразный отклик в поэтическом творчестве их великого современника — Хафиза.

В указанных миниатюрах 14 в. образ природы только намечен. Обычно это плоский традиционный холм со скудной растительностью, горные скалы, одинокие деревья. Однако повышенный интерес к пейзажу, первые попытки его развернутого изображения составляют особенность раннеширазской школы. Если не в самом Ширазе, то, во всяком случае, как считают некоторые исследователи, в

какой-то провинциальной школе Фарса были созданы двенадцать пейзажей, украшающие стамбульскую «Антологию персидской поэзии» 1398 г.

Большинство из них занимает всю страницу рукописи, другие, меньшего размера, помещены внизу текста в виде своеобразных концовок. За исключением одной, все миниатюры изображают фантастический горный пейзаж, лишенный каких-либо живых существ, только на первой помещены сидящие на деревьях птицы и купающиеся в источнике дикие утки. Хотя в композиционном и цветовом построении пейзажа очевидны две несколько отличающиеся друг от друга группы, в целом серия обнаруживает стилистическое единство. Изображена как бы большая горная страна, где высокие вздымающиеся к голубому или светло-фиолетовому небу вершины занимают почти всю плоскость листа. Среди желтых, охряных, зеленых, розовых, лиловых и пурпурных гор, очерченных золотыми, коричневыми и темно-красными контурами, извивается показанная без всякого перспективного сокращения большая серебряная или светло-лиловая река, впадающая в овальное озеро. Горы покрыты богатой тропической растительностью: здесь стройные темные кипарисы с золотыми стволами, различные сорта пальм, вьющиеся золотые лианы, цветущие плодовые деревья; почва усеяна цветами. На темно-зеленом фоне крон некоторых деревьев эффектно выделяются отдельные листья, уподобленные золотому звездчатому узору. Изображение совершенно плоско, условно и по композиции и по цвету. Наряду с близкой к природе передачей реальных форм встречаются элементы стилизации, поиски чисто орнаментальной выразительности.



47. Пейзаж. Миниатюра из рукописи «Антология персидской поэзии». 1398 г. Стамбул, Музей турецкой и исламской культуры.

Миниатюры манускрипта 1398 г. принадлежат к очень редким изображениям чистого пейзажа без живых существ, в духе того своеобразного восприятия природы, которое складывалось в период феодализма в живописи стран Среднего Востока. Может быть, на представлении средневековых художников о мире в некоторой степени отразился образ мусульманского рая как сказочного сада. Но если в основе даже самого условного жеста персонажа миниатюры лежит, в конечном счете, реальная выразительность движений человеческого тела, то и канонизированный рай мусульманской религии воплощает поэтический образ благодатной и благоуханной природы Востока. И в данном случае не столь важно, руководствовался ли художник ширазской школы представлениями ислама или, как считают некоторые исследователи, изобразил сказочную страну зороастризма — древней религии Ирана, пережитки которой сохранились и в мусульманское время. Несомненно, его вдохновляла прежде всего красота и жизнь самой реальной природы, хотя и воплощенная им в столь отвлеченном и идеальном аспекте.

В первой половине 15 в. в Ширазе искусство книги стояло на большой высоте. Художественный язык миниатюры становился богаче и совершеннее. Изображение пейзажной и архитектурной среды, человеческих фигур, передача движения, система цветовых отношений приобрели более сложный характер. Среди произведений начала 15 в. наиболее интересны манускрипты «Антологии персидской поэзии» 1410 и 1420 гг. и «Шах-наме» первой четверти столетия. В миниатюрах «Антологии» 1410 г., которые были выполнены для правителя Шираза Искандера Султана, привлекают внимание два листа, посвященные поэме Низами «Хосров и Ширин». На одной миниатюре изображен на троне царь Хосров в окружении свиты, на другой — единоборство Хосрова со львом. Запечатлены те эпизоды поэмы, в которых проявляются

как бы два аспекта столь сложного, сотканного у Низами из противоречий образа Хосрова — могучего богатыря и отважного героя и вместе с тем надменного властелина, видевшего цель жизни в наслаждениях и праздных забавах. Однако миниатюрист далек от такого многогранного раскрытия образа Хосрова. Обе иллюстрации воспринимаются прежде всего как красочное зрелище, изображающее эпизод придворной жизни и эффектную сцену борьбы юноши со львом. Все же достаточно развитый художественный строй этих произведений своей эмоциональной приподнятостью и торжественностью в известной мере созвучен поэме.



*48. Единоборство Хосрова со львом. Миниатюра из рукописи
«Антология персидской поэзии». 1410 г.*

Единоборство Хосрова со львом происходит в саду, на фоне покрытого драгоценными тканями шатра. Характерно, что в этой драматичной по содержанию, действенной сцене наиболее ярко выступает условность изобразительного языка миниатюры. Фигуры Хосрова и льва подчеркнуто статичны и декоративно распластаны на плоскости. В остальных персонажах чувства ужаса и восхищения мужеством царя переданы главным образом традиционным жестом изумления. И в то же время в некоторых фигурах, особенно женщин, выглядывающих из шатра, мастер сумел передать реальную выразительность движений человеческого тела и даже в условных жестах уловил ощущение смятенности и беспокойства.

<p> که نام آسمان کند خواستی توان آوده را از گردان کان مده انداز تا گوش خویش بیجان سرو پای گوش خویش دو بیجان تیر کشش یکی تیر تیر دو بیجان ز سر بر گرفت سنان بر سر و گوش آوده سوزن آسوی جنت دیگر بنا بخارید گوش آسمان در زمان </p>	<p> که ماده جواپست و نم حمت شود ماده از تیر تو تیر در هند بخان خوار در دوش خویش جوحواستی که خوانست کیستی بدست انداز بهر تیر داشت کینه که بدو مانده اندر سنگت ز تو بخان مرد و بخیر کرد هم کان مده بر گوش سپاست تیر اندون را اند جا و کان </p>	<p> چنین گشت آژاده کای شیر و زان پس سوز را بر یکیز همانکه ز مده کشاید و گوشش کا زانزه کرد هم رام کور همانکه جوحا را اندشش ناکر هم اندر زمان ز چون مادش دو بیجان بجای سر و سرش بگوش یکی آسمان در فکند سرو پای گوش خویش بیجان </p>	<p> با سوزن جویست در و آن بند جوحا سوز جنگ تو گیر و کر بی از اربابش بر آرد و گوشش بر ایکشت از آن دشت ارمیده سپید پرومای آن ز پر سرش زان سر و سر بر سادش بخون اندون لعل گشته برش پسند آمدش بود جای پسند بران آسمان آوده برادان پسند </p>
--	--	--	---



49. Бахрам Гур и Азаде. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. Около 1425 г. Оксфорд, Бодлеянская библиотека.

Произведения начала 15 в. при несомненном усложнении образного строя сохраняют общие черты, свойственные ширазской школе,— немногословность, величавую простоту, своеобразную «монументальность» стиля. Мастера тяготеют к изображению немногочисленных довольно крупных фигур, скупому показу деталей. Характерные особенности ширазской школы с большой яркостью воплотились в иллюстрациях «Шах-наме», вероятно, 1425 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека). Миниатюры этого манускрипта по сравнению с предыдущими создают впечатление большей силы и строгости. Лаконизм их изобразительных средств далек от упрощенности раннего периода, он основывается на большом опыте художественного мастерства. Четкий и энергичный рисунок прекрасно передает выразительность разнообразных движений людей и животных. Одна из миниатюр изображает Бахрам Гура и его наложницу Азаде на охоте. Большой верблюд, па котором они сидят,— основное темное пятно на светлом фоне листа. Внизу в углу изображена третья, согласно сюжету поэмы, газель, которую по желанию Азаде настигла меткая стрела Бахрам Гура. Высокий, уходящий под прямоугольник надписи холм и два стройных темных кипариса на его правом склоне создают предельно обобщенный образ природы. В отличие от произведений 14 в., где отдельные элементы пейзажа имели смысл своеобразного символа, здесь художник стремится передать окружающую человека среду. Своими очертаниями, ритмом, цветовыми соотношениями пейзаж неразрывно связан с общей композицией, с общим «настроением» миниатюры, рождающей ощущение ясности, покоя и безмятежности, которые не предвещают грядущей трагической развязки. В создании этого ощущения главную, если не решающую роль играет передача движения, плавного, пластического и гибкого. Наиболее традиционна фигура Бахрам Гура с его риторичным жестом. Но в изображении других фигур чувствуется уверенная рука настоящего мастера: изящно и ритмично касается Азаде струн арфы, мягко, широко

раскидывая длинные ноги, бежит верблюд, упруго, словно тетива лука, изогнулось тело раненой газели.

К середине 15 в. ширазская школа стала заметно отставать в своем развитии по сравнению с другими центрами миниатюры, особенно Гератом. Процесс этот еще усилился со второй половины столетия, когда Иран был вовлечен в борьбу между захватившими большую часть страны тюркскими кочевыми племенами. Своеобразная архаизация, возврат к старым примитивным формам отличают ширазскую миниатюру этого времени. Композиция ее упрощается, палитра становится пестрой и малогармоничной, движение теряет гибкость и живость, угловатые фигуры людей напоминают марионеток.

В сложении миниатюры как особого жанра средневековой восточной живописи каждый из художественных центров, будь то Тебриз в Азербайджане или Шираз в Иране, явился своего рода необходимым звеном в общей цепи развития. Немалую роль сыграла здесь и багдадская школа миниатюры 14 в., представленная творчеством замечательного мастера Джунаида Султана.

В этот период Ирак, входивший в состав государства Джелаиридов, был в культурном отношении тесно связан с Ираном и Азербайджаном. Столица находилась в Багдаде, где при дворе Джелаиридов и работал художник Джунаид Султани. Его кисти принадлежат миниатюры 1396 г. к «Хамсе» Хаджу Кермани (Лондон, Британский музей). Из них шесть иллюстрируют одну из поэм Кермани, повествующую о любви персидского принца Хумаи и китайской царевны Хумаюн. В произведениях Султани прослеживаются черты влияния китайского искусства, которые сказываются в трактовке архитектуры, некоторых элементов пейзажа, в деталях одежды и т. п. Вместе с тем Султани принадлежит к тем художникам, искусство которых опережает время. Мастер конца 14 столетия, в своем творчестве он во многом предвосхитил достижения, которыми отмечено дальнейшее развитие миниатюры. В своих произведениях Султани расширил сферу изображения реального мира. В его

миниатюрах наметилась тенденция к созданию в пределах «ковровой» композиции своеобразного впечатления пространственности. Это достигалось, однако, не средствами линейной и цветовой перспективы. Миниатюра разворачивается как бы ввысь по всей плоскости листа, включая в себя многофигурные сцены, пейзаж, нарядные сооружения архитектуры. Пространство здесь воспринимается словно с птичьего полета, причем и более близкие и более отдаленные фигуры, часто заслоняющие друг друга, изображены фронтально. Этот новый прием, впервые разработанный Султани, в дальнейшем стал характерной чертой миниатюры Среднего Востока.

В произведениях Султани диагональные, асимметричные композиционные построения («Хумаи перед дворцом Хумаюн») соседствуют с более строгими, как бы развивающимися из одного центра («Хумаи и Хумаюн в саду, окруженные свитой»). В последней миниатюре фигуры придворных, девушек и слуг образуют вокруг главных героев словно распластанный на плоскости красочный венок. Композиция оживлена мягким ритмом округлых очертаний почвы, стройных стволов деревьев, поз и жестов персонажей, наклонов и поворотов их голов. Фигуры — тонкие, вытянутые, с маленькими головами и схожими лицами — воплощают общий идеал красоты. Земля нежных оттенков обильно покрыта ковром цветов. Ощущение праздничности в миниатюрах Султани усиливает радостная, также предвосхищающая колорит 15 столетия многокрасочная палитра. Мастер смело использует богатство оттенков синего, красного, зеленого, коричневого и других цветов, на фоне которых ярко выделяются пятна белого, золота и серебра.

Сравнение произведений Султани с почти современными им пейзажами «Антологии персидской поэзии» 1398 г. свидетельствует о том, насколько более живо, непосредственно и лирично выражено чувство природы в творчестве багдадского мастера. В этом отношении особенно выделяется миниатюра, которая изображает единоборство двух рыцарей на глухой лесной цветущей лужайке,

окруженной кольцом заросших деревьями причудливых скал. В передаче поединка нет драматизма, движение фигур довольно скованно. Лишь вставшие на дыбы боевые кони и отброшенные в сторону луки призваны подчеркнуть состояние напряжения и возбужденности битвы. Однако при всей условности миниатюра удивительно естественна и гармонична. Центр композиции остается свободным. Все изображение строится по замкнутому плавному овалу. Оси симметрии тонко и прихотливо смещены, что сразу лишает миниатюру впечатления статичности. Она вся пронизана богатой ритмикой линий. В пейзаж входит действенное начало, он оживает, становится одухотворенным. И эта нежная весенняя поросль, и стройные деревца с хрупкими стволами и острыми вершинами, над которыми в небе летает словно испуганная шумом сражения птичья стая, создают глубоко лирический образ природы, окружающей человека.



ز نامون بر کینست نامون نورا
نشان کرده گردون گردان در کرد

50. Джунаид Султани. Поединок. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кермани. 1396 г. Лондон, Британский музей.

Падение государства Джелаиридов и захват Багдада на рубеже 14 и 15 вв. Тимуром сопровождалось уводом ремесленников и мастеров в Среднюю Азию. Возможно, что вместе с ними были переселены на Восток и художники багдадской школы 14 в.

Прикладное искусство средневекового Ирана занимает видное место в истории мировой художественной культуры. Исключительно велико его значение и в самом средневековом Иране. Расцвет прикладного искусства, как и в других странах, был связан с высоким развитием ремесла. Хотя ряд ремесел иногда становился царской монополией, большая часть продукции создавалась ремесленниками, объединенными в цехи. Цеховая организация содействовала традиционности производства и в значительной степени обусловила узкую ремесленную специализацию некоторых иранских городов. Так, в области керамики долгое время центрами производства являлись города Рей, Кашан, Саве.

Производство художественной керамики в Иране получило развитие в 8—9 вв. Уже в это время появилась надглазурная люстровая роспись. В широком распространении люстра обычно усматривают влияние ислама, запрещавшего употреблять посуду из золота и серебра, что и вызвало появление этой отливающей металлическим блеском керамики, словно призванной заменить изделия из драгоценных металлов. Однако лучшие произведения люстровой керамики далеки от какой-либо имитации, они прекрасно сочетают в себе особенности, навеянные металлическим производством, — технику рисунка резервом (От латинского *reservare* (сберегать, сохранять) — способ украшения, при котором часть поверхности керамического изделия остается неокрашенной.), густое орнаментальное заполнение фона, некоторые приемы композиции, близкие еще к сасанидским традициям, — с теми задачами, которые продиктованы особенностями керамики.

12—14 вв. — время высшего расцвета керамического искусства средневекового Ирана. Его основные области развития — разнообразная великолепная посуда, обслуживавшая быт богатых феодалов, и архитектурный декор.

Произведения иранской керамики этого времени отличаются высоким чувством пластической формы, которое основывается на максимальном использовании свойств глины, строгой и ясной архитектоникой целого, нарядной и жизнерадостной красочностью росписи. Одной из самых существенных особенностей иранской керамики является ее ярко выраженная изобразительность. Характер фигурных росписей при некоторой упрощенности художественного языка и неизбежной декоративной условности рождает то ощущение наивной непосредственности и удивительной свежести, которое придает произведениям керамики огромное эстетическое обаяние. Сама керамическая масса, динамическая, текучая, податливая, обуславливает мягкую пластичность форм иранской посуды 12 —14 столетий. Эти блюда и чаши, кувшины и вазы, бокалы для вина, небольшие графины отличаются простотой очертаний; в основном господствуют ясные объемы, округлые линии.

В 12 —14 вв. ведущее значение приобретают изделия с люстровой росписью. Золотисто-желтые и коричневые тона люстра, которые стали преобладать с 12 столетия, полны легкой радужности, как бы светятся из-под глазури цвета слоновой кости. Поверхность сосудов покрыта росписями, изображающими сцены придворной жизни, эпизоды из эпоса «Шах-наме», фольклорные образы, всадников, музыкантов, фантастических и реальных животных, звериный гон. Характерное для средневековых восточных мастеров стремление к декоративному заполнению любой плоскости сказывается в том, что в росписи не остается ни одного места свободным: одежды персонажей и даже деревья и тела зверей густо орнаментированы. Вместе с тем росписи словно оббегают мягко круглящиеся простые и пластичные формы иранской средневековой посуды.

Декоративное убранство образует четкую систему, подчеркивающую главные, так сказать, архитектурные членения изделия. Фигурные сюжеты на кувшинах обычно располагаются горизонтальными полосами вокруг тулова, на блюдах — концентрическими кругами вокруг центрального изображения. Стремление к уравновешенности и симметрии проявляется в ритмическом повторении основного мотива в различных сочетаниях и комбинациях. Так, в великолепном массивном кувшине 13 столетия из Кашана повторение основного мотива в виде чередующихся изображений животных и сидящих человеческих фигурок в шестигранном обрамлении образует тонкую необычайно эффектную золотистую сетку, которая покрывает коричневое тулово сосуда.



51. Люстровый кувшин из Кашана. 13 в.

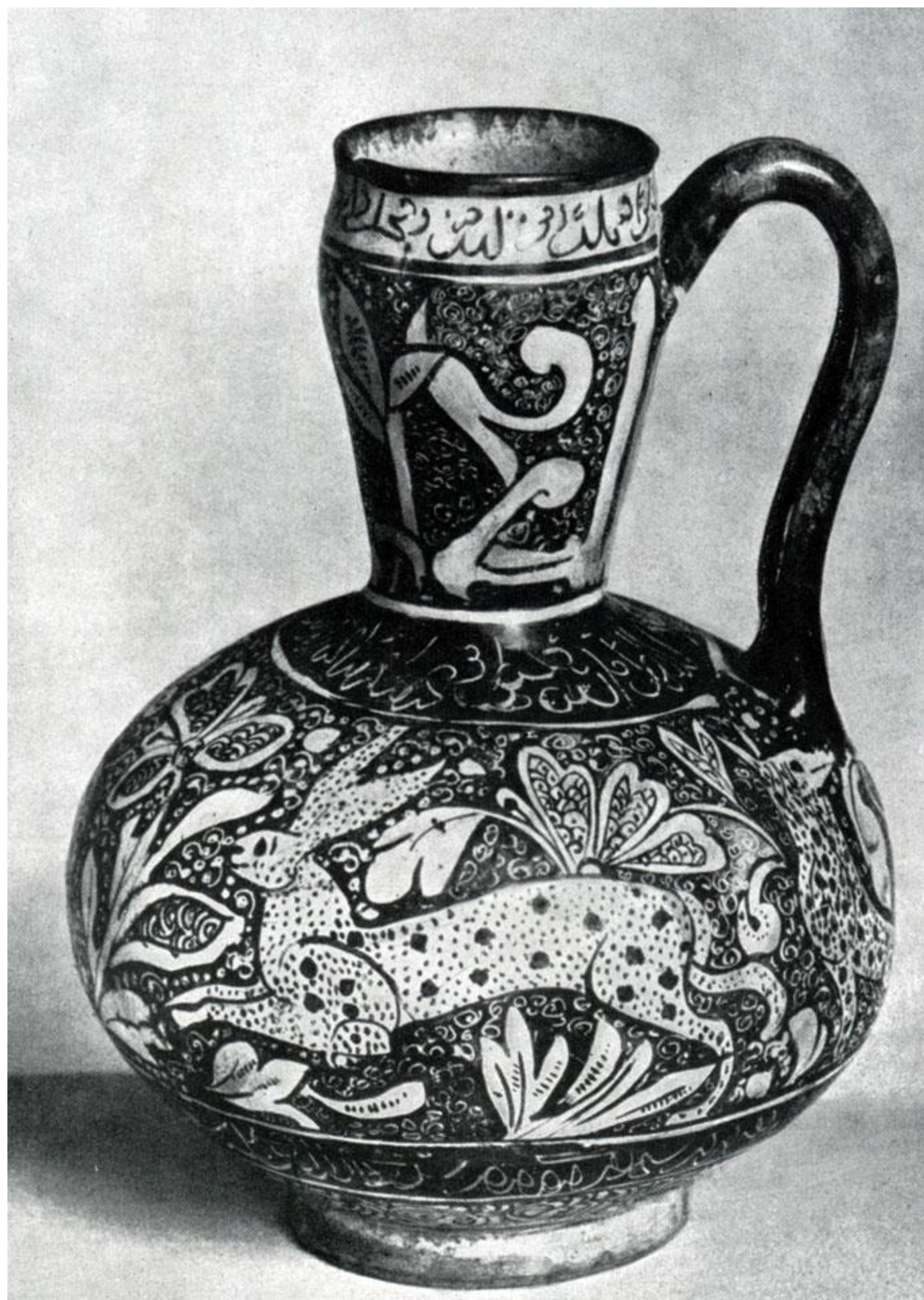
Вместе с тем в люстровой керамике появляются и сюжетные композиции более «картинного» характера, которые рассчитаны на одну вполне определенную точку зрения. Таково благородное по тонам золотисто-коричневого люстра рей-ское блюдо 13 столетия. На нем изображен Хосров, поглощенный созерцанием красоты купающейся Ширин. Наивный рассказ прост и безыскусствен, легко читается с первого взгляда.



52а. Люстровое блюдо из Рея с изображением сцены из поэмы «Хосров и Ширин» Низами 1210 г. Лондон, собрание Эморфопулос.

В иранской люстровой керамике лунноликие персонажи с непомерно большими головами, в узорчатых мешковатых одеждах не отличаются разнообразием и живостью поз и жестов. Их округлые лица лишены всякого выражения, воплощая определенный, канонизированный тип красоты:

длинные миндалевидные глаза, тонкие дуги бровей, сходящихся к переносице, крошечный рот. Значительно большей свободой отличаются изображения животных. Пропорции зверей часто далеки от реальных, очертания их фигур подобны узору, тела орнаментированы. И вместе с тем мастерам удалось с большой непосредственностью передать веками складывающиеся народные, фольклорные представления о повадках того или иного зверя и птицы. В небольшом кувшинчике 14 в. характер динамичного изображения, включающего только фигуру бегущего зайца, неразрывно связан с пластически объемной, круглой формой сосуда. Рисунок яркий, крупный, обобщенный. Композиция росписи, в которую так органично включена надпись стремительным, как будто летящим почерком насх, обладает и удивительной свободой и в то же время строгой архитектурой.



53. Люстровый кувшин. 14 в. Лондон, частное собрание.

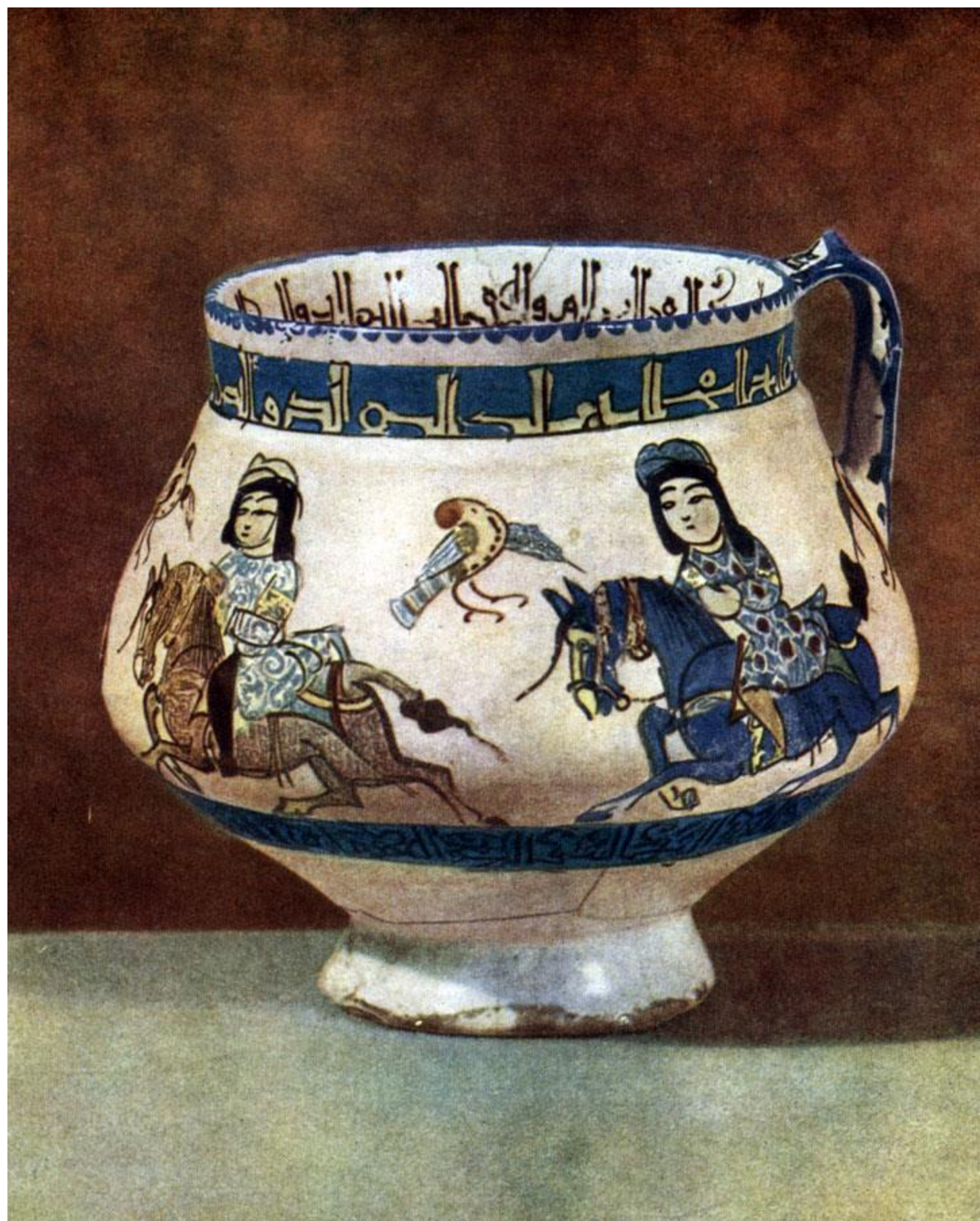
Изобразительность, столь присущая иранской керамике 12—14 вв., нашла непосредственное и яркое выражение и в другом виде художественной росписи легкоплавкими эмалевыми красками — полихромией посуде «минаи» (*«Минаи» означает — стеклянный. Название это было вызвано известной сходностью иранской полихромией посуды с сирийскими и египетскими изделиями из стекла, пестро раскрашенными эмалями.*). Техника этой надглазурной росписи состояла в нанесении быстрым мазком кисти прозрачных цветных эмалей на поверхность сосуда, затем подвергнувшегося легкому обжигу. Сосуды типа «минаи» меньше люстровых, они более камерны, всегда тонкостенны и легки, их пропорции изысканнее. Иранские мастера, не знавшие секрета производства фарфора, сумели создать из глины изделия удивительной тонкости и изящества.

Поверхность чаш, небольших блюд, прямостенных бокалов покрыта сияющими радостными красками изображениями маленьких, похожих на куколок человечков, то скачущих на конях, то играющих на музыкальных инструментах, то пьющих вино или просто беседующих друг с другом, разнообразных зверей и птиц, а иногда, хотя и очень редко, целыми связными повествованиями. В отличие от люстровой росписи в посуде «минаи» ярче выражены живописные тенденции декора. Орнаментальное заполнение фона здесь не играет существенной роли. Система росписи строится на основе красочных пятен, которые приобретают особую звучность благодаря тому, что многоцветные фигурные изображения помещены на гладком светлом фоне глазури, голубой, розовой, а чаще всего кремово-белой. В росписи участвуют почти все цвета спектра, но вместе с тем они не обладают равной интенсивностью; преобладают синие и охряно-желтые тона, в то время как красные потушены. В результате сочетания разных цветов образуется общий, единый по тону красочный аккорд, сильный и вместе с тем мягкий, многоцветный, но лишенный всякой пестроты. Одна из характерных особенностей «минаи» — органичное сочетание яркости колорита и четкости линейного рисунка. Это

достигается тем, что звучные красочные пятна на плоскости сосуда очерчены неплавкой черной краской — темным контуром, который называют «мертвым краем».

Изображения отличаются свободой, динамикой, непринужденностью. Те же, что и в люстровой керамике, лунноликие персонажи с короткими округлыми телами, кажется, написаны стремительным и легким движением кисти.

В композиции росписей, покрывающих полихромную иранскую посуду, проявляются различные тенденции. В одних преобладают ритмическое повторение одного ведущего мотива и строгая симметрия.



Фаянсовый кувшин из Рея с изображением всадников. 13 в. Нью-Йорк, частное собрание.

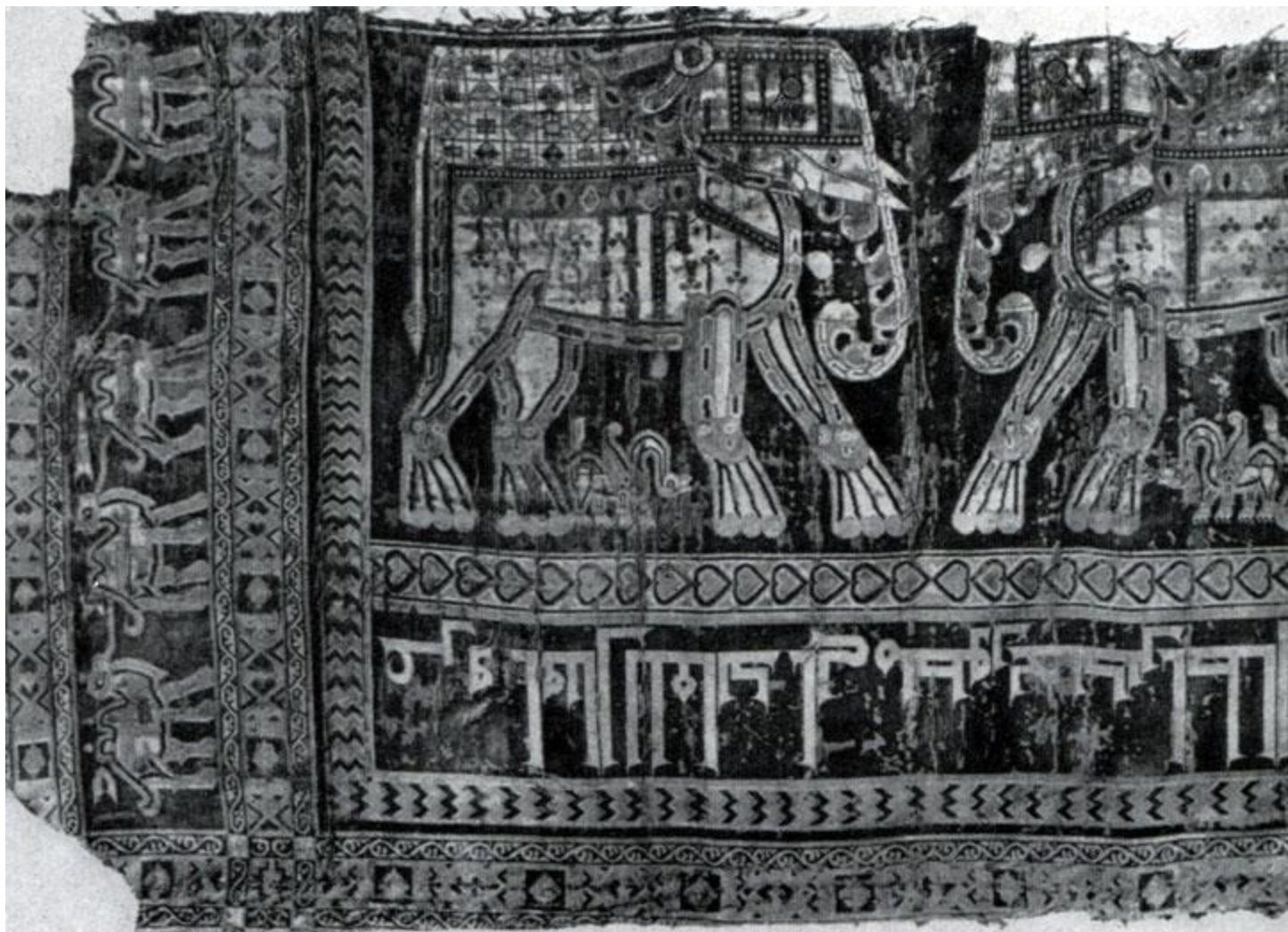
В других росписях, где на первый взгляд нет четкой композиционной системы, за кажущейся произвольностью и случайностью расположения фигур ощущаются ритмически четкие повторы, напоминающие приемы украшения тканей. Большой выразительностью образа отличается невысокий приземистый кувшинчик 13 в.. На звучном кремово-белом фоне глазури ярко и празднично сияют синие, охряно-желтые, серо-голубые, вишневые, лилово-розовые красочные пятна росписи. Широкое мягко круглящееся тулово украшено фигурами скачущих всадников. Они уверенно сидят на небольших крепких конях, которые изображены в упругом, стремительном беге. Очертания сосуда, его подчеркнуто объемная форма находят прямое созвучие во всех элементах росписи, в которой преобладают плавные, округлые, кривые линии; характерно, что даже подвязанные хвосты коней изогнуты дугой. Лишь черно-голубая узкая полоска надписи почерком куфи у невысокого горлышка и под туловом, а также помещенные между фигурами своеобразные «цезуры» в виде падающих, словно подстреленных охотниками разноцветных нежных птичек несколько сдерживают, организуют полную динамики керамическую поверхность. Форма сосуда, его цветовое решение, характер фигурных изображений слиты здесь в удивительном художественном единстве.

Высокоразвитое пластическое чувство обусловило появление в Иране сосудов в виде небольших скульптурных фигурок сокола, коня, верблюда и т. д. Иногда эти керамические изделия приобретали самостоятельное значение.

Наряду с керамикой в средневековом Иране получили распространение изделия из металла, и в том числе, вопреки предписаниям Корана, из серебра и золота. Эти произведения, упоминаемые в средневековых письменных источниках, почти полностью погибли. В основном сохранились лишь бронзовые

изделия. В более ранних произведениях 8—10 вв. сильны традиции сасанидского искусства, и только с 11 столетия складывается новый облик иранской металлической посуды — кувшинов, блюд, котелков для воды, приземистых чаш округлого профиля. Их формы просты и довольно массивны. Вместе с тем очевидно стремление мастеров обогатить и облегчить поверхность предметов тончайшей сеткой мелкого гравированного узора. Большое значение приобрела и широко развитая в 12 —13 вв. техника инкрустации серебром, золотом и красной медью по бронзе.

Инкрустированные драгоценными металлами плоскостные изображения человеческих фигур и животных, надписи и тонкое плетение растительного орнамента выделяются на более темном фоне бронзы прихотливой игрой светлых, искрящихся, холодных бликов. Характерно, что и в металле, так же как в керамическом материале, появляются самостоятельные произведения мелкой пластики — бронзовые сосуда в виде птиц и зверей.



52 6. Шелковая ткань с изображением слонов. Фрагмент. 2-я половина 10 в. Париж, Лувр.

Иран издревле славился замечательными художественными тканями. Еще при Сасанидах шелковые ткани представляли одну из важных областей иранского Экспорта. И в последующее время искусство оформления тканей продолжало развиваться, во многом опираясь на древние традиции. Дошедшие до нас фрагменты тканей 10—11 вв. сохранили чрезвычайно близкий к древнему характер декора в виде ритмически повторяющихся медальонов с изображениями сцен охоты, животных и птиц. Их стилизованный узор отличается четкой графичностью. В композиции каждого мотива господствует геральдическая симметрия. Обычно применяется

контрастное сочетание звучных двух или трех цветов: темно-синего и красного; темно-синего и желтого; лилового, красного и серого; желтого, красного и синего.

С первых веков господства ислама в узоре тканей появляются также горизонтальные полосы надписей с воинственными религиозными призывами. В подобных тканях содержание текстов, написанных прямым почерком куфи, находится в тесном созвучии с их лаконичным и даже несколько суровым композиционным и цветовым решением. В целом ранним иранским тканям присуща строгая торжественность.

* * *

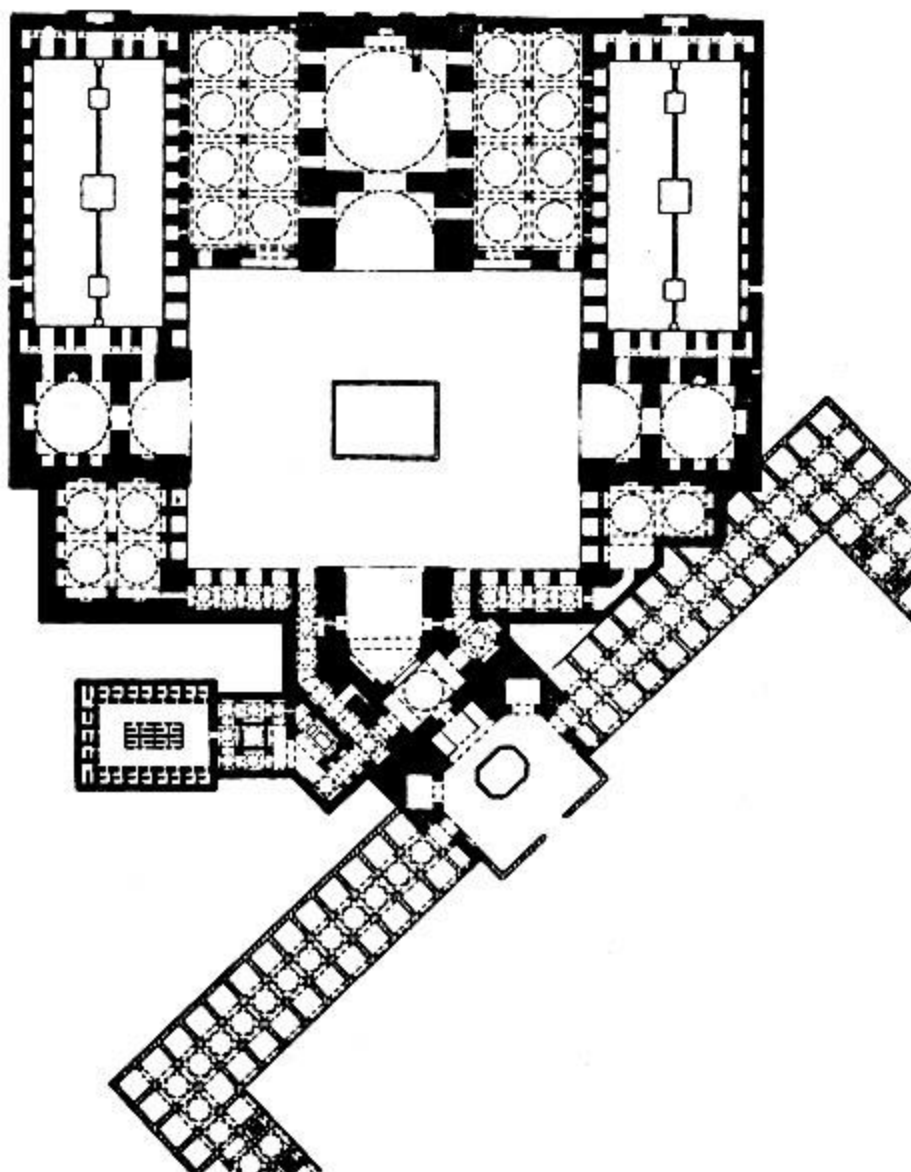
16—17 столетия занимают особое место в истории Ирана. Укрепление относительно централизованного государства Сефевидов и некоторые экономические успехи, особенно при Аббасе I (1586—1628), подняли, правда ненадолго, феодальную экономику Ирана. В пору политического могущества Сефевидского государства преуспевали торговля и ремесленная промышленность. Но уже к концу 17 в. под мощными ударами народных движений усилился кризис феодальной системы и государство Сефевидов стало быстро слабеть.

В 16—17 вв. средневековая художественная культура Ирана пережила свой последний подъем, коснувшийся, однако, далеко не всех видов архитектуры и изобразительного искусства.

Культура Ирана в этот период носила ярко выраженный придворный характер. Религия с ее фанатизмом укрепила свои позиции. Вольнодумие, даже в условной поэтической форме, жестоко преследовалось. Изобразительное искусство в сильной степени зависело от придворных вкусов; не только создание миниатюр для рукописей, но и изготовление произведений художественного ремесла было сосредоточено по преимуществу в шахских мастерских.

Широкие экономические связи способствовали установлению культурных взаимоотношений Ирана со странами Ближнего, Среднего Востока и с государствами Европы. Некоторое ослабление многовековых экономических культурных связей наблюдалось лишь в отношении Средней Азии. Эта тенденция ясно проступает в иранской литературе, которая в этот период более тяготеет к придворной культуре Великих Моголов в Индии.

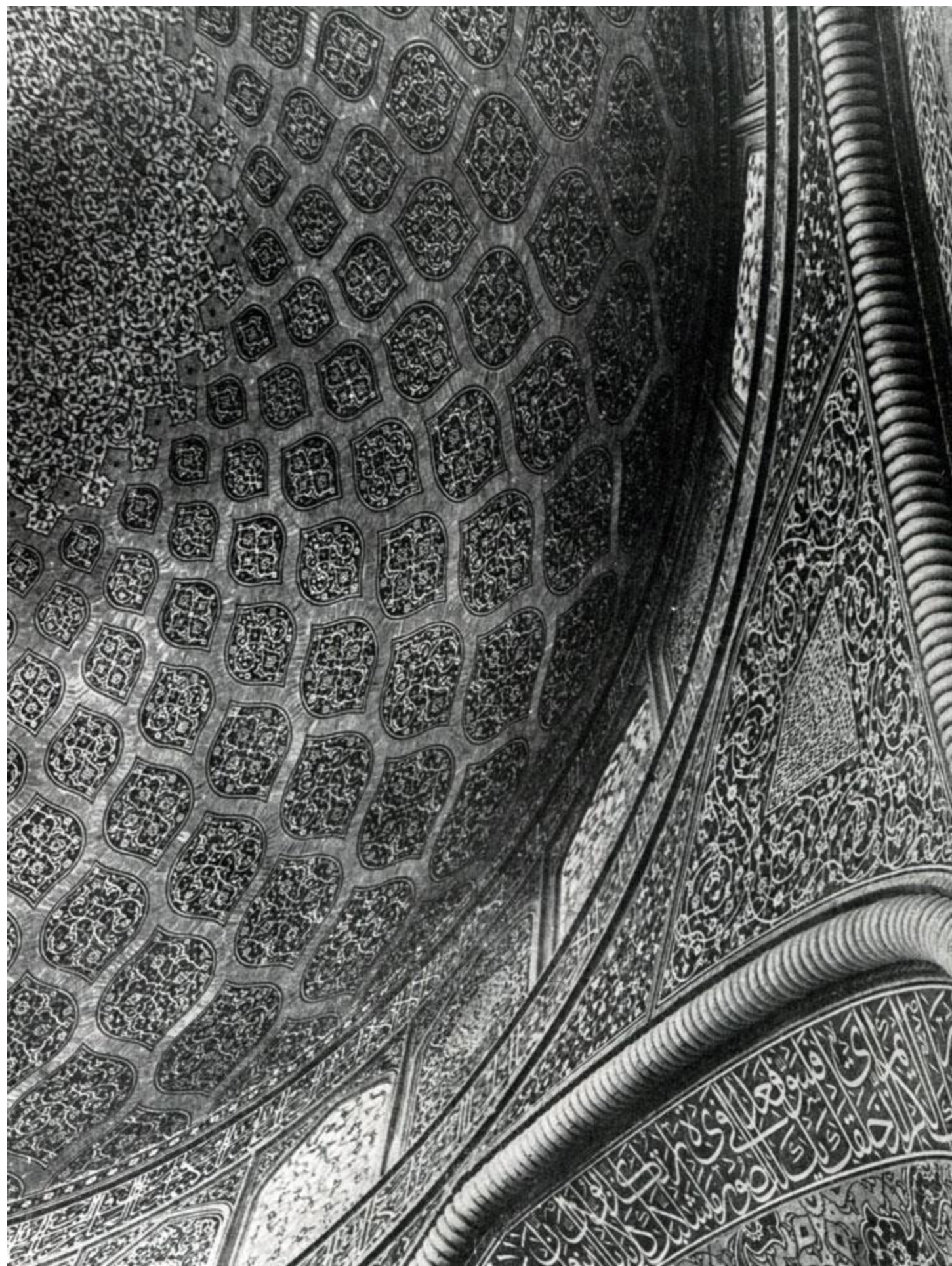
В иранской архитектуре 16 — 17 столетий господствуют ранее выработанные, но еще жизненные каноны четырехайванной и купольной построек. Большое количество дошедших до нас архитектурных памятников этой эпохи дает возможность представить не только культовые, но и различные типы светских зданий — торговые постройки, бани, жилую народную архитектуру, а также планировку больших позднесредневековых городов. Многие старые города Ирана, вероятно, сохранили основные черты плана от 13—15 вв., а в отдельных случаях и от более раннего времени. К сожалению, для реконструкции досефевидских городов собрано еще мало археологических данных, а рассказы современников, даже таких наблюдательных, как Марко Поло, содержат восторженные, но недостаточно конкретные описания.



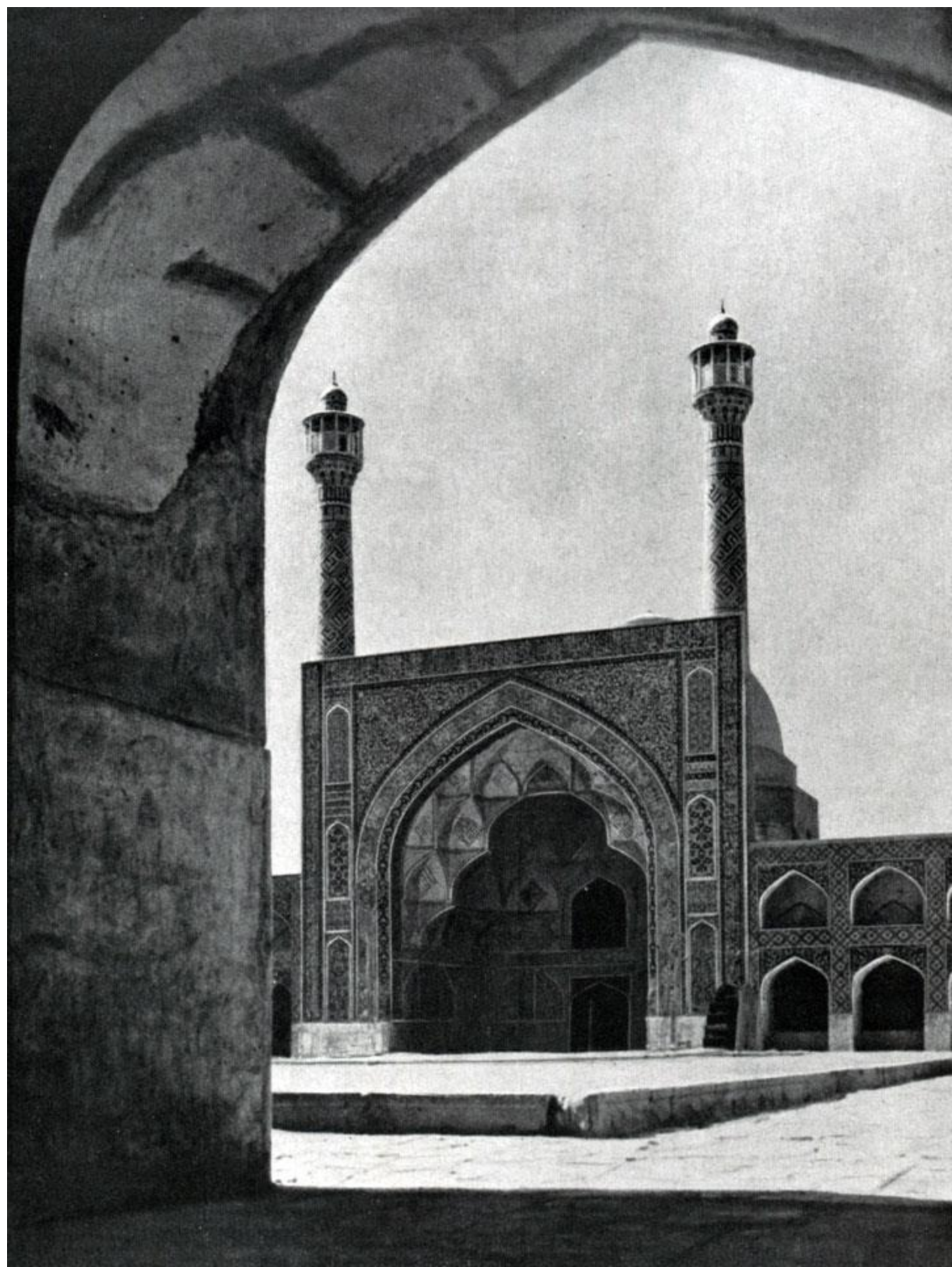
Шахская мечеть в Исфахане. План.

При Сефевидях крупные планировочные и градостроительные работы были произведены в Исфахане, превращенном в столицу при Аббасе I и ставшем в начале 17 в. огромным городом с полумиллионным населением. В центре Исфахана была создана большая прямоугольной формы площадь Майдан-и шах длиной около 500 м. По четырем сторонам площади расположены: большая Шахская мечеть, мечеть Лутфаллы, дворец Аликапу и базары. Близ дворца начинается широкая, прямая как стрела, обсаженная еще в 1595 г. платанами аллея Чар-Баг. Она тянется на три

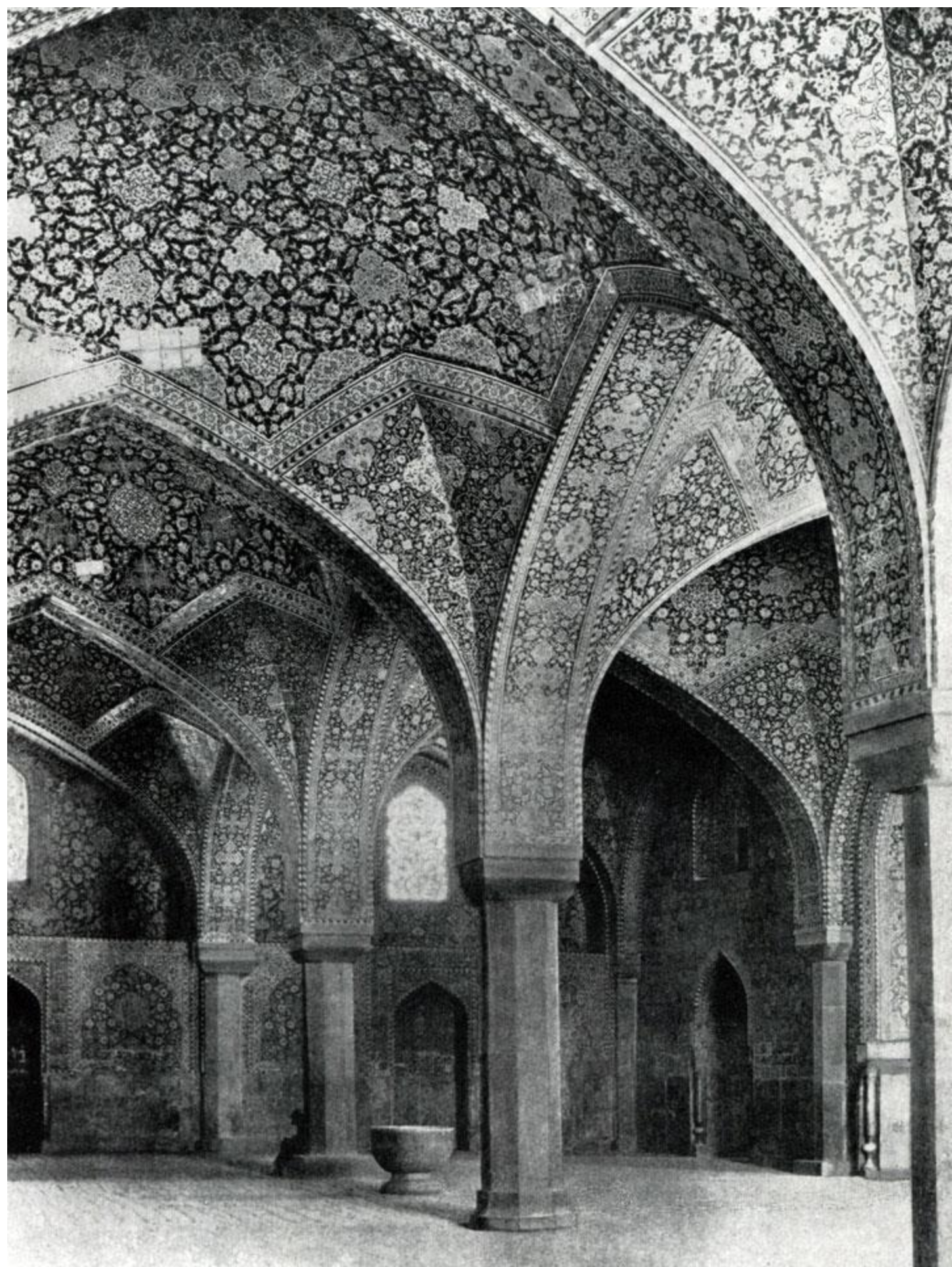
километра, пересекает по мосту реку Зайендеруд и уводит в заречную часть города, к огромным шахским садам. Сефевидская планировка города, вероятно, сильно изменила прежний план Исфахана, но и жилых кварталах сохранилась типичная для средневековья запутанная сеть кривых узких улиц, переулков и тупиков.



54. Мечеть Лутфаллы в Исфахане. Начало 17 в. Купол большого зала. Фрагмент



*55. Соборная мечеть в Исфахане. Основана в 9 в.
Перестраивалась в 11, 14, 16 вв. Двор.*

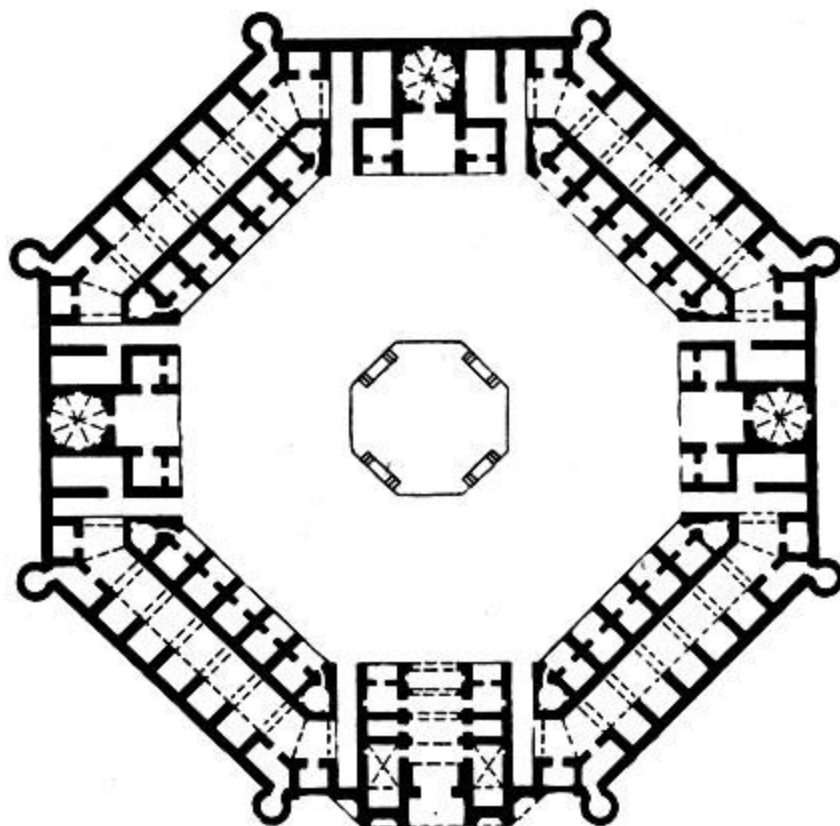


56. Шахская мечеть в Исфахане. Внутренний вид.



57. Шахская мечеть в Исфахане. Начало 17 в. Вид с востока.

Для культовых сооружений 17 в. характерны большие купольные святилища. Купола подняты на мощные цилиндрические барабаны и имеют специфическую для этого периода форму, заостренную кверху и несколько приплюснутую, как бы набухшую в нижней части. Купола и барабаны высятся над пештаками, хотя последние в этот период тоже отличаются крупными размерами и вытянутыми вверх пропорциями. Архитектурные композиции больших мечетей и медресе дополняет множество декоративных минаретов, расположенных по углам здания и по бокам пештаков. На минаретах, подчеркивая их устремленность вверх, возвышаются над балкончиками-фонарями тонкие башенки, увенчанные маленькими куполками. Исключительной яркостью отличается облицовка расписными плитками и керамической мозаикой, которая многоцветным ковром покрывает стены, своды и купола построек. Преобладавший в керамических облицовках 15 в. синий тон сменяется более пестрой, хотя и сгармонизированной гаммой красок, включающей темно-синий и белый, зеленый и желтый, голубой и черно-фиолетовый цвета. Обновляется частично перестроенная в 14 в. соборная мечеть в Исфахане. Айваны ее двора при Сефевидях получили особенно грандиозные формы и пышный декоративный убор. Крупнейшие новые ансамбли культовых построек — Шахская мечеть и мечеть Лутфаллы, воздвигнутые в начале 17 в. около площади Майдан-и шах, и медресе Мадар-и шах (начало 18 в.) — представляют чрезвычайно живописное зрелище. Красочные купола и айваны высятся среди леса минаретов и своим пестрым узором то контрастируют, то сливаются с зеленью окружающих садов.



Караван-сарай Амин-Абад. План.

Декоративна и архитектура сефевидских дворцов, которые трактованы как отдельные павильоны, обычно расположенные среди парка. Даже при больших размерах они кажутся стройными и легкими. На фасад, как правило, выходит большая терраса, плоская крыша которой опирается на множество высоких деревянных колонн. В огромном шестизэтажном дворце Аликапу (начало 17 в.) колоннада украшает верхнюю половину постройки. Во дворце Чехель-сотун (1590), расположенном рядом с Аликапу в большом хорошо распланированном парке, колонны террасы имеют 16 м высоты. Восемнадцать колонн по три в ряд несут деревянный кессонированный, богато расписанный потолок. Прямоугольный бассейн перед террасой отражает фасад здания. Залы дворца пышно украшены.



58. Дворец Аликапу в Исфахане. Начало 17 в.

В большом числе дошли до нас светские постройки 16—18 вв. — караван-сарай, базары, бани, мосты и жилые дома. В их планировке и композиции вскрываются народные истоки иранской монументальной архитектуры. Караван-сарай, как правило, представляют четырехайванный тип сооружений с квадратным или многоугольным планом. Крытые базары старых иранских городов имеют своды и купола, показывающие не только богатство строительных приемов, но и стремление придать этим сооружениям эстетическую выразительность.

Жилые дома строились в разных районах страны согласно местным традициям и в соответствии с климатическими условиями. Особенно отличался своеобразием жилой дом северного Ирана, обычно деревянный, с высокой двускатной, а иногда четырехскатной кровлей. В других районах господствующим был тип жилой усадьбы, которая представляла замкнутый двор с глухими глинобитными стенами и помещениями, расположенными вокруг двора. Обязательный компонент жилой усадьбы — терраса, плоский потолок которой поддерживают резные деревянные колонны.

Из прочих архитектурных памятников следует отметить многоарочные мосты, построенные при Сефевиде в Исфахане. Громадный мост Аллаверди-хана через реку Зайендеруд имеет двухъярусную аркаду, расчлененную башнеобразными выступами. Интересны также глинобитные городские стены, ленты которых, снабженные башнями и укрепленными воротами, опоясывают каждый из старых городов Ирана. В Иезде сохранились остатки мощных башен 12 —14 вв. В Баме была сооружена целая система замкнутых крепостных стен, над которыми возвышалась цитадель города. Средневековые укрепления много раз перестраивались. Однако всегда вновь возводились массивные увенчанные зубцами стены, которые не только соответствовали задачам

обороны, но входили неотъемлемой выразительной частью в художественный ансамбль города.

Иранская миниатюра продолжала развиваться и в 16 столетии. Ширазская школа в значительной мере восприняла ту подчеркнутую изысканность стиля миниатюры, которая культивировалась в это время, особенно в Тебризе. Произведения, созданные в Ширазе, сложны по композиции, богаты по краскам, насыщены деталями, обладают утонченной декоративностью. Вместе с тем Ширазу был присущ и некоторый оттенок провинциальности.

Ширазские мастера оказались в плену традиционных приемов. Особенно сказалось это в композиции. От листа к листу, иногда несколько варьируя, повторяется один и тот же «ширазский» принцип построения, который основывался на определенном взаимоотношении текста и изображения.

Для того чтобы уяснить себе дальнейшую эволюцию искусства миниатюры в 17 в., следует еще раз вспомнить некоторые особенности его изобразительного метода.

Как уже указывалось, в период расцвета свойственные миниатюре тенденции к изображению реальной жизни и вместе с тем к повышенной декоративности не противодействуют друг другу. Они сложно и тесно связаны между собой не только в различных живописных школах, но и в творчестве отдельных мастеров. Их взаимодействие сохраняется до тех пор, пока поиски нового, более реального изображения не выходят из рамок условной выразительности, которая присуща всему образному строю миниатюры. Когда же художник вносит в старую образную систему такие новые элементы, как портретность персонажей, подчеркнутый бытовизм трактовки, пространственность, свойственную уже станковой живописи, отказывается от декоративности цвета, миниатюра — это яркое и неповторимое явление средневековой культуры — перестает существовать. Сам факт стремления мастеров к более широкому освещению действительности был прогрессивен, он отражал поступательное развитие искусства. Но полноценные

художественные результаты могли быть достигнуты лишь на путях полного разрушения старой образной системы и подлинно творческого осмысления действительности. В противном случае искусство становилось все более эклектичным, безжизненным и приходило в упадок.

Исторически закономерные особенности этого процесса очевидны в иранской живописи 17 столетия. Когда Исфахан в конце 17 в. приобрел значение ведущего центра художественной культуры, при дворе шаха Аббаса I возникла исфаханская школа живописи. С одной стороны, в ней сохранялись традиционные формы миниатюры, которые, однако, не шли уже дальше повторения канонических сюжетов, образов и приемов. Вместе с тем сказывалось стремление мастеров к новым формам, поиски ими новых художественных средств. В развитии последней тенденции определенную роль играло возросшее воздействие европейского искусства, так-как в начале 17 столетия в Иран проникают произведения главным образом европейской гравюры. Влияние это носило по существу своему поверхностный характер и сводилось лишь к принятию некоторых изобразительных моментов, а также к распространению новых сюжетов, например, христианской мифологии. Все это в целом обусловило большую противоречивость общей картины развития исфа-ханской школы живописи.

Одной из ее характерных особенностей является то, что органическая связь миниатюры с книгой нарушилась. Художники, вводя в книжную иллюстрацию новые, чуждые ей черты, постепенно отказались от тех принципов красочной декоративности и подчеркнутой плоскостности, которые обуславливали столь характерную для прошлого периода глубокую слитность всех элементов образного строя миниатюры и книги в целом. Стремление к станковым изображениям сказалось в том, что господствующую роль начала играть миниатюра на отдельных листах. И здесь художников привлекала не столько декоративность красочных пятен, сколько изысканность линейного контура, создание

тонкого рисунка тушью — пером или кистью, иногда с легкой подцветкой.

На отдельных листах редко встречаются сюжетные композиции, чаще всего это своеобразные портреты, которые кажутся увеличенными в масштабе персонажами миниатюр. Появление подобных произведений объясняется несомненно возросшим интересом художников к человеку. Но изображение человека не выходит из рамок традиционности. Преобладают получившие развитие уже в тебризской школе 16 в. образы изнеженных и женоподобных юношей, изображенных то с книгой, то с цветком, то лежащими в томных позах под цветущим деревом. Мягкие, плавные линии рисунка прекрасно передают грациозность их движений и жестов; округлые миловидные лица лишены индивидуальности.

Выдающимся представителем исфаханской школы на рубеже 16— 17 вв. был придворный шахский художник Реза Аббаси, творчество которого несомненно отмечено печатью большой одаренности. Как и большинство современных ему исфаханских мастеров, Реза Аббаси создавал миниатюры на отдельных листах и обращался к тем же традиционным образам. Однако — в этом проявилась известная противоречивость творческих исканий мастера — он стремился воплотить в миниатюре новые, более демократические жанровые сюжеты. По-видимому, работа с натуры была для Реза Аббаси важным художественным принципом.

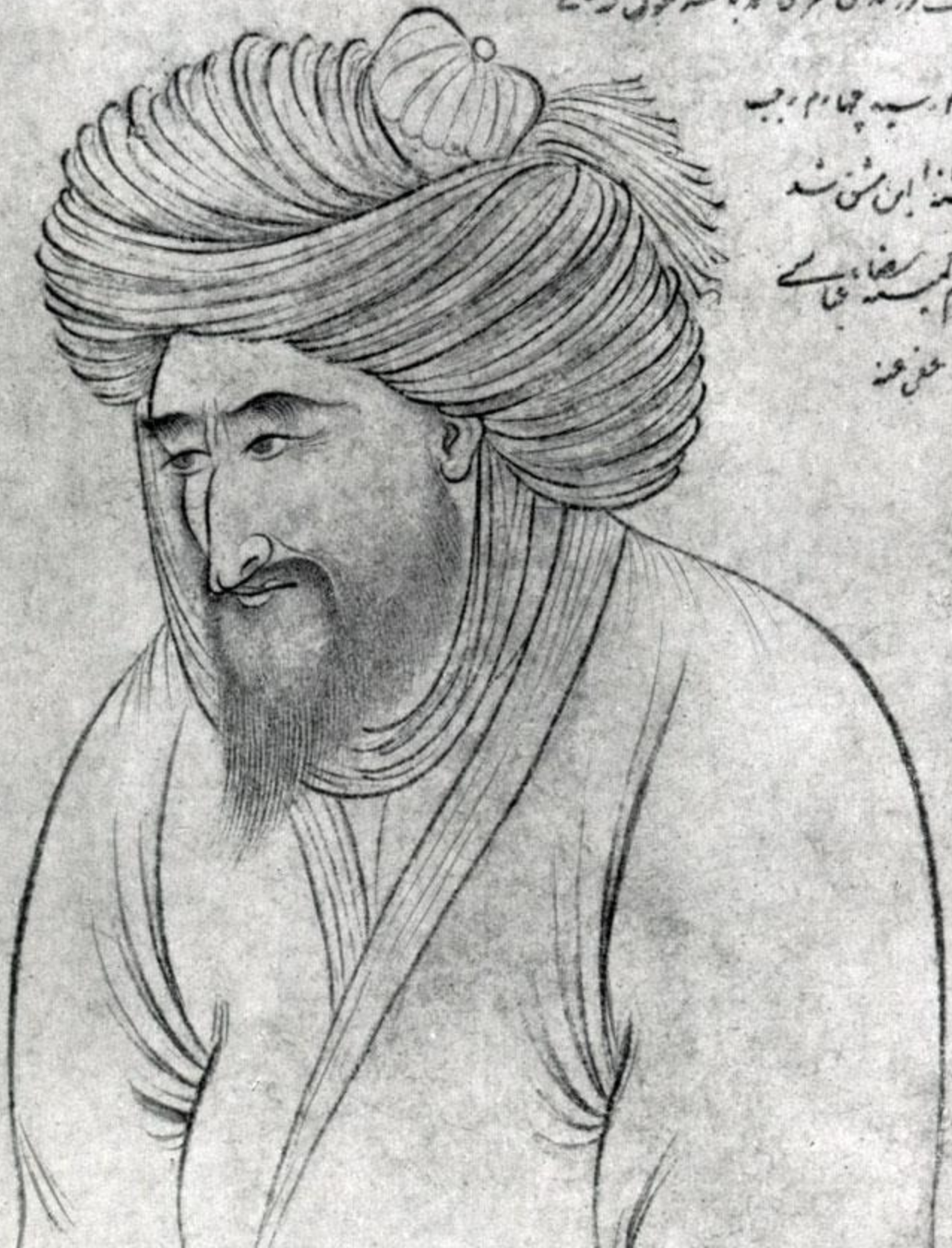
ت فرزند ی ا عزی محمد باقره طوی ار نقای

۱۰۲ سید چاهام رجب

سنه این شمس

مکرم کبریا

حسن



*59. Реза Аббаси. Старик. Миниатюра. 1614 г. Москва,
Государственный музей восточных культур.*

Так, сохранились его наброски и эскизы, в которых особенно очевидна наблюдательность мастера в передаче движений человеческого тела, точности жеста. Художник стремился к большой индивидуализации лиц. В этом отношении заслуживает внимания датированное 1614 г. небольшое сделанное тушью изображение старика, Москва, Музей восточных культур). Четкими, простыми и в то же время изысканными и легкими линиями переданы длинное благородных очертаний лицо, задумчивый взгляд, ткань большого тюрбана, лежащая мелкими мягкими складками. Поиски характерной выразительности человеческого лица не пошли, однако, у мастера дальше создания нескольких определенных мужских типов.

Один из них встречается на интересной миниатюре Реза Аббаси, изображающей пастуха (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина). Мастер ставит своей целью передать определенное душевное состояние пастуха, зорко всматривающегося в даль и словно ожидающего нападения врага на пасущиеся стада. Очертания тяжеловатой фигуры, опирающейся на палку, создают во многом наивную, но выразительную устремленность вперед, усиливаемую, в свою очередь, напряженностью взгляда. Красноречива и фигура маленькой собаки, припавшей на передние лапы и готовой по приказу хозяина броситься на защиту. В то же время контрастно подчеркнуто спокойствие других животных, не замечающих опасности. В образе пастуха, в передаче повадок животных обнаруживается непосредственное наблюдение натуры. И вместе с тем в этом произведении проявляются противоречивость и исторически закономерная ограниченность творческого метода Реза Аббаси. Мастер вносит элементы нового в старую образную систему восточной миниатюры, что рождает ощущение компромисса и известной художественной неполноценности. Так, подчеркнутый жанровый характер сцены противоречит традиционной

трактовке плоскостного пейзажа; условность композиции в целом — более правдоподобной фигуре пастуха, в которой при всей ее убедительности все же сплошь и рядом сказываются реминисценции прошлого. Реза Аббаси стремится к более естественному цветовому решению. Однако и здесь сказалось непреодоленное противоречие: потеряв самое могучее оружие миниатюры — ее яркую красочность, мастер сохранил присущий ей принцип декоративности. Невозможность сочетать проявления нового художественного видения, часто навеянного образцами европейского искусства, со старой системой живописи приводит Реза Аббаси к удивительной неровности творчества, в котором наряду с произведениями, обнаруживающими руку крупного мастера, появляются работы примитивные и беспомощные. Все Это — свидетельство того, что даже у такого талантливого художника, как Реза Аббаси, миниатюра изживает себя, а в условиях застойного феодального общества ей не приходит на смену искусство новых форм.

Иранские мастера 17 в. создали и стенные росписи, образцы которых сохранились в исфаханских дворцах Аликапу и Чехель-сотун. Орнаментальный декор, украшающий некоторые залы, в других сменяется фресками, изображающими нежно обнявшихся влюбленных, женщин, отдыхающих на лоне природы, сцены охоты и придворных развлечений. Подобные стенные росписи, фоном которых служат садовые пейзажи и где действуют томные изнеженные юноши, девушки с миндалевидными глазами и одинаковым выражением округлого лица, передают характер праздной и беззаботной жизни, протекавшей в роскошных загородных дворцах Исфахана.

Несомненно, эти произведения создавались теми же мастерами, которые работали и в области миниатюры; исследователи считают даже, что Реза Аббаси принимал здесь непосредственное участие. Из дворцов шаха и знати происходят своеобразные картины, составленные из специально расписанных глазурированных изразцов. В стиле придворной миниатюры изображены сцены отдыха знатных

юношей и женщин в саду. Условные по трактовке, эти композиции, по цвету гармонирующие с несколько пестрой гаммой сефевидского архитектурного орнамента, носят чисто декоративный характер.

В исполнении фресок и изразцов для исфаханских дворцов иранские мастера 17 столетия далеки от понимания своеобразия и задач монументальной стенной живописи. Их произведения в значительной степени отмечены печатью эклектизма.

Из всех видов художественного творчества Ирана прикладное искусство в 16—17 вв. переживает наибольший и притом высокий подъем. В царских мастерских концентрируются лучшие художественные силы страны. Безвестные народные мастера создали произведения исключительного художественного совершенства. В них находит свое яркое воплощение великолепие иранской придворной культуры этого времени с ее тягой к особой роскоши, торжественной праздничности и утонченной красочности. Самому духу этой культуры, как бы призванной окружить ореолом сказочной пышности трон Сефевидов, отвечает развитие тех видов прикладного искусства, которые более зрелищны, масштабны, связаны с украшением богатых жилищ, а также способны поразить воображение нарядностью и тонким вкусом парадных одежд. В Иране 16—17 вв. производство тканей и ковров переживает небывалый расцвет.

Узорным шелком славились мастерские Исфахана, Кашана, Иезда. Парча выделялась в Исфахане, Иезде; бархат — в Кашане. Для многих иранских тканей характерно применение в утке нитей пряженого золота и серебра. Ткани шли на занавеси, покрывала, одежды, пояса, подушки, конские чепраки. Согласно прагшлам придворного этикета, драгоценными кусками парчи, атласа, бархата одаривались приближенные, отмеченные особой царской милостью.

Иранские ткани 16—17 вв. пользовались мировой известностью (*Большое количество иранских тканей ввозилось в Россию, где они бытовали под названием «кызыдбашских»; из них шили богатые одежды и церковные*

облачения.). Исследователи обычно выделяют в них по характеру украшений несколько групп.



60. Шелковая ткань. Фрагмент. 17 в. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

К самой многочисленной группе принадлежат ткани с растительным орнаментом. Их декоративные мотивы чрезвычайно богаты. Ткани обычно украшены цветами. Это нежные гиацинты, нарциссы, тюльпаны, ирисы, анемоны, гвоздики, склоняющие на тонких гибких стеблях свои грациозные головки. Цветы располагаются иногда отдельно, иногда во всевозможных комбинациях и переплетениях, образуя сложный единый, слитный узор. Изображение цветов близко к природе, но в то же время обладает необходимой долей условности как рисунка — всегда плоскостного, так и колорита, который не столько подражает реальной окраске растения, сколько подчинен общей красочной гармонии ткани. Благодаря этому изображения одновременно кажутся и правдоподобными и совершенно сказочными, фантастически прекрасными.

Образный строй иранских тканей 16—17 вв. обусловлен необычайной тонкостью, мягкостью как бы полных живого упругого движения форм растительного орнамента и особенно — как и в миниатюре — характером их колорита. Ощущение свежести и нарядности достигнуто благодаря тому, что узор чаще всего изображен на светлом фоне: белом, бледно-желтом, нежно-зеленом, палевом, иногда затканном золотыми и серебряными нитями. Красочные сочетания тканей отличаются смелостью, изысканным вкусом.

Созданные в этот период ткани, украшенные надписями, претерпели заметные изменения. В них преобладают зигзагообразные или волнистые плавные линии. Чаще всего надписи исполнены круглящимся, гибким почерком насх. Иными стали и тексты, которые содержат разнообразные пожелания, иногда лирические стихи великих поэтов Ирана.

Одной из самых своеобразных групп являются иранские ткани, украшенные фигурными изображениями. Это целые композиции, иллюстрирующие знаменитые на Востоке

литературные произведения, изображающие сцены придворной жизни, охоты, людей, зверей и птиц в природе, а иногда просто отдельные человеческие фигуры. Подобные ткани обладают особой изощренностью художественного образа. Они необычайно красочны и нарядны. Вполне понятно то чувство восхищения, которое они вызывали у посещавших Иран европейцев, и тот широкий спрос на них в различных странах, где из этих тканей шились самые дорогие, самые роскошные царские одежды.

Зрителя, рассматривающего иранские ткани вблизи, поражают тонкость исполнения и совершенство цветового и композиционного решения каждого мотива, создающего законченный художественный образ. Характер этого образа близок к современной миниатюре; несомненно, в создании рисунков тканей участвовали крупнейшие художники. На тканях возникают изображения Мадж-нуна, сидящего в пустыне в окружении зверей, стройного юноши в саду, где среди скал обитают львы и барсы, в озере плавают рыбки, а вокруг кипарисов и цветущего миндаля летают сказочные птицы, всадника, влекущего на аркане пленника монгольского типа. Вместе с тем каждый мотив, что вполне естественно для техники ткани, повторяется на ее поверхности множество раз. Расположение рапортов — обычно в шахматном порядке, реже по вертикальным линиям. При рассмотрении ткани с более далекого расстояния все изображения сливаются в единый красочный узор.



Шелковая ткань с изображением Искандера, поражающего дракона. Фрагмент. 16 в. Москва, Государственная Оружейная палата.

При этом часто характер узора, весь цветовой строй ткани как бы созвучен Эмоциональному содержанию, положенному в основу сюжетного мотива. Ощущением динамики, торжественной мажорности проникнут узор великолепной парчовой ткани 16 в. с мотивом происходящего среди скал единоборства Искандера с драконом. Искандер, который стоит на широко расставленных ногах и подпил над головое камень, готов поразить охряно-золото-го, пестрого дракона с когтистыми лапами и разинутой пастью. Фигуре Искандера вторят линии склоненного дерева, сидящей на нем беспокойно изогнутой фантастической птицы и очертания огромного тела дракона; характерно, таким образом, что весь узор ткани производит впечатление диагонального движения. Изображение отличается удивительным чувством ритма, здесь каждая линия, плавная и гибкая, находит созвучие. Светлоголубой фон ткани — это тон чистого, арного бирюзового неба, но которому словно раскиданы ветром хрупкие ветки платана с желтыми листьями. Красочное решение ткани основано на сочетании этого голубого фона и богатых оттенками золотистых и коричневых тонов узора. В основную гамму кое-где введены пятна темно-зеленого и малинового.

Иран — один из самых крупных и древних центров ковроделия. Иранские ковры известны с 16 в. С этого времени образ «персидского ковра» стал наиболее своеобразным и ярким выражением самой декоративной специфики средневекового искусства Ирана.

Для производства ковров, представлявших собой настоящее чудо художественного и технического мастерства, требовался тщательный и искусный труд большой группы людей в течение долгих месяцев. К созданию эскизов привлекались прославленные художники-миниатюристы. Шерсть, шелк, золото и серебряные нити, растительные красители

применялись лучшего качества. Естественно, что такое ковровое производство могло быть осуществлено только в придворных царских мастерских, произведения которых и отличаются наибольшим совершенством.

Образный строй ковров, включавших сложные композиции, пейзажи, фигуры людей и животных, своеобразная передача явлений действительности в формах плоскостных и декоративно-условных — все это свидетельствует о глубокой общности художественного видения иранских мастеров, работавших как в области миниатюры, так и прикладного искусства. В то же время ковры обладают той масштабностью, значительностью и зрелищностью образа, которые выдвигали на первый план особые декоративные задачи.

Средневековые ковры Ирана славятся удивительной красотой цвета. И действительно, невозможно передать словами их красочное великолепие. Специфика коврового производства разрешала более богатое, чем в других областях прикладного искусства, применение разнообразных цветовых тонов, число которых доходило до двенадцати. Мастерам, создававшим ковры, удалось избежать пестроты, добиться удивительной гармонии цветов, сильных, ярких, насыщенных и в то же время мягких, ласкающих глаз изысканностью сочетаний. Это необычайно эффектное красочное впечатление возникает также благодаря ворсу, который не только придает плотность и массивность фактуре, но и сообщает поверхности особый бархатистый, нежный отлив. В основу колористического решения ковров положен принцип тонального единства, выделения главной, ведущей цветовой гаммы, подчиняющей себе все живописное многообразие путем тончайших ритмических повторов и взаимопроникающих оттенков. Образ каждого ковра индивидуален, обладает своим совершенно особым тональным звучанием, то солнечно-золотым, то серебристо-зеленым, то сине-малиновым, то желто-красным. В некоторых коврах задача осложняется господством не одного, а двух ведущих тонов. Распределение цветовых пятен в узоре ковра отличается тонким равновесием, точной взаимосвязью самых мельчайших деталей. Этим

достигается глубокое живописное единство, причем красочное богатство выступает в нерасторжимой слитности с покрывающей ковер необычайно сложной и артистически изощренной системой линейного узора. Рисунок иранского ковра является выражением внутренней организации его форм, его своеобразной «архитектурой». Ковры покрыты тончайшим и сложнейшим растительным орнаментом с гибкими, мягкими переплетающимися формами. Изысканные арабески то оббегают изображения цветов, человеческих фигур и животных, как бы вторя их очертаниям, то сплетаются с ними, то отступают к краям ковра, образуя там великолепное орнаментальное обрамление. Вместе с тем сами цветы и фигурные изображения, возникающие как красочный узор на плоскости, создают сложную, изысканную по ритму игру линий. В противоположность тканям, построенным на количественном накоплении одного и того же мотива, здесь господствует удивительно богатое и прихотливое взаимодействие отличных друг от друга элементов линейного и цветового декора. Однако подобное поражающее воображение многообразие приведено в строгую систему.

Композиция ковров представляет собой обычно широкое прямоугольное центральное поле, обрамленное полосой орнаментированного бордюра, образующего как бы четкую архитектурную рамку. Распределение узора имеет то характер густой заполняющей всю поверхность поля сетки, то построено по принципу медальонного решения. В последнем случае центр ковра занимает крупный медальон, четвертая часть которого повторена в каждом углу среднего поля. В целом для ковров характерно симметричное построение композиции. Этот принцип симметрии прослеживается четко в основных частях, крупных членениях ковра, в то время как более мелкие элементы его узора, столь богатые и насыщенные, кажутся полными свободного и произвольного движения. Однако и здесь при внимательном рассмотрении видна строгая, хотя и очень сложная система соподчинения и ритмической связи форм.

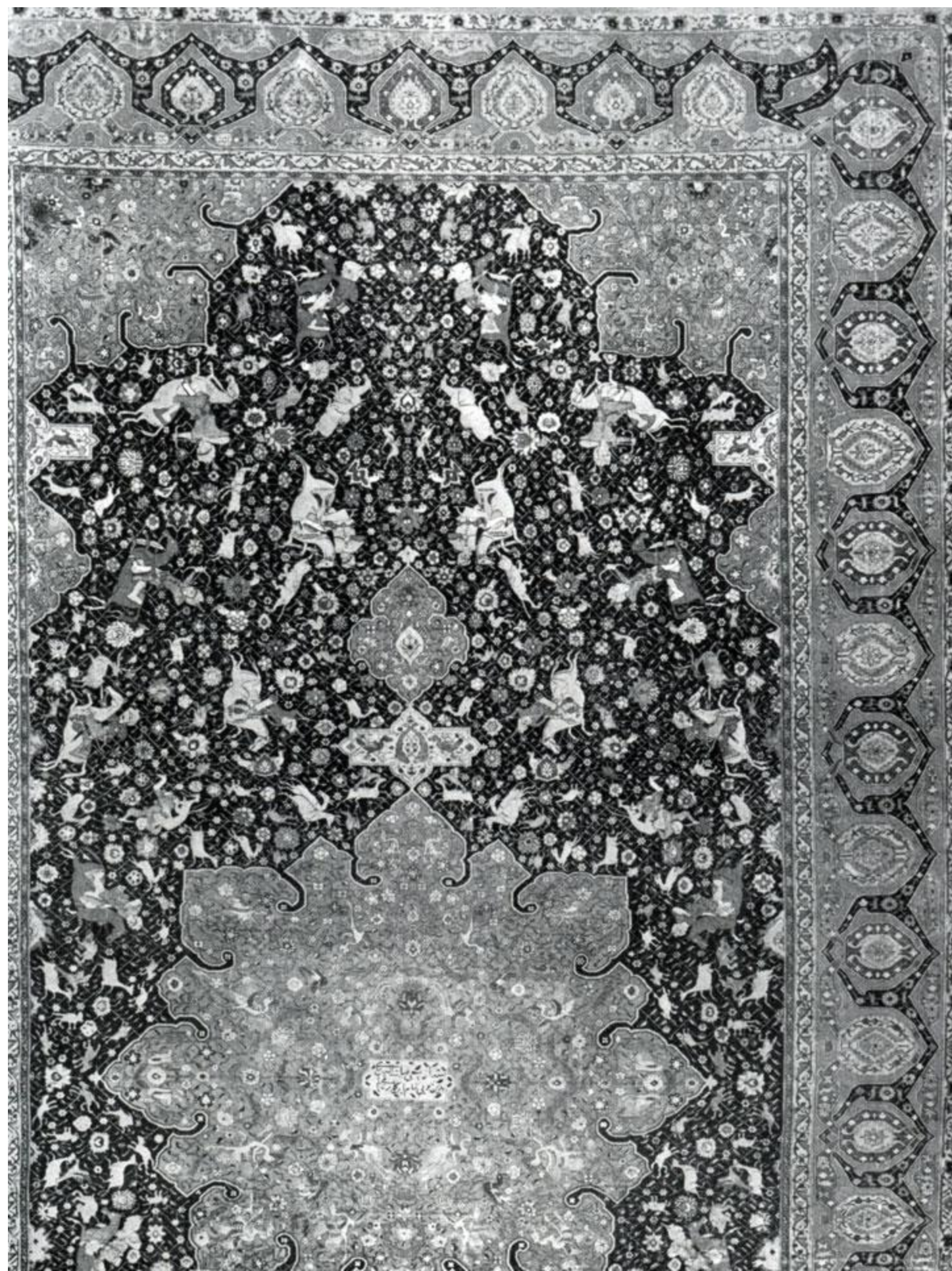
Иранские ковры 16—18 вв. при несомненной стилистической общности и традиционности приемов декора исключительно разнообразны. Классификация их строится по месту изготовления, как по большим географическим районам, так и по отдельным городам — Керману, Кашану, Ширазу, Иезду, Исфахану и т. д., по назначению — светские и молитвенные, наконец, по характеру изображений. Здесь обычно выделяют ковры «охотничьи», «звериные», «садовые», «вазовые». Уже одни эти названия показывают, что главным мотивом украшений иранских ковров эпохи средневековья является жизнь природы, воплощенная так или иначе в образе прекрасного сада. Его непосредственное изображение создается в «садовых» коврах, в других же — фигуры людей и животных помещены обычно среди элементов пейзажа, иногда в окружении растительного орнамента, который, по существу, служит своеобразной поэтической формулой того же образа. Этот создаваемый в коврах образ природы условен. Характерна, например, своеобразная горизонтальная проекция, в которой средневековые мастера изображают на плоскости ковра землю, деревья, водоемы, фигуры людей и животных. Применяемые краски играют не только декоративную роль, а заключают в себе определенное смысловое значение; так, часто земля обозначается красным цветом, реки — голубым или серебром. Цветы и звери иногда символизируют какие-либо понятия: кипарис — вечную жизнь, цветущее плодовое дерево — любовь и т. д. Вместе с тем здесь, так же как и в миниатюре, в границах этой изобразительной условности раскрыто большое жизненное содержание. Для средневековых мастеров прекрасный сад — это символ цветения, весны, как бы выявление всех животворных внутренних сил природы, состояние ее высшей красоты. Часто сады в узор ковра населены живыми существами: на деревьях граната качаются обезьяны, в водоемах плавают утки и рыбы, порхают птицы, подстерегают добычу львы и гепарды, пасутся изящные газели. Сад служит и местом придворной охоты. Таким образом, между коврами «садовыми» и коврами «охотничьими», «звериными» нет резкой границы. Последние, однако, более динамичны, в них

преобладает изображение борьбы, ожесточенных схваток, погони.



*Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей
Польди Пеццоли.*

В великолепном большом «охотничьем» ковре, датированном первой половиной 16 в. (6,92х3,60 м), глубокого синего тона центральное поле с шестнадцатилепестковым красным медальоном в середине окружено широким орнаментированным красно-синим бордюром. Поле ковра покрыто тончайшей сеткой растительного орнамента, заполненного изображениями всадников на красных и серых конях и разнообразных, густо населяющих это узорчатое плетение форм, зверей. Их розовые, серые, желтые, коричневые фигуры мелькают то там, то тут, преследуемые охотниками, которые поражают их стрелами из лука или пронзают копьями на скаку. Все полно движения: всадники, вступающие в единоборство со львами, косули, вихрем проносящиеся сквозь цветущие заросли, словно прислушивающиеся к шуму охоты дикие кони, соколы, нападающие на ланей, разбегающиеся в разные стороны зайцы. И вместе с тем все проникнуто здесь единым линейным и цветовым ритмом, все тонко согласовано между собой, сливаясь в удивительно праздничный, красочный узор.



61. Ковер с изображением охоты. Фрагмент. 1522 г. Милан, Музей Польди Пеццоли.

Фигурные изображения характерны в основном для ковров 16 столетия. Позднее в них начинает преобладать растительная орнаментация более стилизованных форм. В 17 в. широкое распространение получают так называемые «вазовые» ковры. Название это довольно условно, поскольку мотив ваз, из которых расходятся ветви с цветами и листьями, встречается далеко не на всех коврах подобного типа. Чаще"— это крупный цветочный узор, заполняющий все поле ковра. Производством «вазовых» ковров славился маленький расположенный в 100 км северо-западнее Исфахана городок Джушкан.

Эстетическое воздействие иранского ковра не исчерпывается только великолепием декоративных качеств. Образ ковра, в котором, словно в симфоническом звучании, сливаются в гармоническом единстве все элементы цветовой и линейной композиции, рождает поэтическое представление о сказочно прекрасном многообразии реального мира.

В 16 —17 вв. керамическое производство в Иране вновь переживает подъем. В этот период изделия различных керамических центров страны отличаются яркими местными особенностями. И в то же время им присущи общие новые черты в развитии керамики. Формы посуды существенно меняются, преобладают глубокие в форме полушария чаши и высокие с узким тонким горлом бутылки. Старые традиции росписи эмалями, построй и кобальтом возрождаются на совершенно новой основе. Так, люстровый рисунок наносится на поверхность сосудов не резервом, а мазком, что обуславливает более свободный, живописный характер росписей, обычно изображающих садовые мотивы и разнообразные цветы. Красочный эффект люстровых изделий достигается уже не в пределах монохромной гаммы, а основывается на более разнообразных тонах, из которых особенно распространенным становится фиолетово-синий

люстр с красноватым металлическим отливом. Иногда в люстровых росписях сочетаются золотисто-желтые и синие, желтые и фиолетово-красные тона. Люстровая керамика этого времени, более виртуозная по рисунку и более яркая в цвете, все же значительно уступает в художественном отношении произведениям 12—13 вв.

Большое значение приобретает роспись кобальтом, в которой преобладают китайские мотивы. Иранские мастера довольно искусно подражали китайской керамике, и их произведения ввозились в Европу под видом китайских. Производством этого типа керамики славились мастерские городов Кермана, Катана и Йезда.

К началу 16 в. изменился также облик металлических изделий. Формы стали более вытянутыми, декор измельченным и дробным, инкрустация сменилась чернью. Постепенно медь вытеснила бронзу, и с 16 в. столовая медная посуда стала покрываться полудой. Широкое распространение в это время получили изделия с лаковой росписью на папьемаше, резьба по дереву, произведения ювелирного искусства.

В 18—19 в. общий экономический упадок страны пагубно сказался и на состоянии художественных ремесел Ирана.

Искусство Азербайджана

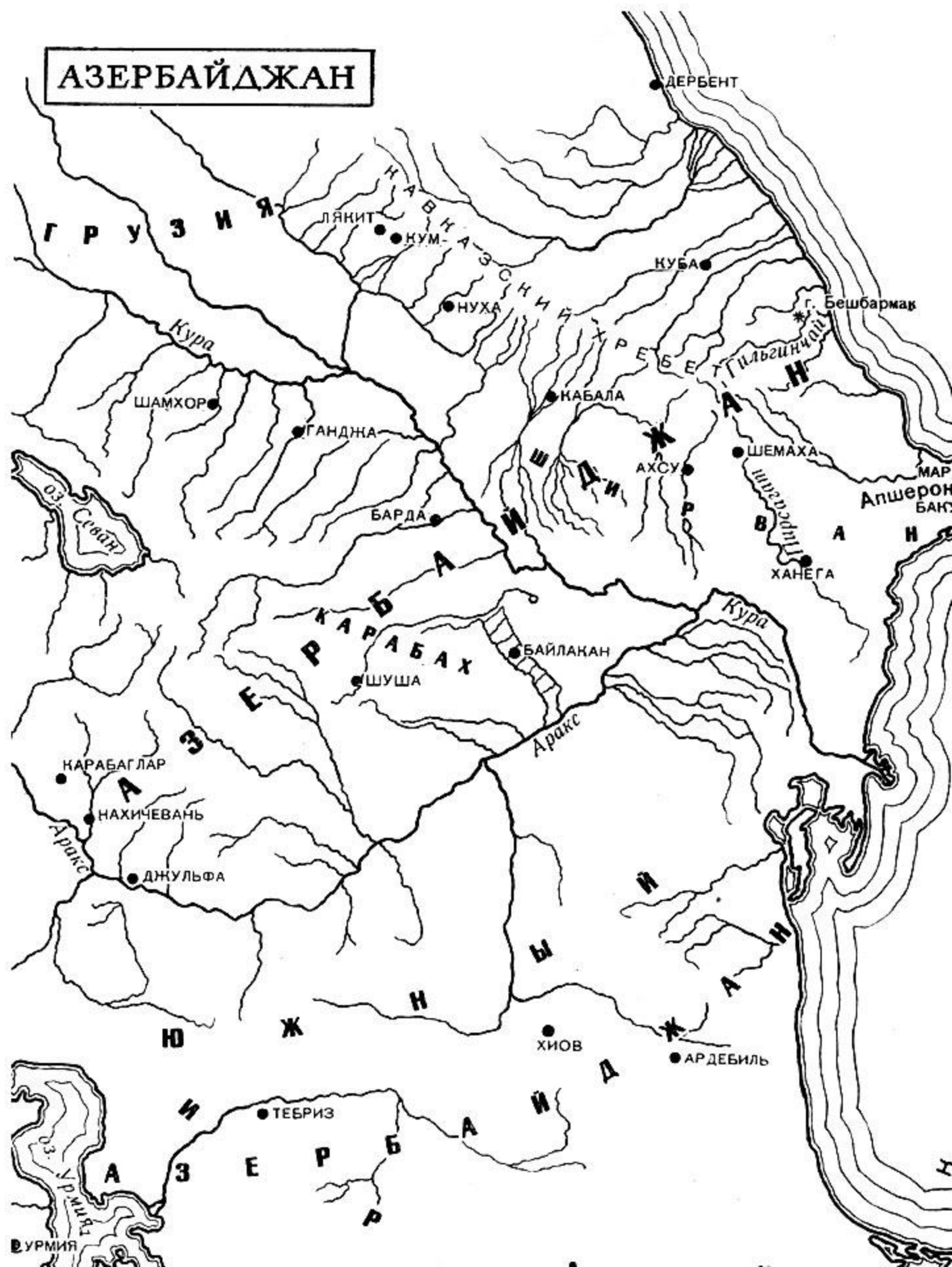
В.Шлеев при участии Б.Веймарно; раздел миниатюры - Т.Каптерева

В экономической, политической и культурной жизни средневекового Востока важную роль играли восточные области Закавказья — Албания(*Албания занимала территорию нынешней Азербайджанской ССР.*) и Атропатена(*Атропатена — древнее название Южного Азербайджана.*), позднее получившие общее наименование Азербайджан. Памятники, обнаруженные в этих районах (см. том I), показывают, что еще в древности здесь возникла довольно высокая своеобразная культура, традиции которой сохранялись и развивались в последующее время. Зарождение феодальных отношений в Азербайджане началось в 4 — 5

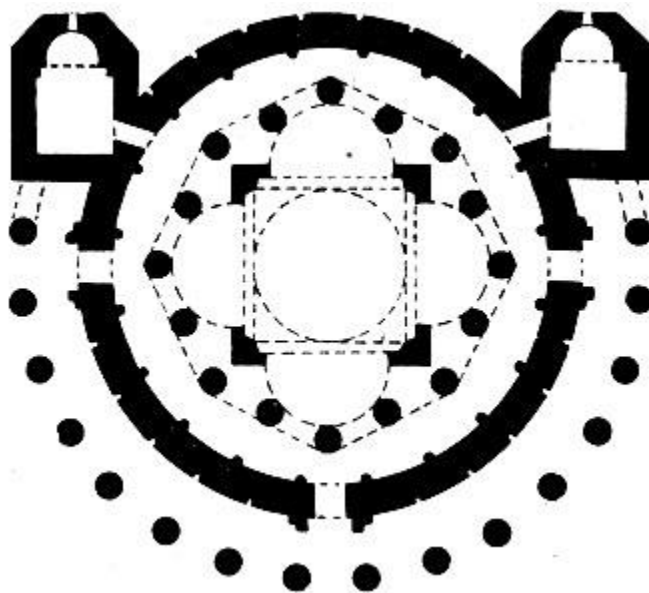
столетиях, когда Атропатена и Албания входили в состав Сасанид-ского государства. Эпоха раннего феодализма отмечена расширением старых и постройкой новых городов, среди которых выделялись столичные центры — Кабала и Партав (Барда), Байлакан и другие. Сасаниды придавали большое значение Албании как северному рубежу своего государства. Искусно продуманная система оборонительных сооружений, преграждавших доступ кочевникам из северокавказских степей в Закавказье, была построена в горах и у побережья Каспийского моря. Сохранились стены у горы Бешбармак и у реки Гильгинчай и самое северное — огромное дербентское укрепление, расположенное на территории современного Дагестана. Его величественные каменные стены и арочные ворота были сооружены в 6 — 8 вв. н. э. и затем неоднократно подновлялись.

Население Албании не раз восставало против власти Сасанидов, находя поддержку у своих исконных соседей — армян и грузин. В 5 в. Албании удалось добиться независимости. В противовес персидскому зороастризму здесь получило распространение христианство. Раннесредневековые памятники монументального зодчества указывают на тесные культурные связи Албании с Арменией и Грузией. Базилика 6 в. в селении Кум близка грузинским и армянским базиликам, а круглый храм в селении Лякит купольным ротондам соседних стран. Остатки храма 7 в., открытого в Мингечауре, свидетельствуют об использовании фрески и резной штукатурки для украшения албанских культовых зданий.

АЗЕРБАЙДЖАН



Карта. Азербайджан



Храм в селении Лякит. План.

После арабского вторжения, принесшего Азербайджану большие разрушения, Закавказье в течение нескольких столетий входило в состав Арабского халифата. Вместе с насильственно распространенной религией — исламом — появились культовые постройки — мечети; возводились также караван-сарай, рынки и другие здания. Старый план (7 —10 вв.) сохранили мечети в Ахсу и Шемахе, состоящие из нескольких квадратных помещений с михрабом.

Большой подъем пережило средневековое искусство Азербайджана в эпоху зрелого феодализма. Еще в 10 в. на территории страны образовались фактически независимые от халифата государства. В 11 в. Азербайджан был захвачен сельджуками, однако с распадом Сельджукской империи вновь укрепились самостоятельные государства Ширваншахов, владевших большей частью северного Азербайджана, и Эльдегизидов, которым принадлежал южный и западный Азербайджан. Несмотря на феодальную раздробленность страны и частые войны, в этот период происходил рост производительных сил, укрепились и развились экономические, политические и культурные связи

Азербайджана с соседними странами, особенно с Грузией, Арменией и Дагестаном.

В истории культуры и искусства феодального Азербайджана выделяется период 12 — начала 13 в., нередко называемый эпохой Низами. Это было время, отмеченное значительным подъемом ремесленного производства, оживлением внутренней и внешней торговли, интенсивным ростом городов. Ганджа, Байлакан, Шемаха, Нахичевань, Баку, Шамхор, Тебриз, Ардебиль и другие города были также крупными культурными центрами.

В 11—12 вв. жили и работали выдающиеся деятели азербайджанской культуры: философ Бахманяр ибн Марзбан, астроном Фсридаддин Ширвани, поэт Афзаладдин Хагани, а также самый выдающийся деятель культуры того времени Низамаддин Ильяс Низами Ганджави (1141 —1209), автор прославленных пяти поэм — «Хамсе» («Пятерица»). По своему мировоззрению Низами стоял выше многих своих современников. В его произведениях звучит глубокое уважение к человеческому труду, сочувствие к угнетенным, осуждение деспотизма. В философских взглядах Низами есть элементы диалектики — он признавал закономерность изменения мира, хотя его представление о путях этих изменений и было идеалистическим. Культура, которую представляли Низами и Хагани, носила ярко выраженный светский характер и по своей общей гуманистической направленности была созвучна грузинской культуре того времени, связанной с именем Шота Руставели.

Наряду с наукой и литературой выдающихся успехов в этот период добились зодчие и художники Азербайджана. На протяжении 11—13 вв. в архитектуре Азербайджана происходил процесс сложения основных типов монументальных построек, ставших характерными для развития зодчества и в более позднее время. Отдельные сохранившиеся памятники, а также сообщения современников свидетельствуют о том, что в крупных городах Азербайджана в 11—13 вв. шло интенсивное строительство, возводились

городские стены, оборонительные башни, дворцы, мечети с минаретами, мавзолеи, бани и другие постройки, а на важных торговых магистралях строились укрепления, караван-сарай, водохранилища, мосты. Основными строительными материалами в средневековом Азербайджане были камень, сыр-цоиый и обожженный кирпич. Одной из важнейших конструктивных задач, которые интересовали азербайджанских зодчих этого времени, явилась разработка сводчатых и купольных перекрытий. В архитектурно-композиционном отношении важное значение приобрели порталы, отмечающие вход и фасад здания, купола и башнеобразные минареты. Заметное и все возрастающее место стала занимать система декора. В кирпичных постройках применялась главным образом геометрическая орнаментация. Со второй половины 12 в., когда стали использоваться кирпичи, покрытые голубой глазурью, архитектурный декор обогатился цветом. Широко употреблялся эпиграфический орнамент — надписи, вкомпонованные в общую систему узора и подчас содержавшие имена заказчиков и зодчих. В нишах порталов и на карнизах часто применялись сталактиты, а в некоторых сооружениях в качестве архитектурных украшений использовались скульптурные рельефы из камня.

Как и всюду в эпоху феодальной раздробленности, в азербайджанском зодчестве 11—12 вв. сложились местные школы, которые довольно четко объединяются в два основных художественно-стилевых направления: ширвано-апшеронское, распространенное в северо-восточных областях страны, и нахичеванское, охватывающее по преимуществу юго-запад Азербайджана. Позднее, в 15 — 16 вв., большое значение получила южная (тебризская) школа зодчества. Для ширвано-апшеронского направления характерны постройки из камня; для нахичеванского — из кирпича. Однако различие материала лишь отчасти определяет их особенности. При общности архитектурных типов существовали, по-видимому, разные задачи, стоявшие перед зодчими в зависимости от конкретно-исторических условий развития каждой из областей страны. Так, в районе Апшеронского полуострова, где в 12—14 вв. было много мелких враждовавших между собой феодальных

владений, возводились многочисленные небольшие по размеру оборонительные сооружения. Напротив, в городах и центрах больших государственных образований много внимания уделялось строительству крупных культовых и светских сооружений. Все это наложило отпечаток на художественные черты построек.

Памятники ширвано-апшеронской группы, как правило, производят впечатление массивностью тяжеловесных архитектурных форм, которым соответствуют скупые примененные орнаментальные детали. Художественно-образный строй этих зданий определяется в первую очередь четким силуэтом и общей выразительностью архитектурных объемов. В отличие от них памятники нахичеванской группы выделяются изяществом облика, гармоничным, подчас изумительно тонким сочетанием монументальности общего решения с богатством декоративных деталей.

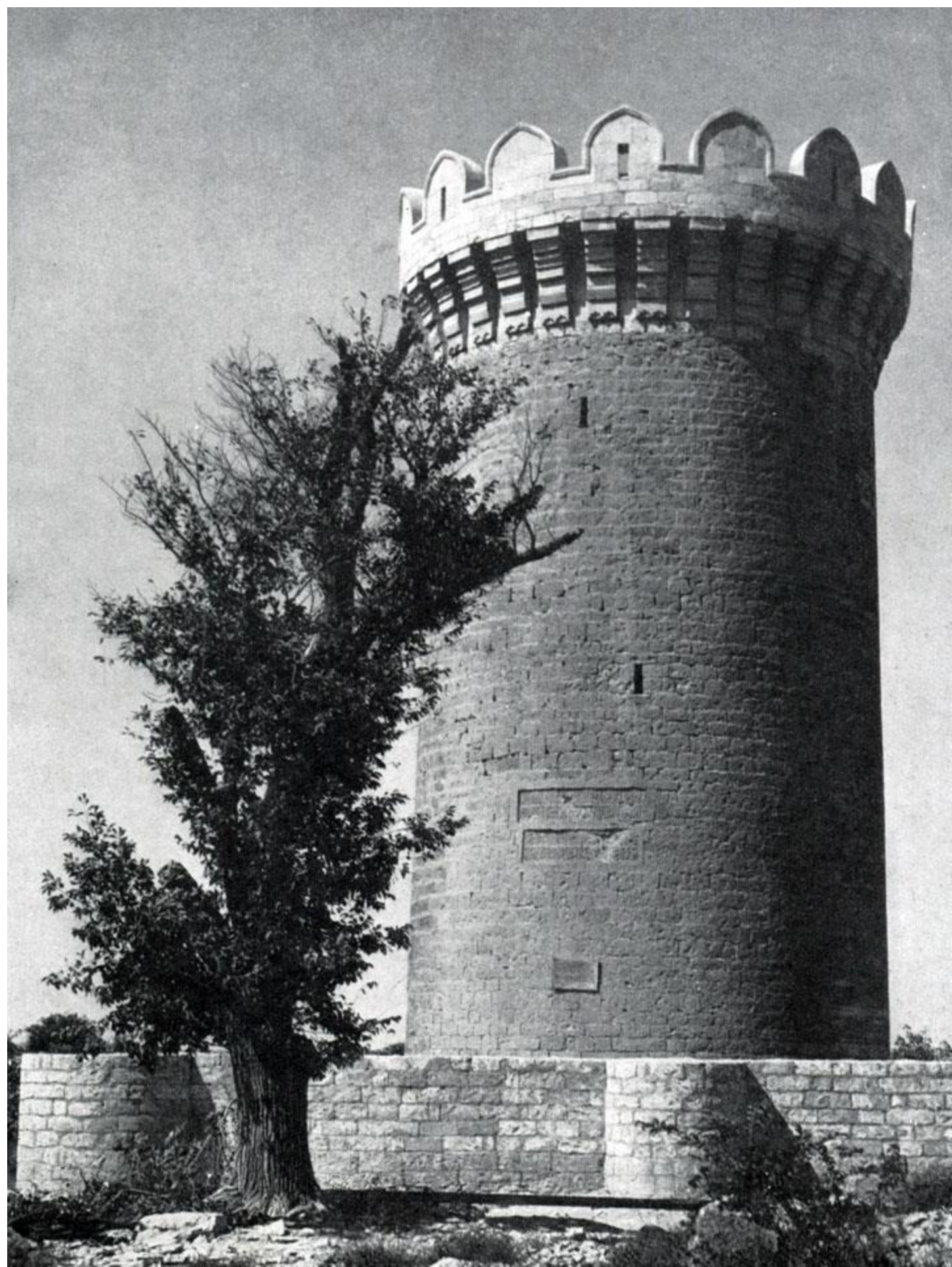


Баиловские камни. Фрагмент фриз.

Главным центром ширвано-ашперонской школы, вероятно, была Шемаха — столица Ширваншахов; однако в Шемахе, которая неоднократно разрушалась землетрясениями и не щадила завоевателями, нет старых построек. Одним из наиболее ранних памятников этой школы является выстроенный из камня минарет Сынык-кала в Баку (1078). Сравнительно невысокий, массивный и приземистый, этот минарет похож на крепостную башню., верх которой вместо

машикулей украшает пояс крупных сталактитов, поддерживающих балкон с каменной оградой.

По всей вероятности, в первой половине 12 в. была сооружена «Девичья башня» в Баку. Это грандиозная постройка высотой около 30 м. назначение которой точно не определено. Она состоит из круглой башни с восемью ярусами внутри и связанного с ней монолитного массивного выступа, прямоугольного в плане.

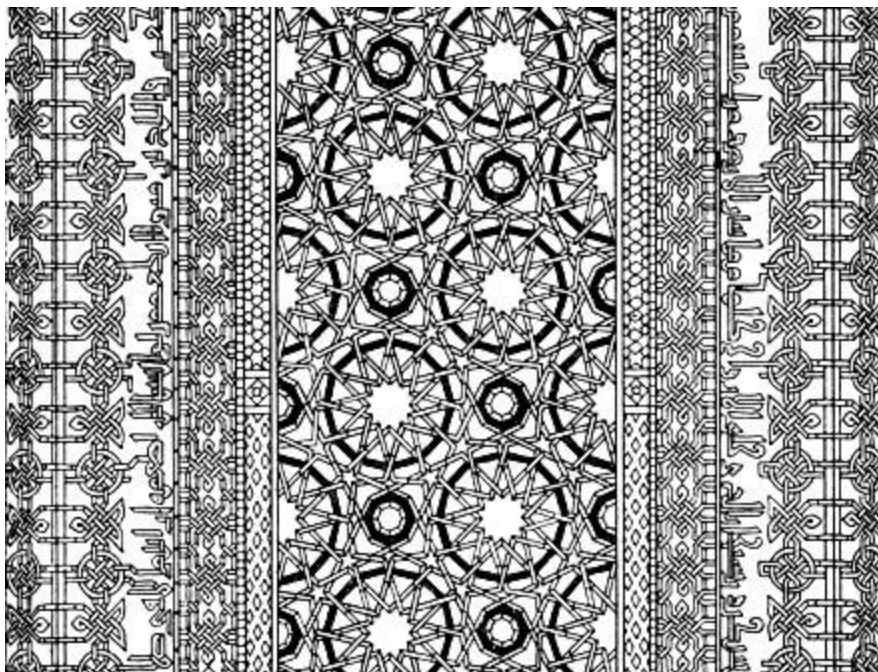


65. Абд ал-Маджид ибн Масуд. Замок в селении Мардакян. 1232 г.

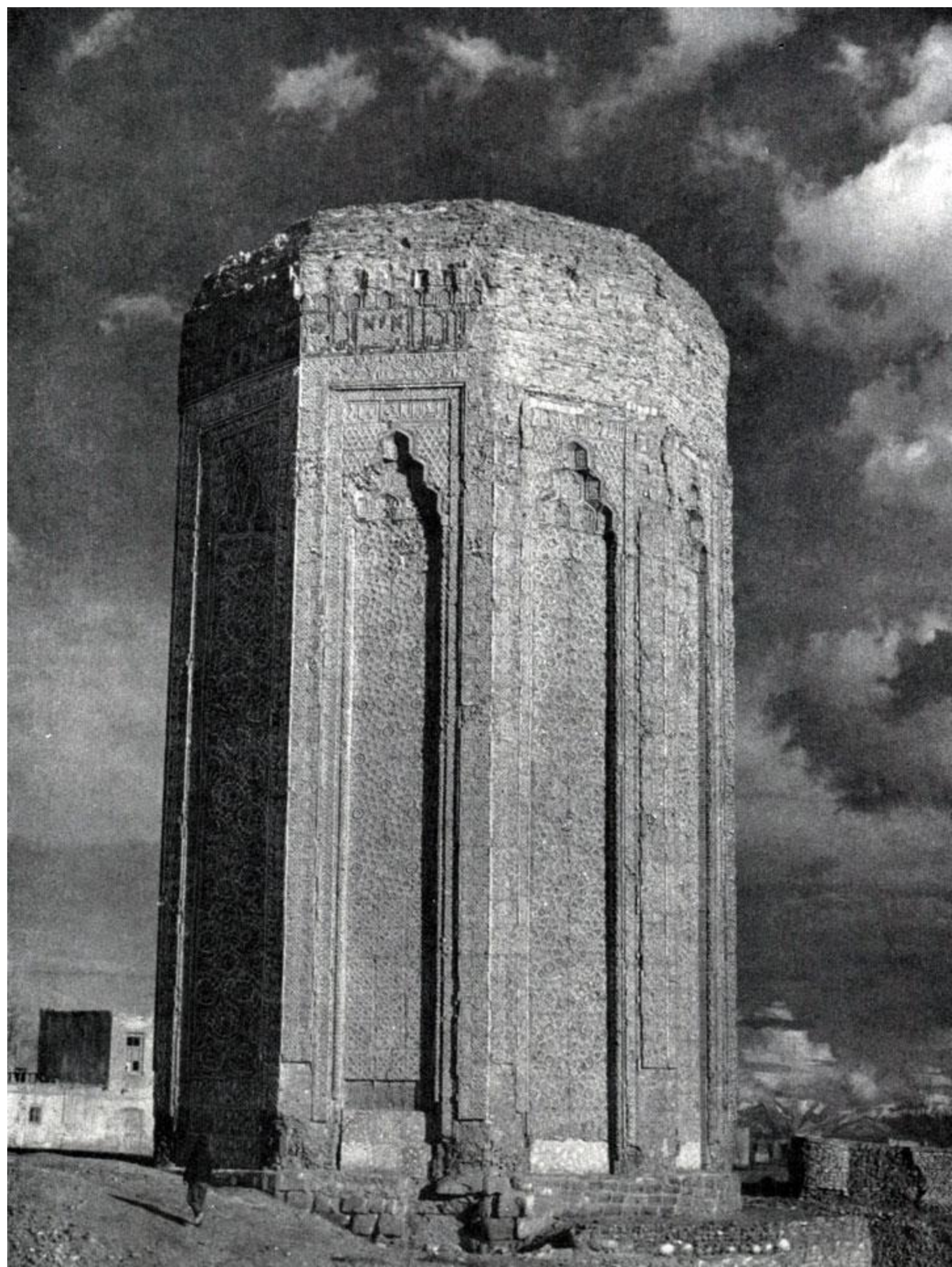
Об архитектуре средневековых крепостей и замков дают представление многочисленные оборонительные сооружения Апшеронского полуострова, среди которых следует назвать относящиеся к 13 —14 вв. замки в селениях 1'аманы, Мардакян и Нардаран. В мощных формах прямоугольных и круглых башен-донжонов, господствующих над окружающей местностью, и в суровой глади крепостных с/ген, укрепленных на углах массивными башенками, ярко и цельно выразился характер монументальной архитектуры феодального Азербайджана.

Интересный памятник представляет также укрепление в Бакинской бухте, известное под названием Баиловских камней. В результате подъема уровня Каспийского моря это сооружение в течение ряда столетий находилось под водой и лишь недавно стало доступно изучению. В верхней части стены в виде фриза сплошной лентой тянется высеченная в камне надпись, содержащая дату постройки —1234/35 г. и имя строителя — Зайваддина ибн Абу Рашида. Между буквами надписи вкомпонованы рельефные изображения животных, птиц, человеческих голов и фантастических существ (стр. 109). Некоторые изображения исполнены в высоком рельефе, почти что объемно, с расчетом на выразительный эффект светотени; другие — высечены лишь графическим контуром или в очень невысоком рельефе. Вполне допустимо, что над исполнением этих рельефов работали различные мастера. Изображения очень интересны. Во-первых, к ним по стилю близки каменные рельефы из селения Кубани, а также украшения бронзовых котлов, происходящих из южного Дагестана. В этих памятниках, как и в рельефах Баиловских камней, сохранились традиции культуры древней Кавказской Албании. С другой стороны, изображения фриза стилистически близки азербайджанскому прикладному искусству того времени — металлическим сосудам в виде фигур животных, мотивам зверей и птиц, исполненным в росписях на керамике.

Первые датированные памятники нахичеванской архитектурной школы относятся к 12 в. Это башнеобразные мавзолеи-усыпальницы и одновременно мемориальные сооружения, воздвигнутые для прославления в веках богатства и могущества феодальных правителей. Происхождение кавказских башенных мавзолеев как архитектурного типа еще недостаточно выяснено, но, по-видимому, восходит к глубокой древности. Получившие распространение на Кавказе, в северных областях Ирана и в некоторых частях Средней Азии башенные мавзолеи в каждом из этих районов обладают своими архитектурно-строительными особенностями. В Азербайджане башенные мавзолеи имеют подземную усыпальницу в виде многогранного или крестообразного в плане склепа с низким, иногда почти плоским сводом и надземную часть, состоящую из облицованного камнем цоколя, основного объема башни и конусообразного или пирамидального перекрытия; внутри башни — высокое чаще всего многоугольное помещение, перекрытое куполом. Классический тип этих построек представляют древнейшие башенные мавзолеи Азербайджана — усыпальницы Юсуфа ибн Кусейира и Момине-хатун, воздвигнутые в Нахичевани (первая в 1162, а вторая в 1186 г.) зодчим Аджеми ибн Абу Бекром. Мы не знаем пока биографии этого выдающегося азербайджанского мастера, который считается основоположником нахичеванской школы зодчества. Однако созданные им памятники достаточно ясно рисуют его творческий облик. Уже раннее его произведение — мавзолей Юсуфа, восьмигранная постройка из кирпича, увенчанная пирамидальным шатром, — свидетельствует об умении зодчего добиться большой художественной выразительности предельной простотой и строгостью форм. Грани постройки покрыты крупными облицовочными блоками, на которых из кирпича, закрепленного раствором, выложен рельефный узор, состоящий из геометрических фигур. Гладкое пирамидальное перекрытие контрастирует с узорной поверхностью стен и отделено от них широким фризом с крупной рельефной надписью.



Фрагмент орнамента мавзолея Момине-хатун в Нахичевани.



*63. Аджери ибн Абу Бекр. Мавзолей Момине-хатун в
Нахичевани. 1186 г.*

Мавзолей Момине-хатун, воздвигнутый на четверть века позднее, является шедевром средневековой архитектуры. Разрабатывая ту же архитектурную тему — высокой многогранной башни, богато декорированной узором, — зодчий создал поэтически-возвышенный художественный образ. Десятигранная башня, в свое время увенчанная шатровым перекрытием, отличается удивительно стройными пропорциями, изяществом и пластикой формы, красотой силуэта. Каждая грань украшена неглубокой стрельчатой со сталактитами нишей, вписанной в прямоугольное обрамление. Ниши не только обогащают поверхность стены, но, ритмично повторяя и как бы умножая общий абрис башни, создают впечатление богатства архитектурных форм. Членение стен по горизонтали завершает венчающий башню фриз с надписью и широкий карниз из сталактитов. Как и в мавзолее Юсуфа, грани башни покрыты слегка рельефным узором, выполненным в той же технике.

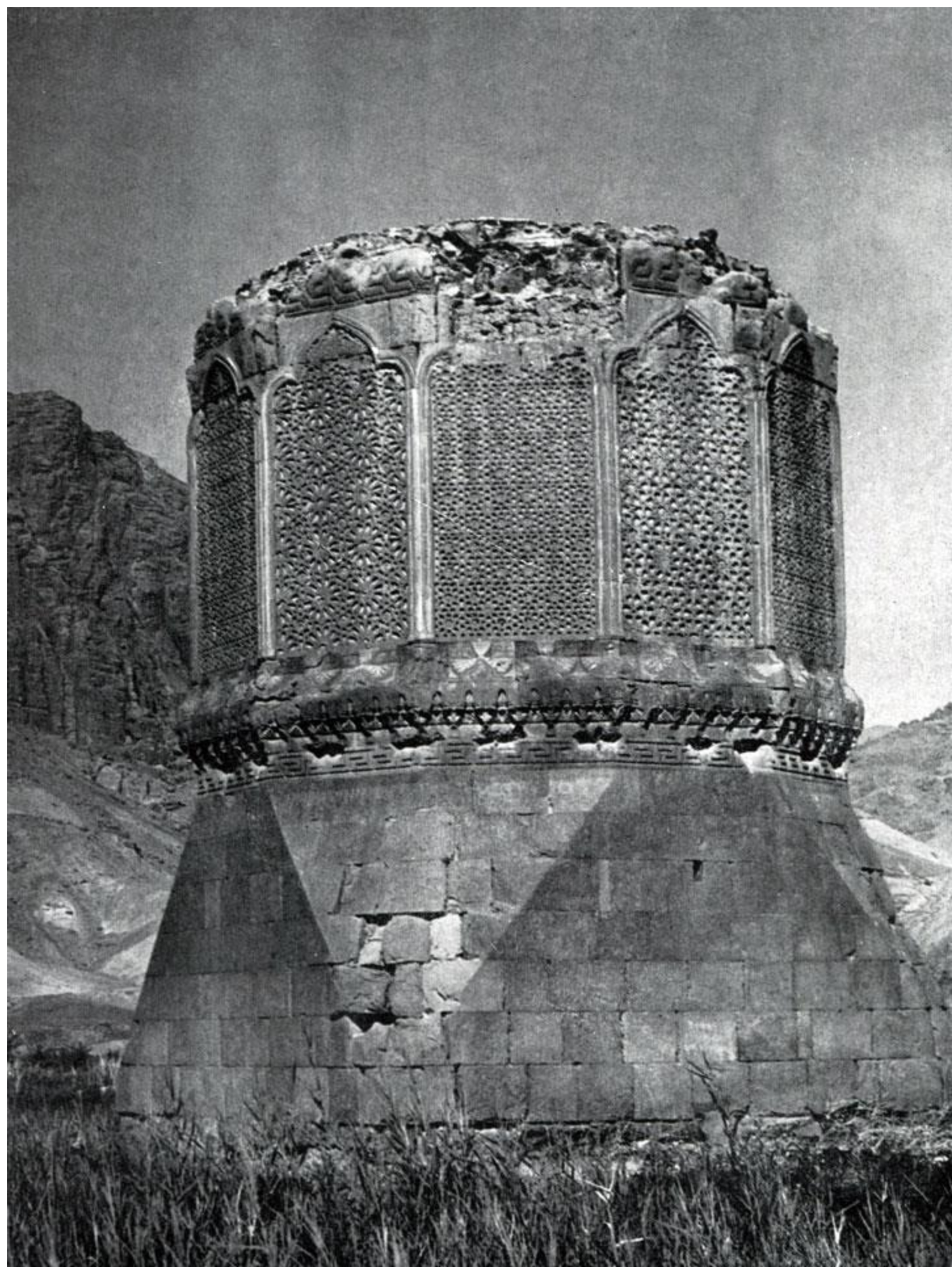
Здесь сложнее и богаче геометрическая плетенка, похожая на кружево, наброшенное на поверхность стен. Лента с орнаментализированными надписями окаймляет с трех сторон каждую грань постройки. Узор заполняет тимпаны ниш и ячейки сталактитов. И наконец, привнесено новое качество в цветовой строй узора: в орнамент включены бирюзовые изразцы, которыми выложены многоугольные фигуры на каждой грани, контуры сталактитов и рельефно выступающие крупные прямолинейные буквы венчающего фриза.



62. Аджери ибн Абу Бекр. Фрагмент фриз мавзолея Момине-хатун в Нахичевани. См. илл. 63.

Мавзолей Момине-хатун воздвигнут в возвышенной части города. Его силуэт прекрасно вписан в окружающий горный пейзаж. Топко найденные пропорции, ритм архитектурных форм воспринимаются еще издали. Вблизи поражают богатство деталей и их изумительно гармоничная связь с монументальным целым. Не без основания создатель этого прекрасного памятника поместил на фризе надпись: «Мы уходим, мир остается. Мы умрем, этот остается памятью. . .»

К мавзолею Момине-хатун по типу примыкают, хотя в большинстве своем уступают ему по совершенству исполнения, некоторые памятники Южного Азербайджана: мавзолей Уч-гумбез в Урмии, мавзолей Гей-гумбез в Мараге (1196) и другие. Интересный пример сходства с архитектурным декором Момине-хатун показывает сложенный из камня мавзолей близ селения Джуга (конец 12—13 в.). Мавзолей состоит из высокой нижней части и многогранного второго яруса, декоративные ниши которого заполнены геометрическим узором нахичеванского типа. Кажущийся ажурным верхний ярус красиво вырастает из массивной кубической нижней части постройки.

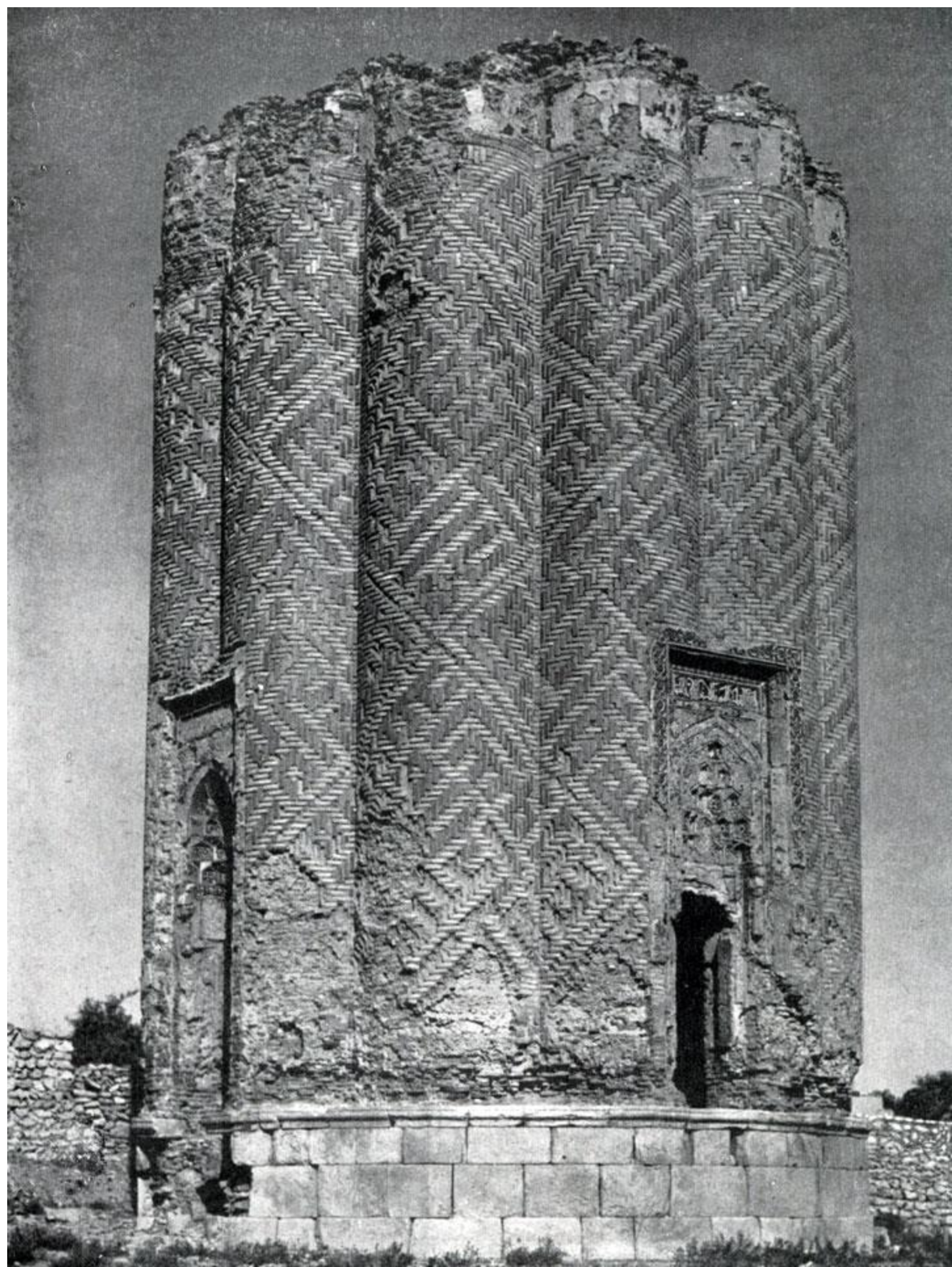


64. Мавзолей близ селения Джуга. Конец 12 в.-13 в.

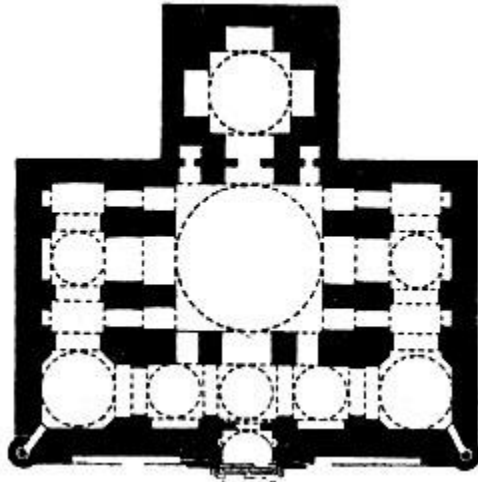
В 13 столетии Азербайджан подвергся опустошительному нашествию монголов. Лишь к середине 14 в. государство Ширваншахов вновь восстановило свою независимость в пределах северного Азербайджана. Нашествие иноземцев, тяжелым бременем легшее на плечи трудового населения, не остановило, однако, дальнейшего развития культуры и искусства. 14—15 столетия отмечены созданием очень значительных в художественном отношении произведений монументальной архитектуры. Продолжается возведение башенных мавзолеев, среди которых особенно выделяются мавзолей в селении Карабаглар и мавзолей в Барде, построенный, согласно сохранившейся надписи, зодчим Ахмедом ибн Эйюбом из Нахичевани в 1322 г.

Строители мавзолеев унаследовали архитектурные традиции нахичеванской школы 12 —13 вв., но обогатили их существенно новыми чертами. Поверхность стен снаружи засияла яркими красками поливных изразцов. От цоколя и до самого верха постройки украшены своеобразным узором, состоящим из арабских букв, образующих слово «аллах». Эти монограммы, выложенные бирюзово-голубыми изразцами на красновато-желтом фоне неглазурованного кирпича, повторяясь, образуют звучный по цвету, динамичный, эмоционально выразительный узор. Красочный эффект усиливают проходящий по верху башен широкий фриз с белой надписью на темно-синем фоне и богато отделанные многоцветной мозаикой порталы. Вероятно, цветными изразцами были украшены и шатровые покрытия мавзолеев. С ярким нолихромным декором основных частей построек контрастирует гладкий каменный цоколь. Башня мавзолея в Карабагларе как бы составлена из двенадцати мощных круглых полуколонн, плотно приставленных одна к другой. Этот «гофрированный» архитектурный объем прорезан четырьмя порталами, помещенными на взаимно перпендикулярных осях постройки. Здание мавзолея в Карабагларе было связано с группой сооружений, от которых

сохранились лишь два минарета, фланкирующие небольшой портал. Подобный архитектурный ансамбль окружал и мавзолей Момине-хатун в Нахичевани.



66. Мавзолей в селении Карабаглар. 30-е гг. 14 в. Вид с юго-запада.



Голубая мечеть в Тебризе. План.

С 14 в. крупным экономическим и культурным центром стал Тебриз в Южном Азербайджане. Примечательно, что с Гебризом связаны имена многих азербайджанских зодчих и мастеров художественного ремесла, работавших не только на родине, но и в Иране, в городах Средней и Малой Азии. О совершенстве тебризской школы зодчества свидетельствуют величественные руины Голубой мечети, сооруженной в 1465 г. архитектором Ниматулла. Здание мечети представляет интереснейший пример величественной порталю-кунолой постройки. Мастерство, с каким решена архитектурно-композиционная задача и верно найдены пропорции отдельных частей здания, — свидетельство того, что этого типа монументальные постройки уже имели в Азербайджане сложившуюся и развитую традицию. Большой купол опирался на тромпы и был конструктивно связан с галлеей, окужавшей центральное помещение с трех сторон и также имевшей купольные перекрытия. Свое название мечеть получила по великолепному убранству стен и портала цветными изразцами синего, белого, бирюзового и других тонов.

Изразцы находили применение и в каменной архитектуре ширвано-апше-ронской школы, но лишь в убранстве интерьера. Примером может служить мавзолей Пир Хусейна на реке Пирса-гат (13 в.), интерьер которого был украшен люстровьши полихромными плитками, покрытыми тонким узором и рельефными надписями. Мавзолей включен в комплекс ханега — мусульманского монастыря, постройки которого (мечеть, минарет, стены с башнями) представляют архитектурную композицию, сложившуюся на протяжении 13—15 вв.



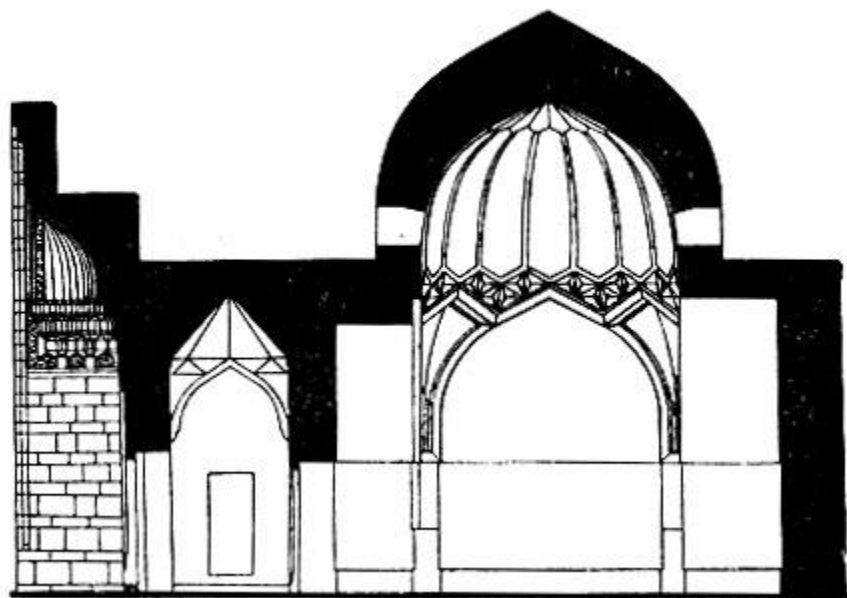
Дворец Ширваншахов в Баку. Общий вид ансамбля.



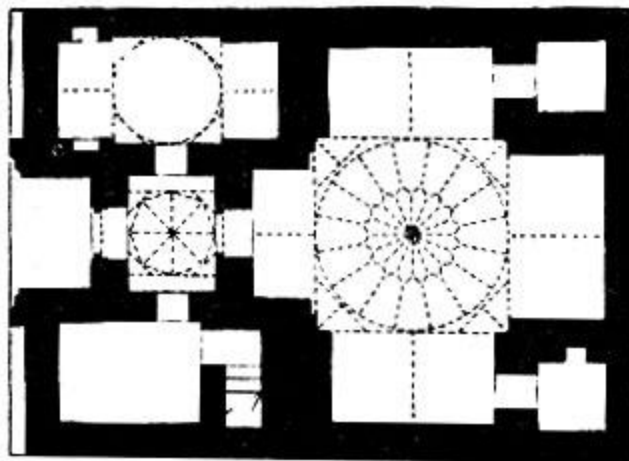
68. Дворец Ширваншахов в Баку. 15 в. Общий вид ансамбля с запада.

Самым выдающимся архитектурным памятником Азербайджана 15 в. является дворец в Баку, ставшем к этому времени столицей Тшрваишахов. Дворец расположен в самой возвышенной части старого города. Основные постройки дворцового комплекса строились разновременно на протяжении столетия. К большому многоугольному по своей конфигурации главному зданию с севера примыкает

Диванхане, а на особой расположенной несколько ниже террасе размещены дворцовая мечеть и усыпальница Ширваншахов. К югу от дворца в отдельном дворике высятся шестигранный мавзолей и руины «старой» мечети. Вряд ли весь этот комплекс зданий строился по заранее составленному плану. Тем не менее далее сейчас, когда вокруг выросли новые постройки, ансамбль дворца производит целостное художественное впечатление. Его строители опирались на вековые традиции ширвано-апшеронского зодчества. Прекрасно владея мастерством каменной кладки, они создали четкие кубические и многогранные архитектурные объемы, оттенив гладь их стен богатейшим резным узором. Традиция и высокий художественный вкус позволили каждому из зодчих воспринять архитектурный замысел своего предшественника, творчески развить его и обогатить. Разновременные постройки объединены единством масштабов, а также ритмом и соразмерностью основных архитектурных форм — кубических объемов зданий, куполов, порталов. Вместе с тем живописная композиция зданий дворца превосходно связана с окружающим приморским ландшафтом. Величественный образ дворцового ансамбля, высящегося над городом-крепостью, утверждал и прославлял его властителей.

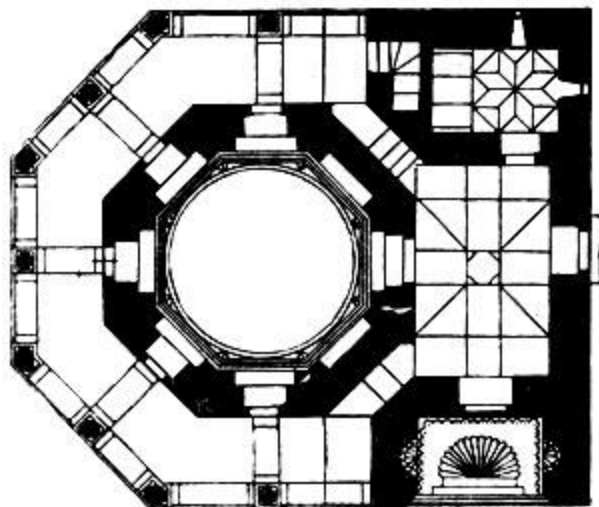


Усыпальница Ширваншахов в Баку. Разрез.

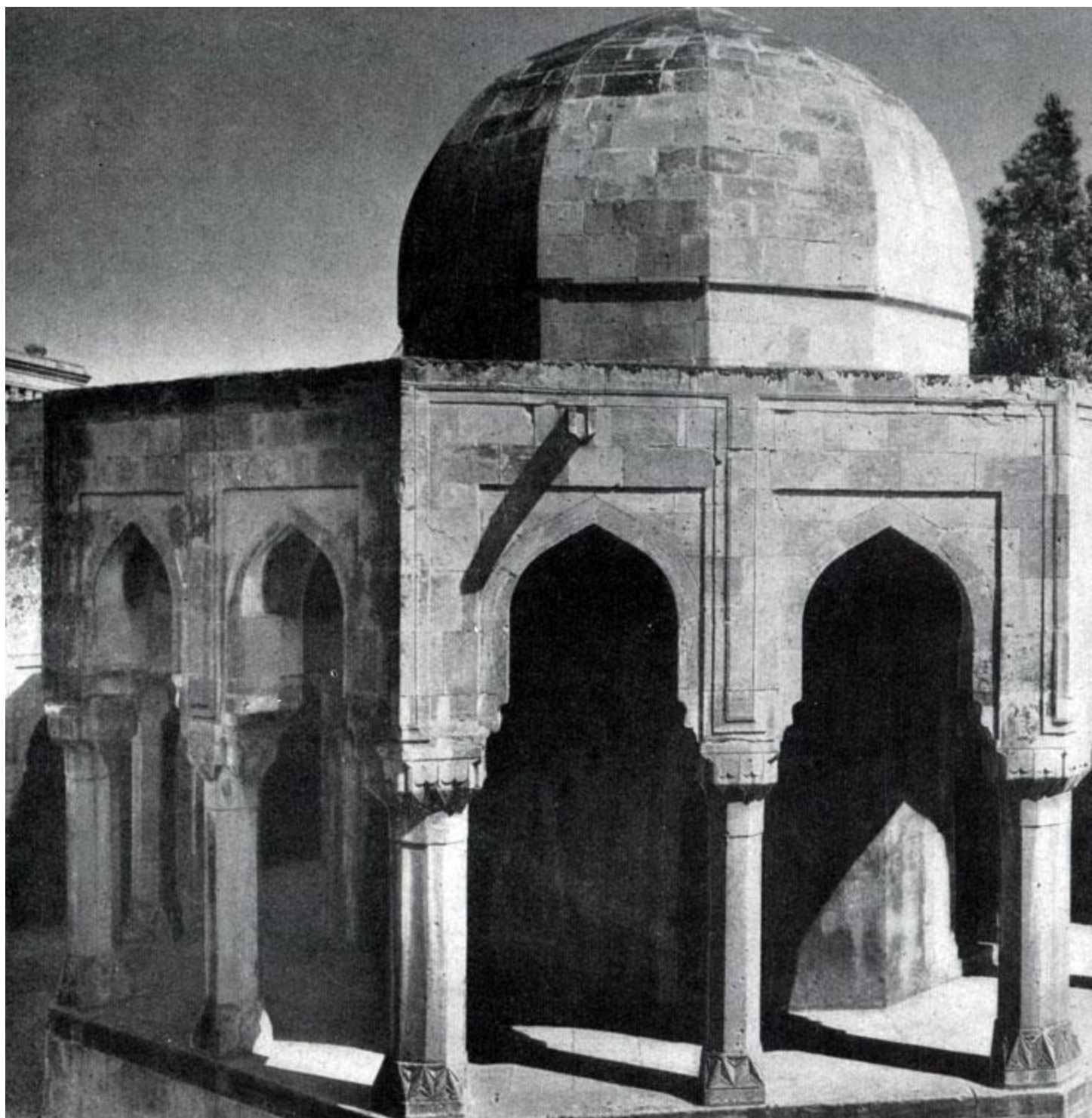


Усыпальница Ширваншахов в Баку. План.

Согласно надписи, здание усыпальницы Ширваншахов построено в 1435 г. В его крестчатом алане видны общие для всего Закавказья традиции крестовокупольных монументальных сооружений. В интерьере обращает внимание система парусов, поддерживающих изящно граненный свод купола). Портал усыпальницы украшен превосходным резным узором. Рядом с дворцовой мечетью (1442 г.) возвышается каменный минарет характерной для Азербайджана формы. Он состоит из высокой гладкой, слегка сужающейся вверх цилиндрической башни, внутри которой заключена винтовая лестница. Башню завершает балкон со сталактитовым карнизом, под которым помещен фриз с рельефной надписью. Верх минарета украшает небольшой массивный столб с ребристым полусферическим покрытием. В отличие от минаретов других стран Среднего Востока азербайджанские минареты не поражают зрителя тонким изяществом орнаментики и богатством архитектурно-декоративных плетений. Они красивы четкостью своего силуэта и простотой формы.

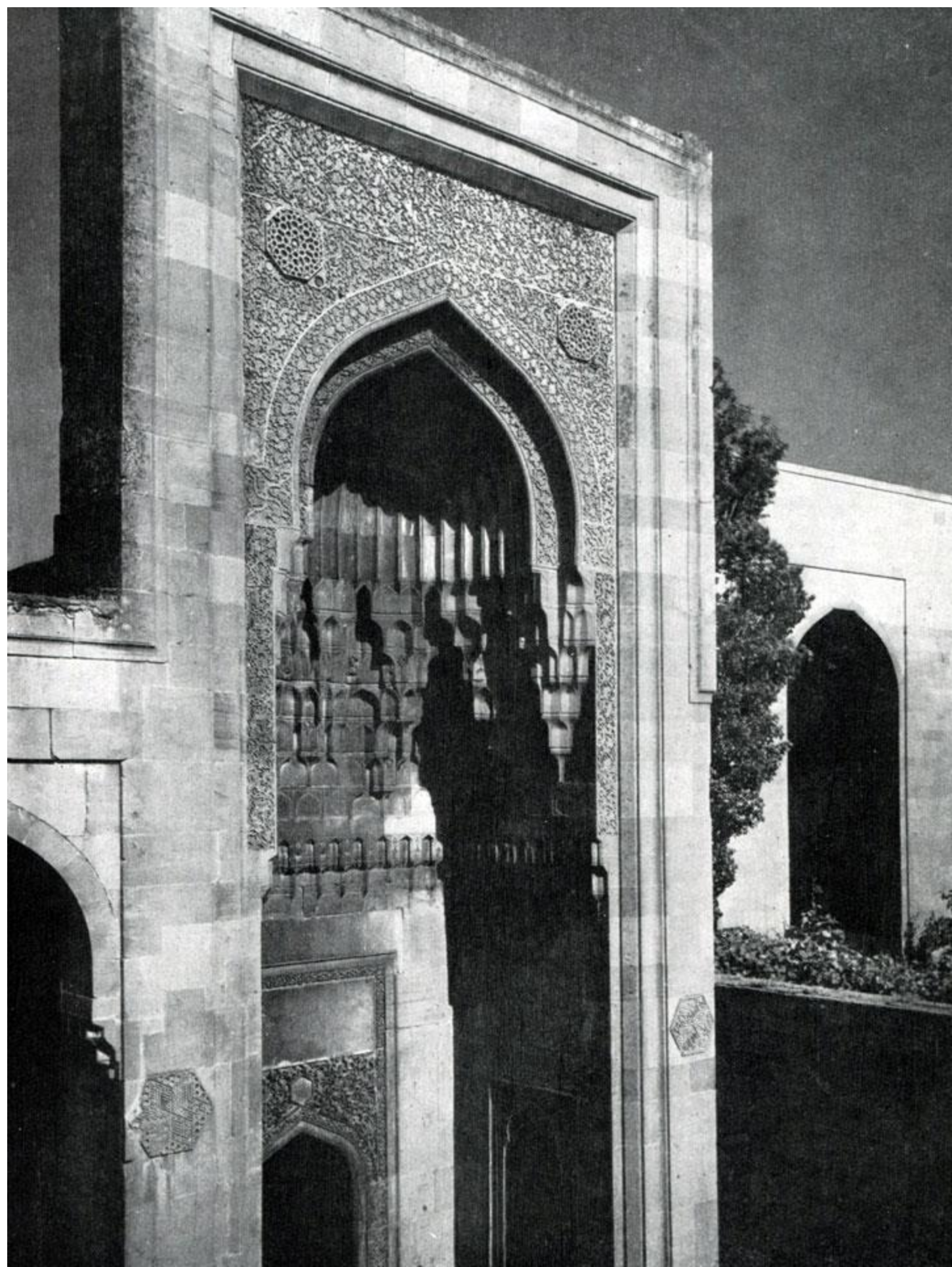


Диванхане в Баку. План.

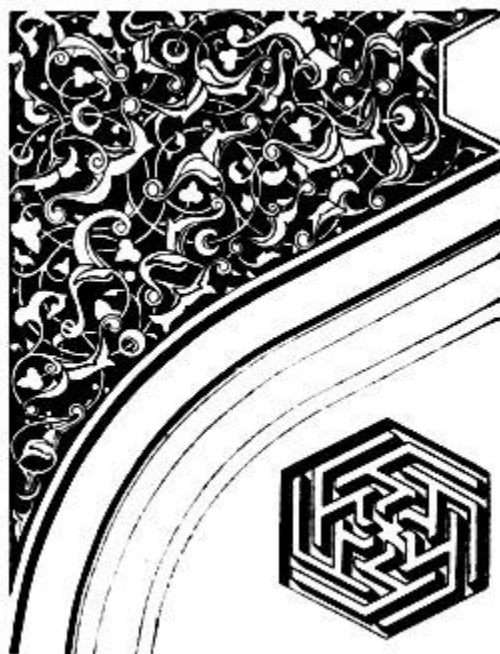


69. Диванхане дворца Ширваншахов в Баку. Конец 15 в. Вид с северо-запада.

Оригинальной архитектурой выделяется Диванхане, по последним предположениям, тоже построенная как усыпальница в конце 15 в.. Восьмиугольная купольная ротонда окружена колоннадой, к которой с одной стороны примыкает высокий изящных пропорций портал. Все это сооружение помещено в квадратном дворике, три стороны которого украшены такими же арками и колоннами. Многогранные каменные колонны, граненые капители и высокие стройные арки чередуются в спокойном ритме. Архитектуру Диванхане обогащают орнаментальные мотивы на капителях колонн и богатый резной узор, заполняющий тимпаны портала и арок ротонды. Освещенный яркими лучами солнца, четкий рельефный узор контрастно выделяется на фоне гладкой сероватой каменной кладки.

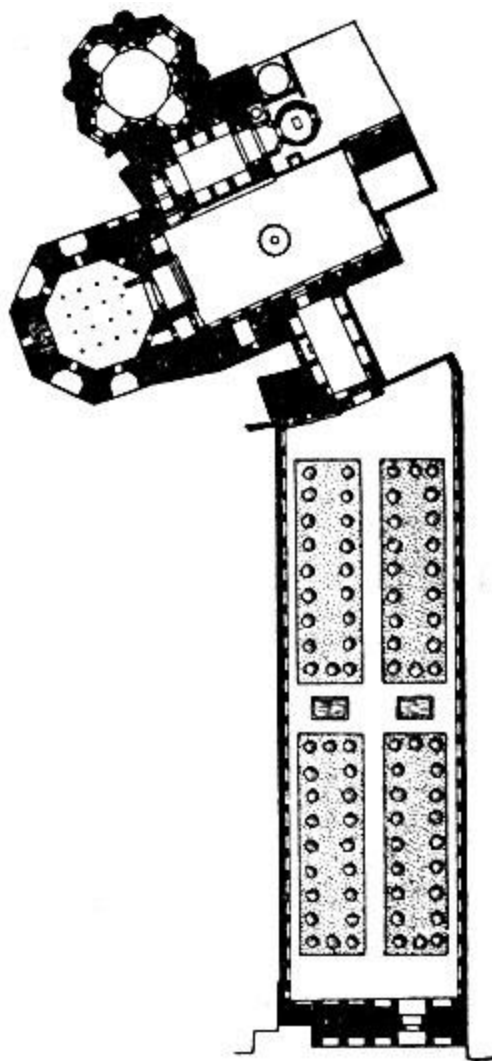


70. Диванхане дворца Ширваншахов в Баку. Портал.



Диванхане в Баку. Фрагмент орнамента.

Мотивы узора, украшающего стены бакинского дворца, восходят к орнаментам, которые можно встретить на памятниках 12—13 вв., но мастера-художники 15 столетия придали композициям новый характер. В резьбе Диванхане преобладает сложный растительный узор, состоящий из переплетающихся спиралевидных стеблей с плавно изогнутыми листьями и многолепестковыми цветочными розетками. Резьба носит плоскостной характер, но отличается тонкой моделировкой деталей, придающей своеобразную пластичность рельефу, который производит впечатление ювелирной работы. В архитектуре отдельных зданий дворца Ширваишахов наряду с местными традициями есть черты, созвучные зодчеству Малой Азии и Ирана, но в целом бакинский ансамбль представляет уникальный по композиции и по мастерству выполнения памятник, не имеющий себе подобных в других городах Востока.



Культовый комплекс в Ардебиле. План.

Среди архитектурных произведений 16 в., когда Тебриз стал столицей государства Софевидов и одним из крупнейших экономических и культурных центров на Среднем Востоке, наиболее интересен культовый комплекс в Ардебиле, возникший вокруг мавзолея шейха Сефи. Своеобразно спланированы замкнутые дворики, цепь которых завершается группой многогранных купольных зданий. Стены построек покрыты цветным узором из глазурованных кирпичей и резной керамической мозаики.

В 18 в. архитектура Азербайджана теряет монументальный характер. Дворцы правителей небольших феодальных ханств, на которые распался Азербайджан, воспроизводят тип

народного жилого дома, увеличенный в размере и богато украшенный. Лучшая дворцовая постройка 18 в. сохранилась в Пухе. Жилые дома этого времени разнообразны в зависимости от климатических и бытовых условий. Для украшения народных жилищ применялись резьба по дереву, циот-ная (иногда с розным рельефом) штукатурка и росписи красками.

Стенные росписи в Азербайджане известны лишь по памятникам 18—19 вв. Гораздо полнее наше представление о средневековой азербайджанской миниатюре, которая достигла большого расцвета и заняла видное место в истории искусства Среднего Востока.

В конце 13 — начало 14 в. сложились новые художественные центры, главным образом в столицах монгольских правителей, куда, часто насильственным путем, привлекались лучшие художники и каллиграфы и где создавались мастерские по переписке и оформлению книг. В тебризской школе этого времени формировался новый образный строй миниатюры, в котором переплетались различные художественные тенденции. Стилиевое единство еще не было достигнуто, изобразительные средства, специфические для искусства миниатюры, еще не откристаллизовались. Мастера тебризской школы в этот период прошли своеобразный этап ученичества, многое воспринимая, а многое и перерабатывая по-своему.

Наиболее ранние произведения исполнены в придворных мастерских ильханов (*Монгольские ханы, владевшие Ираном, Закавказьем и Ираком.*), а также в мастерских городка Руб-и Рашиди, который был создан в окрестностях Тобриза всзирем ильхана, врачом и историком Рашидаддином. 1291 годом датируется «Манафи ал-хайаван» («Описание животных») — своего рода восточный «Бестиарий», характерное для средневековья литературное произведение, которое содержит описание зверей и их аллегорическое истолкование.

В иллюстрациях «Манафи ал-хайаван», над которыми работало несколько мастеров, сосуществуют различные

художественные тенденции. В некоторых листах, изображающих то львов, то медведей, то ланей, лаконичная целостная композиция, в которой на гладком фоне выделены крупным планом фигуры животных, свидетельствует о воздействии традиций арабо-месопотамской миниатюры 13 в. Повадки и движения зверей переданы с большой наблюдательностью. Вместе с тем в некоторых миниатюрах усиливается орнаментальное начало.

В других иллюстрациях «Манафи ал-хайаваи» художники используют принципы китайской живописи тушью, отказываются от многоцветности, обращаются к графической манере письма. Воздействие китайского искусства для 14 в. вполне исторически закономерно. Монгольские ильханы охотно привлекали к своему двору китайских ученых — врачей, астрономов, математиков, а также искусных китайских художников. Обращение тебризских мастеров к образцам китайского искусства не всегда было равноценным. Иногда оно приобретало характер откровенного и притом достаточно грубого копирования. Однако более важны другие примеры, свидетельствующие о том, что знакомство мастеров миниатюры с живописью Китая несомненно способствовало расширению их художественного кругозора, побуждало к смелым новым исканиям. Китайские влияния были органически переработаны, а затем, к тому времени, когда в миниатюре была выработана самобытная образная система, отброшены.

Процесс творческого усвоения традиций китайской живописи с большой ясностью проявился в иллюстрациях к «Сборникам летописей» Рашидаддина 1306 — 1314 гг. Сюжеты миниатюр этого обширного труда, который содержит исторические сведения о народах Азии и Европы, весьма разнообразны. Воссоздающие облик людей той эпохи, их костюмы, бытовое окружение и предметы утвари, они чрезвычайно интересны для историка материальной культуры. Не меньшую ценность представляют эти иллюстрации и как произведения искусства.



67 а. Монгольские воины. Миниатюра из «Сборника летописей» Рашидаддина. 1314 г. Лондон, Королевское азиатское общество.

В миниатюре, изображающей пророка Али с соратниками, собравшимися в военный поход, запечатлена группа всадников-монголов. В передаче движений людей, их оживленной жестикуляции, объемных, выявляющих форму тела складок одежд заметна связь с традициями арабомесопотамской миниатюры. В то же время в этом произведении решены новые задачи. Внимание привлекает смелая композиция. Фигуры всадников изображены по сторонам листа, кони стоят друг за другом, как бы образуя своеобразные «кулисы». В центре — просвет, и вдали за фигурами видна причудливая по форме маленькая скала. Именно туда и направляют свой путь воинственные всадники;

здесь очевидна попытка передать реальное, развивающееся в глубину пространство.

В иллюстрациях «Сборника летописей» воздействие искусства Китая проявлялось в деталях архитектуры, костюмах и в колорите — блеклом, золотисто-коричневой тональности. Однако плодотворнее и глубже сказалось оно в ощущении окружающего мира, расширяющем восприятие человека. Поэтому особого внимания заслуживает обращение мастеров «Сборника летописей» к пейзажу. Было бы ошибочным представить себе, что тебризские художники механически переносили в миниатюру принципы перспективного изображения пространства китайской живописи. Художники «Сборника летописей» часто располагали изображение не в глубь листа, как китайские живописцы, а вверх, по его плоскости. В одной из миниатюр причудливой формы индийские горы поросли редкими, порой несоразмерно большими деревьями; на неродном плане — рока с плавающими в ней рыбами и лебедями. Явно заимствован мотив традиционного китайского пейзажа «шань-шуй» («горы — воды»). Но здесь ландшафт как бы распластался на плоскости, при этом очертания гор и деревьев, вздымающихся к небу, заполняют собой почти весь фон листа. Исчезло столь характерное для китайской живописи ощущение объемной формы и пространственной глубины, все подчинилось декоративному восприятию. Отсюда резкая очерченность контуров, почти узорчатость линий.

Подчинение китайских влияний художественным традициям народов Среднего Востока может служить отличительным признаком последующего развития миниатюры Гебриза. Вместе с тем не меньшее значение имеет и сам факт дальнейшего, более углубленного постижения художниками реальной действительности. Все это нашло яркое выражение в замечательных миниатюрах большого тебризского «Шах-наме» (1330—1340 гг.), рассеянных ныне по различным музеям и коллекциям. Несмотря на некоторые черты стилистического отличия, иллюстрации «Шах-наме» представляют собой единое художественное целое.



67 б. Пленный парфянский царь Ардаван перед сасанидским царем Ардаширом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1330-1340гг. Париж, собрание Вевер.

Одна из лучших миниатюр изображает момент перед казнью последнего парфянского царя Ардаиана, который был взят в плен Ардаширом, создателем новой, Сасанид-ской династии. В этом произведении отчетливо выражена тенденция к передаче

реальной действительности. В основе изображения лежит действенный конфликт, и который вовлечены все участники события, намечены их взаимоотношения. Властный Ардашир, поверженный Ардаван, лицо которого подобно маске страдания, «устрашающая» свирепость палача, стража с грубыми лицами, свита царя, спешащая на быстроногих конях поскорее увидеть происходящее, - «се это воспринимается как проявление единого драматического действия. Наиболее выразительны фигуры свиты; свободно передан стремительный бег коней.

Художником достигнуто удивительное равновесие между впечатлением реальности и декоративным эффектом. В миниатюре плоский, гладкий золотисто-оливковый фон. В композиции крупные фигуры действующих лиц расположены овалом, в пределах пространственной, хотя и очень неглубокой зоны. Большой смелостью отличается мотив выдвинутой вперед фигуры воина; он стоит на краю ограничивающей миниатюру рамы. При этом фигура его плоскостна, особенно характерно изображение ног в профиль. Объемная трактовка тканей одежд как бы нейтрализована обилием узора в некоторых костюмах — доспехах воинов и особенно палате Ардавана, который состоит из словно прочерченных по линейке разноцветных полос. Хотя изображены лишь одно могучее дерево китайского типа и почва, создается ощущение пространственной среды, в которой происходит действие. В колорите сопоставлены крупные темно-синие, красные, сине-зеленые и белые пятна, но преобладает неяркий золотисто-оливковый общий тон.

В иллюстрациях большого тебризского «Шах-наме» проявились черты, которые характеризуют определенный этап в развитии не только азербайджанской, но и всей средневековой живописи Востока. Этот период своеобразного накопления жизненных впечатлений, наблюдения натуры, передачи человеческих эмоций представляет собой важное звено в процессе постижения художниками реальной действительности. Дальнейший путь идет уже к миниатюре 15

—16 столетий, образный строй которой отличается значительной сложностью и изощренностью.

О тебризской миниатюре 15 в. паши сведения пока очень скудны. Однако известны имена художников, и существует даже предположение, что учителем знаменитого Бехзада был Пир Сейид Ахмед из Тебриза.

Расцвет тебризской школы миниатюры относится к 16 в. Сюда после окончательного распада Тимуридской империи стекались ученые, писатели, каллиграфы и живописцы. Многие гератские художники переселились в Тебриз. Среди них находился и Бехзад. Уже пользовавшийся широкой известностью, знаменитый художник был приближен к сефевидскому двору и поставлен во главе дворцовой библиотеки и тебризских художников. Об этом говорит первый известный нам в истории феодального Востока письменный указ шаха Исмаила, в котором Бехзад назван чудом века и образцом для живописцев. Бехзад стал учителем крупнейших азербайджанских художников 16 в. К сожалению, судить о его творчестве в годы пребывания в Тобризо довольно затруднительно. Подписные миниатюры мастера (если они существовали) пока что не выявлены, а с атрибуциями на основании стилистических и прочих данных но всегда можно согласиться.

Тебризская школа 16 в. является зрелым этапом в истории искусства миниатюры стран Среднего Востока. Она испытала несомненное воздействие традиции гератской школы 15 столетия. Особенно это сказалось в развитии изобразительного начала. Уверенное и свободное мастерство в передаче разнообразных движений, поз и жестов персонажей, интерес к бытовым подробностям, широкий показ пейзажа и архитектурного интерьера — все это формировалось в тобризской миниатюре в значительной мере на основе достижений гератских живописцев, и в первую очередь Бехзада. Вместе с тем ведущей тенденцией тебризской школы 16 в. стало развитие тех поэтических, условно-декоративных тенденций образного строя, которые присущи миниатюре как

жанру живописи. Тебризские миниатюры словно вобрали в себя всю неиссякаемую щедрость и богатство красок. Многофигурные сложные композиции разворачиваются по всей плоскости листа. Художественные средства доведены до необычайной изощренности. Кажется, трудно создать в книжной иллюстрации что-либо более эффектное.

В целом тебризская школа 16 столетия, в которой специфика искусства миниатюры получила исключительно яркое выражение, представляет сложное и противоречивое художественное явление. Она развивалась в среде придворной культуры своей эпохи, которая наложила на нее определенный отпечаток и обусловила в значительной степени некоторые черты ее ограниченности. В то же время тебризская школа породила замечательные художественные шедевры, которые вышли за пределы требований придворной культуры. Кроме того, как во всяком искусстве, в тебризской школе 16 в. важно отделять подлинно художественные произведения от работ подражателей, живое и значительное от рутины и шаблона. В произведениях лучших художников тебризской школы изысканная декоративность миниатюры того времени была выражена с покоряющей силой. Их творческий метод основывался на поразительном умении претворить реально увиденное в глубоко поэтический, преображенный фантазией художественный образ.

Характерные черты тебризской миниатюры лучше всего могут быть прослежены на иллюстрациях к рукописи «Хамсе» 1539 —1543 гг., хранящейся в Бри. танском музее (Лондон). В украшении этого манускрипта принимали участие Ага Мирек из Исфахана и его ученик прославленный Султан Мухаммед, а также талантливые тебризские мастера Мир Сейид Али, Мирза Али, Музаффар Али. Иллюстрации «Хамсе» — одно из самых совершенных произведений восточной живописи 16 в. Рукопись, написанная на гладко отполированной, плотной бумаге цвета старой слоновой кости, производит впечатление необычайной роскоши. Миниатюры большого размера, во весь лист. Поля заполнены рисунками, которые изображают зверей и птиц среди цветов и деревьев. Эти тонкие, легкие, полные

движения золотые силуэты животных усиливают впечатление богатства и красоты манускрипта.

Несколько иллюстраций к «Хамсе» позволяют судить об особенностях искусства Ага Мирека, творческое наследие которого еще во многом остается неясным для исследователей. Ученик Бехзада, Ага Мирек предстает здесь как типичный мастер тебризской школы. Одна из его лучших миниатюр — «Ану-ширван подслушивает разговор сов». Эта крупная, великолепная по цвету миниатюра построена на подчинении реального изображения условному. Всадники — иранский царь Ануширван и его везирь — подъезжают к руинам некогда прекрасных архитектурных построек. Правдоподобно и тщательно запечатлел мастер остов разрушенных стен, с которых осыпаются на землю нарядные зеленые, темно-синие и голубые изразцы. Впечатление заброшенности усиливается и тем, что среди обломков камней проросли тонкие деревца и трава, в руинах поселились дикие животные и птицы. С большой долей реальности изображены на переднем плане не предусмотренные сюжетом фигуры двух мужчин, которые рубят деревья, и пушистый ослик, щиплющий траву.

На миниатюре все представлено правдоподобно и детально, однако в целом создается условный декоративный образ. Изображение руин, словно обрамленное прихотливыми линиями облома стен, напоминает сверкающее тончайшей игрой нежных красок драгоценное изделие. Этот поэтический приют пугливых ланей, сов и аистов, свивших здесь гнезда, является частью прекрасной природы. Фантастической красотой отличается голубовато-сиреневый тон почвы. Да и сам изящный Ануширван фигура которого выделена ярко-киноварным пятном украшенной золотом одежды, и его темно-коричневый красавец конь могут существовать только в этом сказочном мире. Трагическая суровость строк Низами, иногда перед глазами честолюбивого правителя предстало «словно труп, окровавленное село», мысль поэта о пагубности войн, разоряющих народ, остались за иределалш иллюстрации. Произведение Ага Мирека светло, лирично и жизнерадостно по настроению. В тебризской школе, в которой нарастающая

декоративность сопровождается широким показом бытовых подробностей, несоответствие образного строя миниатюры сюжетной идее литературного произведения становится особенно заметным.



در این شب که در آن دور
می بود پس گردن او را

در این درخت و زمان است
آن در پس سر و پست

در این شب که در آن دور
می بود پس گردن او را

72. Мир Сейид Али. Маджнун перед шатром Лейлы. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539-1543 гг. Лондон, Британский музей.

Миниатюра мастера Мир Сейида Али изображает, как нищенка приводит на цепи Маджяуна к шатру Лейлы. Появление странных пришельцев вызывает испуг и изумление. Трое мальчишек забрасывают безумца камнями, собака бросается на него с лаем, встревожены служанки Лейлы, которые стоят у шатра, и особенно та, что набирала воду из ручья. Этой сценой на переднем плане или, точнее сказать, в нижней части миниатюры, по существу, исчерпывается драматический конфликт. Но он совсем не раскрыт в статичных образах главных героев. Трагические переживания влюбленных, особенно Маджнуна, страдания и самоунижение которого достигают в иллюстрируемом эпизоде поэмы высшей силы, отступают перед великолепным красочным зрелищем кочевья племени Лейлы. Миниатюра проникнута удивительно полнокровным, напряженным чувством жизни. Косые линии шатров и укрепляющих их веревок вносят в композицию живой ритм движения. Крупные белые узорчатые и темно-коричневые плоскости этих шатров, располагаясь ввысь по листу, частично закрывая друг друга, прячутся под навесом скал. Возникает типичное для зрелого стиля миниатюры впечатление пространственности. Такое понимание пространственности сложилось в 14—15 вв. и особенно ясно прослеживается в миниатюре Ирана и Афганистана. Обильно насыщающие все изображение разнохарактерные то идиллические, то более драматичные эпизоды приведены в тонкое декоративное единство. При этом гораздо живее изображены фигуры, переданные в движении: мальчишки, бросающие камни, женщины, занятые приготовлением пищи, старуха, которая доит козу, пастухи, стерегущие стадо. Наполняющее миниатюру единство реального и декоративного восприятия образа ярко проявилось в трактовке одного из пастухов. Его полосатый черно-белый халат выделяется звучным пятном на листе. Однако это не только смелый декоративный прием, который повторяется в таком же

полосатом одеянии одного из мальчиков. Направление полос халата пастуха особенно четко выявляет движение фигуры, придает ей одновременно пластичность и динамику.

Жизнерадостный и поэтически красочный образ рассмотренных произведений, непосредственно не связанный с мотивами обличения и трагическим конфликтом, выраженными Низами в данных эпизодах его поэм, в значительной мере объясняется спецификой миниатюры. Вместе с тем в тебризской школе 16 в. появляются миниатюры, в которых безразличие к сюжету ради внешнего декоративного эффекта, перенасыщенность деталями, дробность общего впечатления приобретают характер своеобразного изобразительного канона.

Подобные тенденции лишь намечаются в одной из иллюстраций «Хамсе», созданной мастером Мир Сейидом Али. Тоскующий в разлуке с Ширин Хосрон в окружении свиты и слуг слушает придворного знаменитого певца и музыканта Бербеда. В поэме Низами исполнение сложных Бербедом напевов, то радостных, то воинственных, то сладостно-пьянящих, захватывало слушателей волшебной силой музыки, которая вливалась в их души «целительные звуки». Несомненно, сложные образные ассоциации, рожденные искусством певца, не могли быть выражены изобразительными средствами миниатюры. Однако мастер намеренно отказался от передачи в этой иллюстрации даже того одухотворенного лирического настроения, которое хотя бы отчасти соответствовало содержанию иллюстрируемого эпизода и в то же время было доступно средствам художника-миниатюриста. Мир Сейид Али решил эту сцену в плане традиционного парадного зрелища очень оживленного царского пиршества. Почти все персонажи поглощены своими делами. Хлопочут слуги, вельможи пьют вино, женщина на балконе баюкает ребенка, мальчик с луком подкарауливает птиц на платане. Пение Бербеда, по существу, никто не слушает. Хотя фигуры Бербеда с лютней в руках и вторящего ему мальчика-дойриста — самые выразительные в миниатюре, ибо они действительно проникнуты ритмом музыки, но они не сразу привлекают

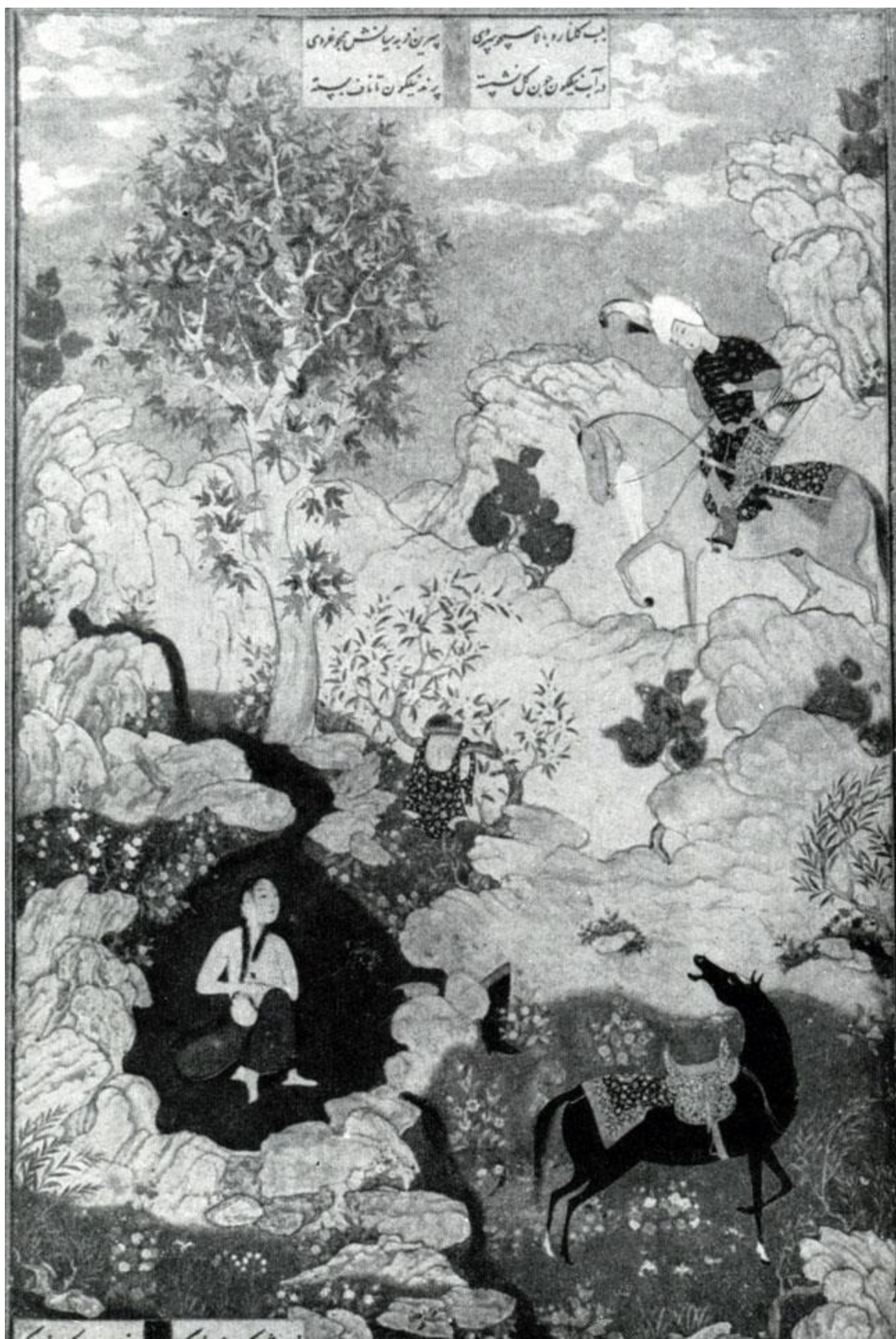
внимание в этом обилии действующих лиц, бытовых деталей и ярких красок.

Художественные тенденции тебризской школы 16 столетия в удивительном единстве были слиты в творчестве ее крупнейшего представителя — Султана Мухаммеда, несомненно одного из выдающихся художников Среднего Востока.

Мастерство повествования, меткое наблюдение природы получили у Султана Мухаммеда ту высокую меру поэтически декоративного преображения реальной жизни, которая помогла ему с исчерпывающей полнотой выразить специфику миниатюры как искусства. В произведениях мастера воплотилось все то лучшее, живое, художественно полноценное, что было создано в тебризской школе его времени.

Деятельность Султана Мухаммеда была весьма разнообразной: он был учителем живописи у шаха Тахмаспа, возглавлял работу по иллюстрированию рукописей его библиотеки, писал эскизы для ковров. Историк 16 в. Искандер Мунши ставит Султана Мухаммеда в один ряд с Бехзадом. По его словам, оба живописца достигли «высот своего благородного искусства и за нежность кисти получили всемирную известность».

بیب کفارو باک سپهر پری
پسین در بریا نشن جو غری
در آب نیکون چن گل نشسته
پرخ نیکون آفاق بسته



71. Султан Мухаммед. Хосров восхищен красотой купающейся Ширин. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Низами. 1539-1543 гг. Лондон, Британский музей.

Подписных работ Султана Мухаммеда сохранилось немного. Среди его лучших произведений — несколько иллюстраций к рукописи «Хамсе» 1539—1543 гг. Подлинным украшением этого манускрипта является знаменитая миниатюра мастера, изображающая царевича Хосрова, который любит купаться Ширин. Громоздящиеся золотистые, нежно-сиреневые, блекло-зеленоватые причудливые скалы обступают небольшую цветущую лужайку с бегущим среди камней источником. В водоеме сидит полуобнаженная «розоволикая, как роза» Ширин. Со стыдливой робостью она прислушивается к тревожному ржанью своего коня, уже почуявшего присутствие постороннего человека. Выше, среди гор, Хосров — на розовом коне, в нарядной одежде. Традиционным жестом изумления — палец, поднесенный к губам, — он выражает свое восхищение красотой незнакомки.

Композиция миниатюры тонко продумана и необычайно выразительна. В рассказе нет ничего лишнего, отвлекающего внимание. Три фигуры — Хосров, Ширин и ее конь Шедиз — сдвинуты к углам листа. В центре — на ветвях цветущего деревца узорчатое, подобное драгоценности, платье и золотая шапочка царевны.

Изобразительный язык миниатюры условен, что особенно видно в образах грациозного юноши Хосрова и женственной бесплотной Ширин. Их лица бесстрастны, позы и жесты статичны. И вместе с тем миниатюра как бы пронизана могучим излучением любви. Она сразу же захватывает своей изощренной красотой. Нежные, необычайные по богатству оттенков светлые тона приведены в такое целостное единство, рожают такое ощущение гармоничного совершенства, что произведение это воспринимается как победный, ликующий гимн человеческому чувству. В певучей по ритму композиции, в ее утонченном колористическом строе красноречива,

эмоциональна каждая деталь. Сияющий мажорный тон золотого неба словно концентрирует в себе образ фантастически прекрасной природы, среди которой происходит первая встреча влюбленных. Хрупкое тело Ширин сверкает «как чистый снег вершины». Яркие огоньки киновари вспыхивают в одежде Хосрова, на седле Шебдиза, в некоторых цветах на лужайке. Особенно контрастен на фоне мягких тонов почвы изысканный силуэт легендарного быстрого коня Ширин, который был «чернее ночи». Если люди скованы определенным канонизацией изображения своего чувства, то в его смелом и удивительном по силе выразительности образе как бы находит выход эмоциональная напряженность всей миниатюры. Это словно само олицетворение порыва, который сближает человеческие сердца.

В данном случае мастер достигает необычайной б шзости духу поэмы Низами, в которой, как и во всей классической средневековой поэзии Востока, прославление красоты возлюбленной сливается с чувством красоты окружающей природы, любовь и прекрасное воспринимаются в глубоком единстве.

В этом произведении наиболее полно воплощены характерные черты творческого метода Султана Мухаммеда. Человечное, ярко эмоциональное начало его искусства проявляется не столько через действенность самих персонажей, сколько в создании общего чувства, общего настроения, которые наполняют миниатюру.

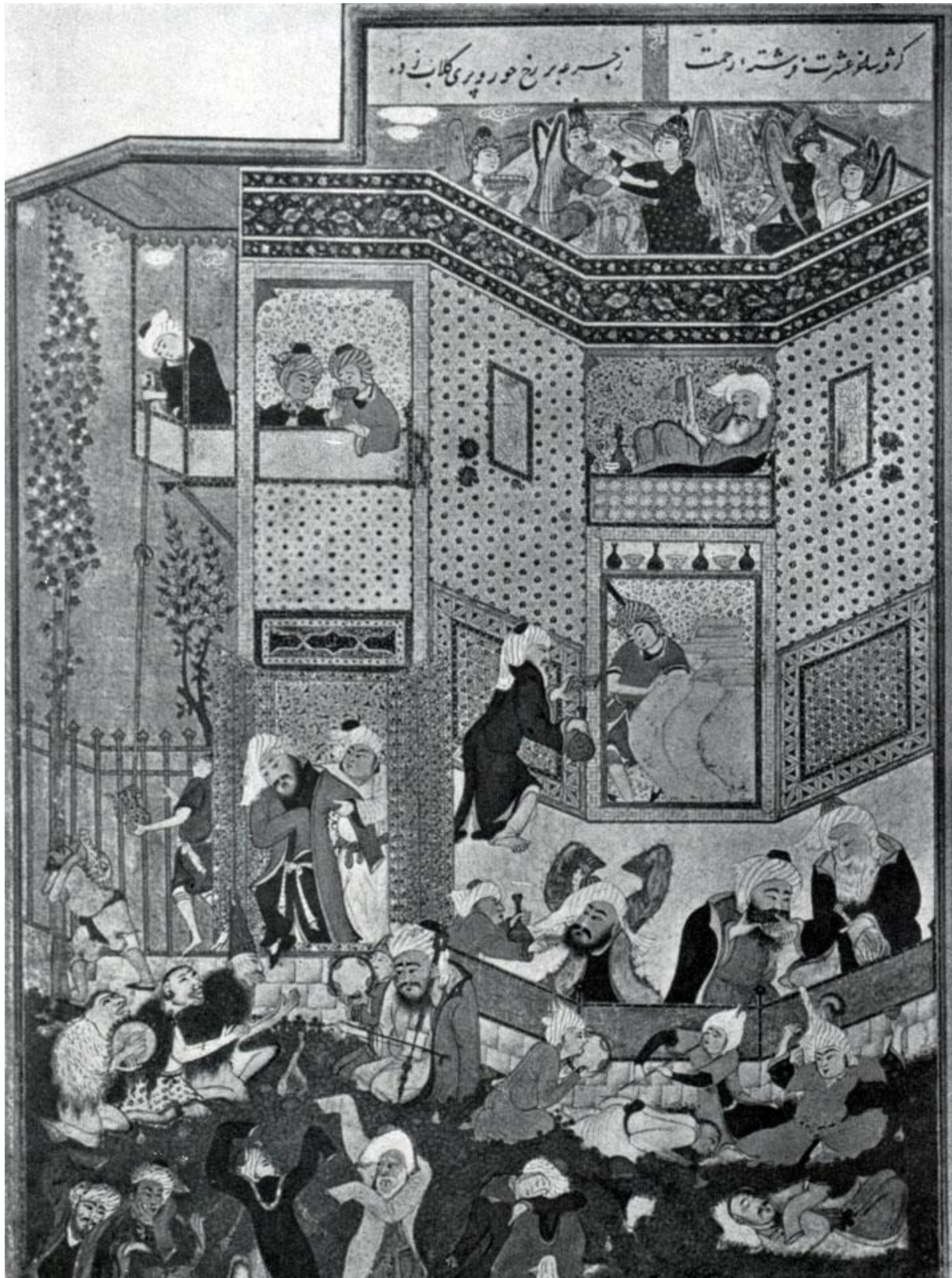


Охота. Миниатюра из рукописи «Золотая цепь» Джамии. Около 1540 г. Ленинград, Государственная библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Художник многостороннего дарования, Султан Мухаммед обращался также к сценам более динамичным, отмеченным непосредственным наблюдением натуры. Но и в этом случае декоративное начало в его миниатюрах сохраняло свое значение. Эффектная приписываемая мастеру иллюстрация (около 1540 г.) к рукописи «Золотая цепь» Джамии (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина). Двойная (выполненная на развороте) крупная миниатюра, которая изображает шахскую охоту, представляет своего рода самостоятельное произведение искусства широкого повествовательного размаха. В сложной, насыщенной множеством деталей композиции все проникнуто стремительным, живым движением. На фоне голубого неба и тронутой золотом почвы яркие фигуры охотников, придворных и танцоров, кони, верблюды, скачущие в разные стороны лани сплетаются в причудливом узоре.

که شش و شصت و شش و شصت و شصت

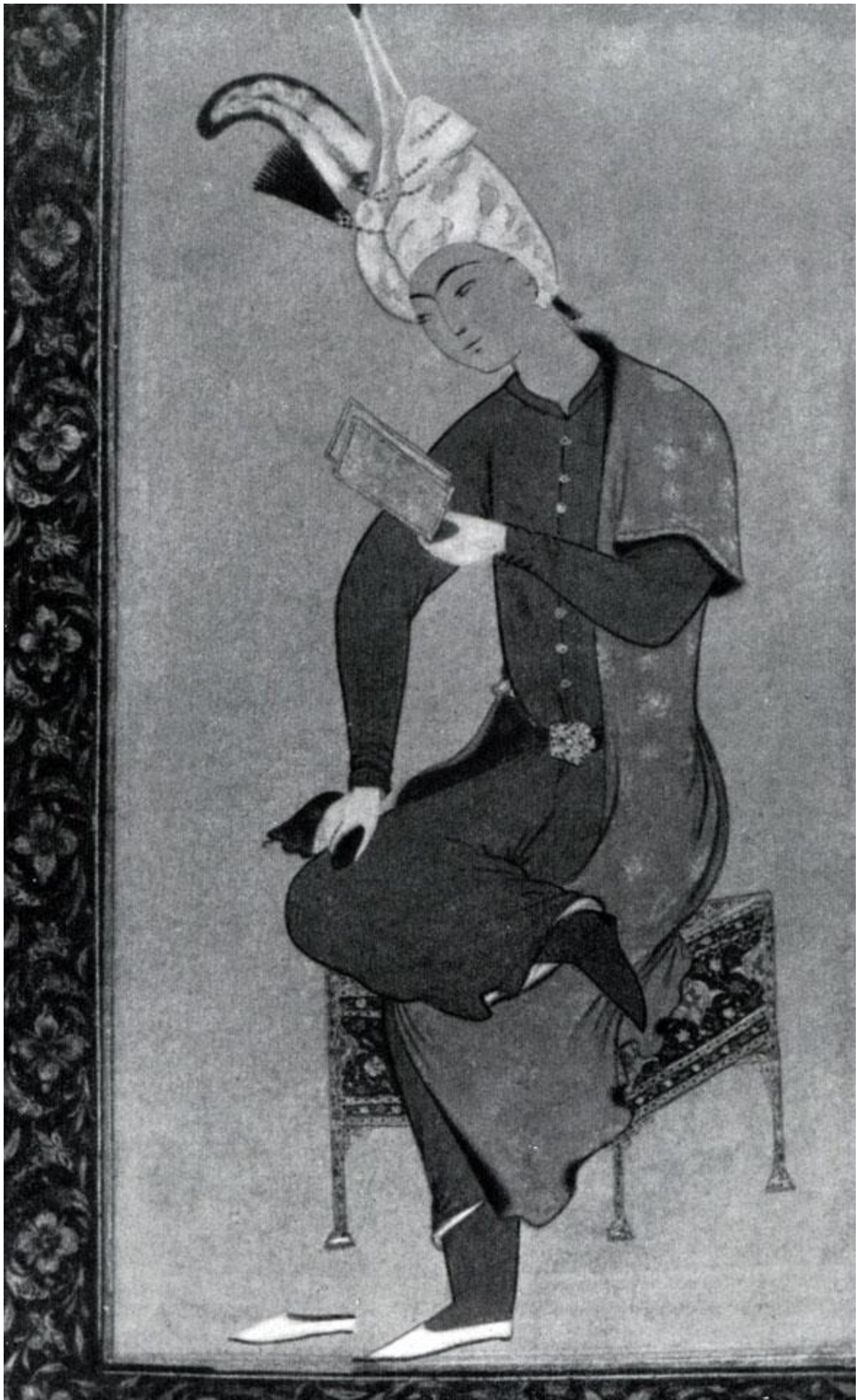
ز جسر بر رخ خور و پری کباب و...



73. Султан Мухаммед. Попойка. Миниатюра из рукописи «Диван» Хафиза. 1-я половина 16 в. Париж, собрание Картье.

Значительно более сложные задачи решает Султан Мухаммед в иллюстрации к «Дивану» Хафиза (Пария;, Собрание Картье). Запечатлена сцена буйной попойки, бесшабашного разгула. Вино льется рекой, пьют и угощают друг друга старики и юноши. Одни уже мирно спят, другие самозабвенно пляшут, размахивая длинными рукавами халатов. Певцы и музыканты вторят общему веселью. Оргия захватила всех, даже на крыше здания видны фигуры угощающихся вином ангелов. Исследователи, отмечая бытовой характер сцены, видят в ней, исходя главным образом из этого изображения ангелов, пример иллюстрации суфийской мистической поэзии, где опьянение является символом общения с божеством. Однако миниатюра полна реальности, а главное, она настолько проникнута чувством вакхического исступления и в то же время живым юмором, что весь ее художественный строй остается, по существу, чуждым какому-либо мистическому смыслу. С типичной для тебризской школы щедростью Султан Мухаммед изображает многочисленные детали, строит насыщенную фигурами композицию. Все персонажи, их позы, жесты, а у некоторых даже мимика лиц — ярко выразительны, решены в плане своеобразного гротеска, в чем, несомненно, раскрылась одна из новых граней искусства мастера. И вместе с тем основным для него остается передача того общего, охватившего всех участников пирушки чувства безмятежного упоения жизнью, которое находит глубокое созвучие в поэзии самого Хафиза. ЭТОМУ ощущению подчинены все изобразительные средства миниатюры, и в первую очередь ее колорит. На фоне светлых розовых, белокремовых и золотисто-зеленоватых тонов хрупкой узорчатой постройки и мягкого зеленоватого тона земли художник строит целую декоративную систему звучных зеленых, желтых, синих, красных, светло-коричневых, белых цветовых пятен. Обильно примененный в одежде персонажей густо-синий тон в сочетании с белым, серым, тускло-зеленым, вишневым, желтым и красным придает фигурам своеобразную весомость,

контрастно оттеняет белоснежную чистоту их тюрбанов, нежную ие-реливчатость других светлых красочных оттенков. Очень тонко связывает мастер звучание этого синего тона с архитектурой, где в свою очередь темно-синий, довольно массивный орнаментированный карниз как бы сдерживает устремленные вверх линии постройки. Различные эпизоды пирушки, полной веселой сутолоки и шума, резкие, порой преувеличенные движения персонажей — все слито здесь в единую, тщательно продуманную цветовую и линейную композицию.



74. Султан Мухаммед. Юноша с книгой. Миниатюра. 1-я половина 16 в. Ленинград, Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Муракка № 489.

Несомненный интерес к конкретному изображению человеческой индивидуальности, о чем свидетельствует только что рассмотренная миниатюра, не составил, однако, и творчестве Султана Мухаммеда ведущей темы. Характерен сам «портретный» идеал художника — исполненный пленительной грации образ прекрасного юноши с нежным округлым лицом, в котором нет индивидуального сходства. Среди подобных произведений заслуживает внимания приписываемая мастеру миниатюра, изображающая сидящего юношу с книгой в руках (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина). На гладком слегка тонированном фоне листа фигура юноши образует изысканный красочный силуэт, словно созданный одним гибким и плавным движением линии. В позе (лицо и грудь юноши изображены в три четверти, а ноги в профиль), в том, как он держит книгу, как мягко облокотился рукой на согнутое колено, — воплощена идеальная формула аристократической рафинированной красоты. Костюм юноши, который состоит из охристо-коричневого халата и нежно-голубой нижней одежды, кажется даже скромным. Но эта скромность и простота — выражение высшей элегантности, тонкого вкуса. Розовое лицо с темными дугами бровей, особенно свежее в обрамлении украшенного перьями белого тюрбана, — бездумно. Такие детали, как золотой переплет книги в руке или с изящной небрежностью брошенная белая туфля, дополняют впечатление утонченности и лиризма образа.

В творчестве Султана Мухаммеда тебризская миниатюра 16 в. достигла своего высшего расцвета. Дальнейший поступательный ход развития искусства требовал уже принципиально новых изобразительных приемов. Качественный скачок в истории азербайджанской живописи — обращение художников к новому, реалистическому методу, произошел лишь в 19 столетии.

Прикладное искусство средневекового Азербайджана изучено еще недостаточно, но уже сейчас можно судить о его своеобразии и высоком уровне развития. Экономической базой расцвета прикладного искусства явился, как и везде на Среднем Востоке, рост ремесленного производства в городах феодального Азербайджана. В большом числе до нас дошли глазурованные сосуды из глины, обнаруженные при раскопках Байлакана, Ганджи, Баку и других средневековых городов. Уже в раннефеодальный период в Азербайджане сложилась своя самобытная школа художественной керамики, стилистически связанная отчасти с Ираном и Средней Азией, но в большей степени с Арменией и Грузией. Особенно интересны изящной формы глубокие чаши 9—12 вв., украшенные празднично яркой многоцветной росписью, в которой преобладают зеленые, желтые и оливковые тона. В линейном, обычно по контуру прочерченном орнаменте вязь из геометрических фигур сочетается со стилизованными растительными мотивами; нередко встречаются включенные в узор фигуры животных и даже людей.

Об изобразительных традициях свидетельствуют также художественные изделия из металла. Среди них особенно интересна хранящаяся в Государственном Эрмитаже бронзовая скульптура — водолей в форме зебу, кормящей теленка, исполненная мастером Али ибн Мухаммедом в 1206 г., вероятно, в Ширване. Обобщенно трактованные фигуры животных очень пластичны; особенно живо передана поза теленка. Декоративные тенденции сказались в маленькой фигурке льва, служащей ручкой, как бы прилепленной к спине спокойно стоящей зебу. Вся скульптура покрыта тонкой сеткой орнамента, выполненного в технике инкрустации. Композиция скульптуры в целом уравновешенна, статична; образ проникнут спокойствием и внутренней силой.

Самой значительной отраслью прикладного искусства в феодальном Азербайджане было ковроделие. В странах Среднего Востока ковры всегда занимали важное место в быту, являясь характерной и неотъемлемой частью интерьера: ими застилали пол, завешивали стены жилищ. Особенно

возросло значение ковров как предметов роскоши в условиях средневекового придворного быта. Коврами украшали дворцы, мечети, походные шатры. В миниатюрах и в произведениях поэзии, изображающих сцены пиршеств и торжественных приемов в прекрасных садах или среди дикой природы во время царской охоты, часто встречается образ великолепного ковра, раскинутого прямо «над розами зеленого покрова».

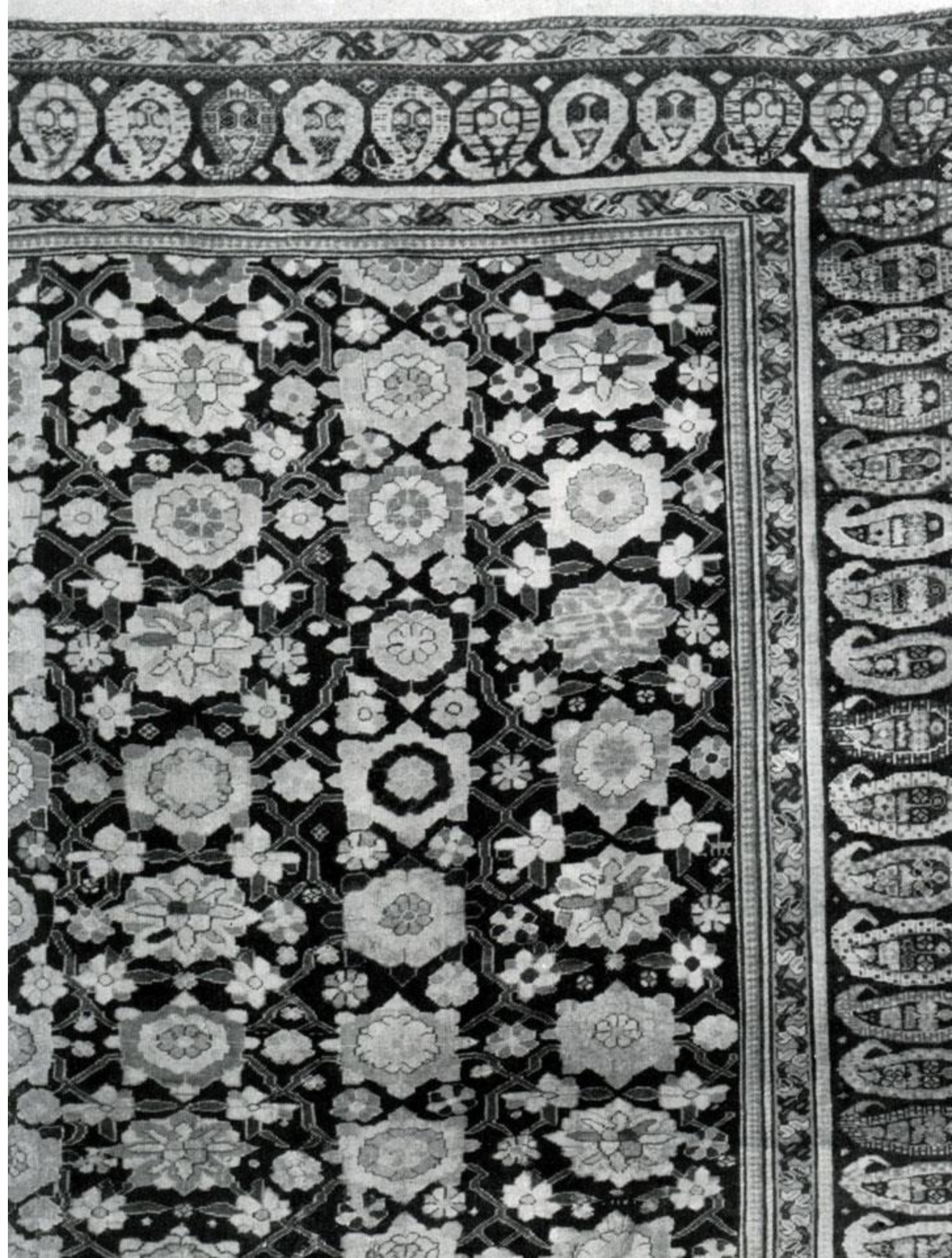
Письменные источники позволяют предполагать, что в Азербайджане превосходные художественные ковры изготовлялись уже в эпоху раннего средневековья. В 15 в. азербайджанские ковры пользовались большой популярностью не только в странах Востока, но и в Европе. Неоспоримым свидетельством этого являются изображения азербайджанских ковров на картинах западноевропейских художников эпохи Возрождения — Мемлинга, Гольбейна Младшего и других.

Один из самых древних дошедших до нас ковров — знаменитый «Шейх-Сефи» — был исполнен для ардебильской мечети в 946 г. хиджры (1539 г.), о чем говорит вытканная на нем надпись. Громадный ковер (56 кв. м) отличается замечательно цельной композицией узора и богатством цветового решения. На центральном поле ковра по синему фону выткан тончайший растительный орнамент, состоящий из цветов, листьев и переплетающихся стеблей. В центре — крупный звездообразный с лучами медальон золотистого тона. По продольной оси ковра изображены два больших светильника, как бы подвешенных к медальону. Углы центрального поля срезаны четвертями медальонов. Ковер обрамляет богатый разделенный на несколько орнаментальных полос бордюр. Некоторые мотивы узора ковра «Шейх-Сефи» повторены в орнаменте майолик ардебильской мечети.

Ардебильский ковер относится к южноазербайджанской — тебризской стилевой группе ковров. В узоре этих ковров широко использовали также «звериные» мотивы и изображения охотничьих сцен, особенно в изделиях, исполнявшихся и сефевидских шахских мастерских 16 в.

Среди ковров Азербайджана кроме тебризской выделяют обычно три группы: ширвано-кубинскую, ганджа-казахскую и карабахскую, которые в свою очередь делятся на более мелкие территориальные подгруппы. Для всех ковров Азербайджана характерна богатая красочная гамма, включающая до двенадцати цветов и их основных оттенков. Цветовой и орнаментальный строй азербайджанских ковров различен в зависимости от местной художественной традиции. Казахские и ганджииские ковры отличаются гармоничной, но яркой расцветкой. Центральное поле этих ковров имеет сочный красные, синий или зеленый фон, на котором расположены крупные геометризированные розетки. Для ковров ширвано-кубинской группы характерны мягкие красочные сочетания и богатство узора, состоящего из геометрических и растительных мотивов, а также очень изящно стилизованных фигурок птиц и животных. В шир-вано-кубинских коврах замечательны нежно-голубые, синие, красные, изумрудно-зеленые и золотистые тона.

Карабахские ковры разнообразием цветочных мотивов, густо насыщающих центральное поле и бордюр, богатством красочной гаммы рожают образ цветущего сада. На глубокого тона темно-синем, темно-красном или зеленом фоне центрального поля в спокойном ритме повторяются разноцветные крупные и мелкие цветочные розетки, сплетенные между собой тонкими стеблями. Сохранились преисходные карабахские ковры 18 в. с цветочным узором и характерным для Азербайджана миндалевидным мотивом в широкой полосе бордюра.



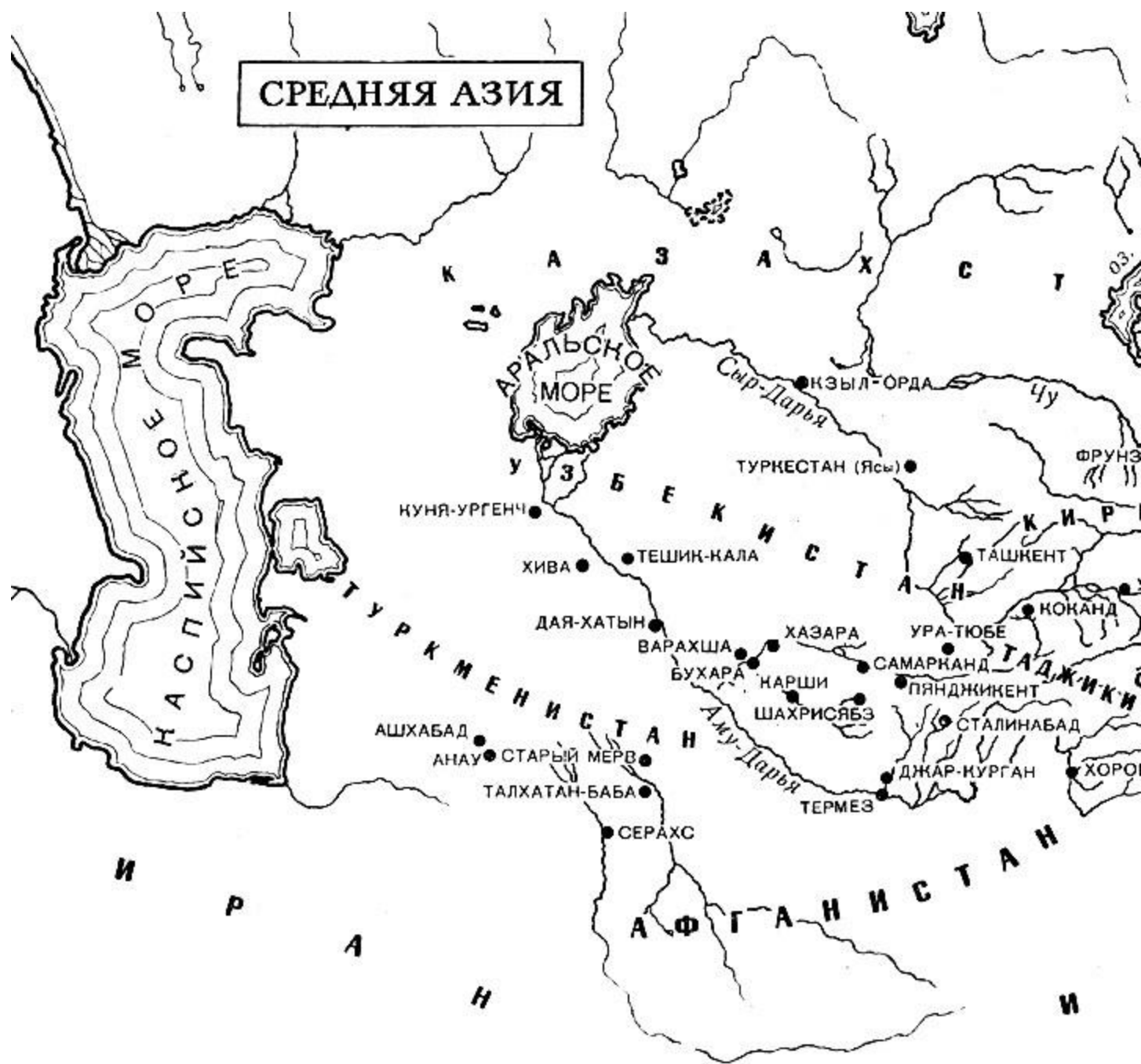
*75. Ковер карабахский. Фрагмент. 18 в. Москва,
Государственный музей восточных культур.*

Несмотря на упадок средневековой культуры в период позднего феодализма, высокие традиции декоративного искусства, созданные азербайджанскими мастерами в предшествующее время, продолжали жить в народном художественном творчестве 18 и 19 столетий.

Искусство Средней Азии

Б.Веймарн, М.Дьяконов, Т.Каптерева

Исследования советских ученых за последние десятилетия открыли много новых памятников, свидетельствующих о высоком уровне искусства Средней Азии в эпоху феодализма и о ее крупной роли как одного из важнейших центров средневековой художественной культуры Востока. Феодальный период в Средней Азии охватывает около полутора тысяч лет, примерно с 6 в. н. э. вплоть до присоединения к России во второй половине 19 столетия. Этап раннего феодализма, который характеризуется становлением и победой средневекового уклада общественной жизни, длился до 10 в. В истории дальнейшего тысячелетнего господства феодальных отношений в Средней Азии выделяется период развитого феодализма, охватывающий время до 16—17 столетий. Конец феодальной эпохи характеризуется упадком производительных сил и экономики страны, бесконечными междоусобицами ханств, господством реакции.



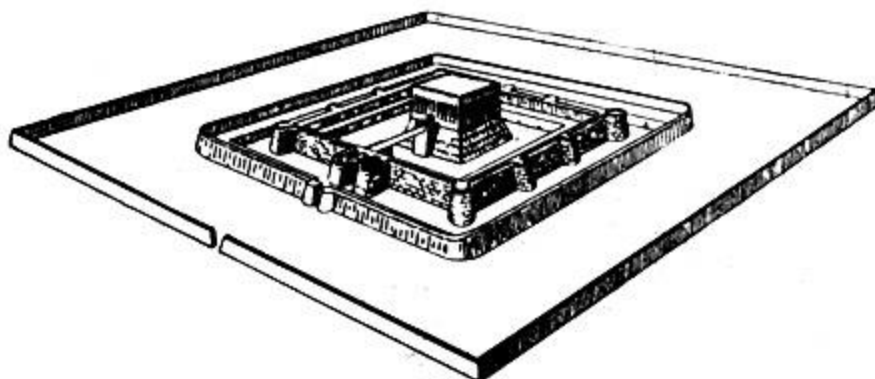
Карта. Средняя Азия

Феодальная эпоха — время формирования тех народностей, которые и сейчас, уже в качестве социалистических наций, населяют Среднюю Азию.

Кризис рабовладельческого строя сопровождался политическим ослаблением Средней Азии, которая в 5 в. была захвачена кочевыми племенами эфталитов, а позднее вошла в состав Тюркского каганата. Под властью тюрков продолжали существовать мелкие княжества, возглавляемые представителями местных династий. По своему экономическому и культурному значению в 6—7 вв. ведущее место в Средней Азии занял Согд, в политическом отношении представлявший своеобразный союз небольших царств, во главе которых стояла землевладельческая аристократия. Находившийся на пересечении важных караванных путей, Согд был втянут в возросшую международную торговлю с Ираном, Византией, Индией и странами Дальнего Востока. О развитии культуры раннефеодального Согда свидетельствует широкое распространение письменности на согдийском языке. В религиозном отношении Средняя Азия 6 — 7 вв. не была едина: продолжали существовать буддизм, манихейство и христианство несторианского толка.

Широко распространенной религией был, по-видимому, зороастризм, имевший, однако, по сравнению с зороастризмом сасанидского Ирана ряд существенных особенностей.

Переход от рабовладельческих отношений к феодальным в Средней Азии был связан с упадком многих старых городов. Для этого периода характерно строительство укрепленных замков землевладельческой аристократии, так называемых кёш-ков, не только в городах, но и в сельских местностях. Остатки кёшков 6 — 7 вв. сохранились в различных областях Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.



Якке-парсан в Хорезме. Реконструкция.

Образцом раннефеодальной сельской усадьбы может служить Якке-парсан в Хорезме. В центре усадьбы на массивном глиняном стилобате возвышается укрепленное жилое здание, стены которого оформлены полуколоннами. Вокруг здания возведены стены, образующие три concentrically расположенных квадрата; ближайшая к зданию стена усилена башнями.

С развитием феодальных отношений изменяются старые и возникают города нового типа. В отличие от городов рабовладельческой эпохи, обычно прямоугольных в плане, с правильным расположением кварталов, раннефеодальный город внутри огороженного оборонительной стеной пространства был застроен беспорядочно разбросанными массивными двух- и трехэтажными зданиями — домами отдельных богатых семей.

Для раннего феодализма характерно строительство из сырцового кирпича, причем во многих районах употреблялся большой прямоугольный кирпич длиной до 0,5 м. Наряду с кирпичом в монументальном строительстве широко использовалась битая глина, так называемая пахса, нарезавшаяся на крупные блоки.

Большой интерес представляют обнаруженные в развалинах согдийского города Пянджикента храмы, принадлежавшие, вероятно, местному культу, связанному со свойственными земледельцам представлениями об умирающей и воскресающей природе. Храм состоял из квадратного зала,

открытого с восточной стороны. Плоское балочное перекрытие покоилось на четырех деревянных колоннах, которые опирались на каменные профилированные базы. К залу примыкало помещение, являвшееся, по-видимому, «святая святых» храма. Перед залом возвышался портик па шести деревянных колоннах, выходивший на открытый прямоугольный двор.

В результате систематических раскопок, начатых с 1947 г. экспедицией под руководством А. Ю. Якубовского, в древнем Пянджикенте были открыты монументальные росписи в храмах и парадных залах домов согдийской знати. Эти памятники древней и самобытной культуры Согда представляют совершенно исключительный интерес. Сохранились лишь фрагменты росписей, но и они пора/кают своим разнообразием. В Пянджикенте расписывались залы и портики храмов, а также различные помещения в жилых домах знати.

В росписях Пянджикента исследователи различают несколько этапов. К более раннему, около середины 7 в., относят большую композицию, которая связана с культом эпического героя Сиявуша, олицетворяющего собой образ умирающих и воскресающих сил природы. Роспись изображает сцену погребения и оплакивания божественного отрока. Живопись выполнена красками на растительном клее прямо по глиняной штукатурке. Теплый колорит построен на сочетании красных тонов спектра. Рисунок достаточно крепкий и уверенный, но линия угловата, лишена плавности и изысканности. Роспись в целом носит плоскостной характер. Однако отсутствие абстрактного фона и сам принцип расположения связанных общим движением фигур на всей поверхности стены, а также чередование насыщенно красных и светло-желтых цветовых пятен создают ощущение своеобразной пространственности.

К позднему этапу — концу 7 и началу 8 в. — относится большая часть живописи, обнаруженной в Пянджикенте. Росписи этого периода найдены и в храмах, но главным образом они украшали залы домов знати. Живопись

размещена в несколько ярусов; сложные многофигурные композиции лентами переходят со стены на стену, составляя последовательные повествования. Пянджикентские росписи отличаются богатством сюжетного содержания. Наряду с религиозными церемониями изображены сцены из эпоса, торжественные пиршества согдийских феодалов, одетых в узорчатые стянутые в талии кафтаны, сражения воинов в боевых доспехах, игра в кости, прекрасная арфистка, выезд на конях знатных всадников. Фрагментарность сохранившихся росписей затрудняет их исчерпывающее истолкование. В них тесно переплетаются светские и культово-мифологические сюжеты. В росписи одного из залов исследователи видят изображение легендарных подвигов Рустема, сказание о котором впоследствии вошло в «Шах-наме» Фирдоуси.



Арфистка. Фрагмент стенной росписи из зала жилого дома в Пянджикенте. 7-8 вв. Пянджикент, Историко-краеведческий музей.

Живопись этого времени наиболее совершенна. Росписи сделаны на белом алебастровом грунте, отчего цвета стали богаче, ярче и чище. Усложнились технические приемы письма, появились новые краски, в частности драгоценная ляпис-лазурь. Весь цветовой строй росписей приобрел более сложный характер. Художники стали применять смешение красок, разбеливая их, стремясь создать изысканные и смелые сочетания тонов. По наблюдениям исследователей, в некоторых залах заметно стремление к единству цветовой композиции, которой были подчинены красочные пятна отдельных изображений. Все это свидетельствует о высоком и развитом живописном восприятии пянджикентских мастеров.

В росписях 7—8 вв. фигуры изображены на одноцветном фоне. Художники не стремились создать ощущение пространственности. Здесь противопоставление абстрактного фона красочному богатству нарядных узорчатых тканей, золотой утвари, ковров и украшений создает большой декоративный эффект. Так, стройное светлое полуобнаженное тело арфистки четко выделяется на холодном черном фоне. Этот основной контраст обогащен пятнами зеленоватых и желтовато-серых тонов ее одежды и оранжево-розовых лент. В других росписях силуэты фигур написаны на красном или Оранжево-желтом фоне и обведены красным или черным контуром. Большое значение приобретает линейный рисунок. Точная линия, выявляя очертания человеческого тела и изображенных предметов, подчеркивает их пластическую форму.

Живопись 7—8 вв. отражает эстетические нормы феодального общества с его строгой регламентацией и в значительной степени подчинена канону. Художники следуют общему установившемуся идеалу человеческой красоты: высокая фигура стройных пропорций, длинные ноги, тонкая талия. Продолговатое овальное лицо с маленьким ртом и

длинными слегка раскосыми глазами бесстрастно. Но при всей условности эта живопись представляет собой высокий и зрелый Этап. Ее каноничность, еще лишенная безжизненности и схематизма, — результат длительного отбора самых существенных и, в конечном счете, жизненно наблюдаемых черт пластически целостного художественного образа.

Несмотря на стилистическую близость, поздние росписи Пянджикента отличаются разнообразием манер и приемов, что свидетельствует о наличии в согдийском искусстве, которое достигло своего расцвета, различных художественных направлений.

Менее широко, чем живопись, была развита в Пянджи-кенте скульптура. Однако в одном из храмов найдены фрагменты выполненной в высоком рельефе глиняной панели. На фоне речных (или морских) волн, переданных спиральными и горизонтальными полосами, расположены человеческие (или человекоподобные) фигуры, фантастические водяные существа и рыбы. Большинство фигур было, вероятно, раскрашено. Глубина рельефа не всюду одинакова; разнообразна также пластическая обработка формы. Все это сообщает фризу живописную игру светотени. Содержанием композиции было, видимо, образное отражение культа реки Зеравшана как божественного источника воды. По сюжету и характеру трактовки пянджи-кентская панель имеет черты общности со скульптурными произведениями Индии и Афганистана 4 — 5 вв. н. э.

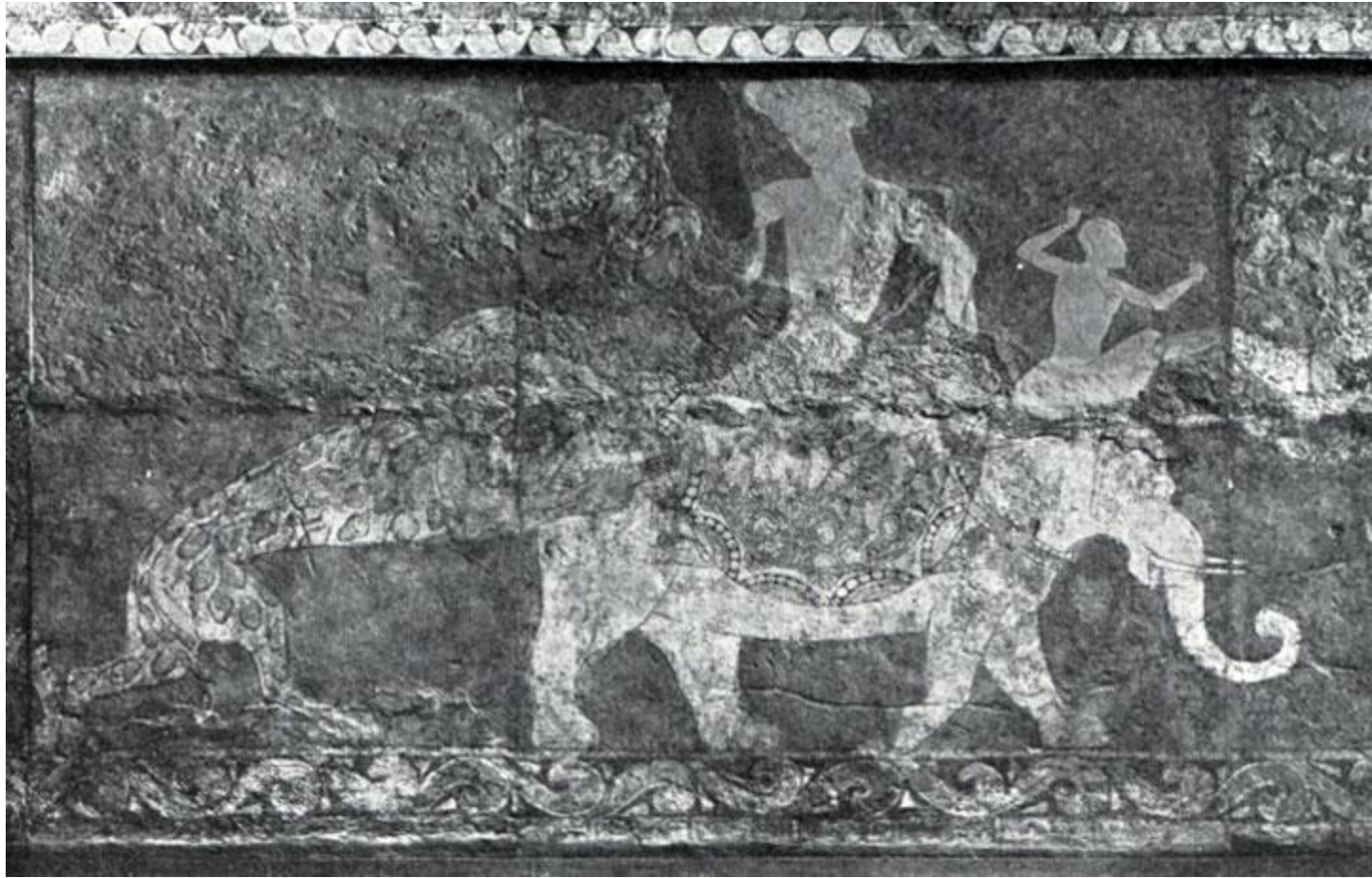


Фрагмент деревянной скульптуры из Пянджикента.

К 7 — 8 вв. относятся найденные при раскопках памятники резного дерева: архитектурный орнамент, фигурная

рельефная резьба и почти круглая скульптура. Все эти предметы сохранились случайно, так как обуглились во время пожаров. Особый интерес представляют три крупных фрагмента однотипных женских фигур, достигающих приблизительно трех четвертей натуральной величины. Об этих статуях, которые изображают танцовщиц, лучше всего можно судить по одной из них, сравнительно менее поврежденной. Обнаженная по пояс фигура стройна и гибка; ее пропорции вытянуты. Угадывается характерная и изящная поза танцовщицы, которая стоит, скрестив ноги и опираясь рукой на изогнутое бедро. Пластическая обработка тела, ткани и украшений отличается мягкостью и тонкостью. Изысканный образ этой статуи близок к живописным росписям, и в первую очередь к «Арфистке».

К памятникам Пянджикента близки замечательные произведения монументальной живописи и скульптуры, открытые раскопками еще *в 1938 г. в Варахше во дворце владельца бухарского оазиса.



*76 а. Стенная роспись из дворца в Варахше. 7-8 вв. Фрагмент.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.*

Живопись Варахши, по всей вероятности, относится к концу 7—началу 8 в. В одном из задов дворца стены были заняты композицией, изображающей сцену охоты. В центре каждой группы — белый слон, на котором восседает царственный воин; на голове слона иногда помещена маленькая фигурка погонщика. Люди отбиваются от двух хищников, бросающихся на слона — один спереди, другой сзади. Нападающие животные — то львы, то гепарды, то фантастические крылатые грифоны. Выше этого фриза вокруг всего зала шел другой, который состоял из шествующих влево животных значительно меньшего масштаба. К сожалению, верхний фриз почти полностью утрачен. Ниже основного фриза расположена орнаментальная полоса.

Росписи Варахиш, сохранившие до наших дней свежесть своих красок, производят исключительно сильное впечатление. Нарядно, торжественно звучит сопоставление интенсивно красного фона и различных оттенков в телах зверей, от светло-золотистого до оранжевого, розовых фигур охотников и белых слонов. Живопись имеет плоскостной характер, но тонкий линейный рисунок, прочерчивающий контуры — черно-коричневые у зверей и ярко-красные в человеческих фигурах,— выявляет формы. Хотя очертания каждой фигуры неразрывно связаны с общей геральдической композицией и подчинены ее орнаментальному ритму, художник проявляет огромный интерес к передаче сильного и живого движения. Небольшие во многом наивно трактованные слоны в богатых пополах ступают тяжело и степенно; особенно выразительны хищники, то жадно терзающие беззащитного слона, то вступающие в яростный поединок с царственным охотником. Их полные напряжения могучие и гибкие тела показаны в легком стремительном и упругом прыжке. Позы людей, величавые и изысканные, обнаруживают знание мастером пластики человеческого тела. Даже грифоны, самые абстрактные и условно-орнаментальные персонажи росписи, изображены в сложных ракурсах, у них сильные движения реальных зверей. Несомненно, в целом движение фигур в росписях Варахи подчинено определенным канонам. Но художник всячески стремится обогатить и разнообразить его, главным образом путем ритма, который передает движение — то мягкое и вкрадчивое, то исполненное порыва и стремительности.

Другой парадный зал в Варахше украшали стукковые панно, на которых высоким рельефом были изображены сложные и разнообразные орнаменты, а также сцены охоты. Фигуры людей и животных в этих сценах даны в бурном движении и выполнены с большим мастерством. Однако многие панно очень плохо сохранились.

Недавно были открыты интересные стенные росписи в Балалык-тепе, близ города Термеза. Эти росписи, на которых изображены сцены, по-видимому, ритуальной трапезы,

созданы в 5 — 6 вв. Стенные росписи представляют особый вариант среднеазиатской монументальной живописи, стилистически наиболее близкий современным памятникам Афганистана.

Значительное развитие в раннефеодальное время получило прикладное искусство. Изображение вооруженного всадника, выполненное красками на поверхности щита из кожи, найдено при раскопках согдийского замка на горе Муг; стилистически оно близко росписям Пянджикента. К произведениям хорезмской и согдийской торевтики относятся некоторые из так называемых сасанидских серебряных блюд: Аниковское блюдо (Ленинград, Государственный Эрмитаж) с изображением замка и другие. Своеобразными произведениями мелкой пластики являются асто-даны (оссуарии), предназначенные для погребального культа. Эти глиняные гробики, в которые клали кости умершего, чаще всего воспроизводят форму дома с арками на колоннах и поясами карнизов. В арках иногда размещены фигуры — вероятно, местные божества. Многочисленны терракотовые головки, передающие различные этнические типы, а также фигурки воинов и музыкантов. Изображения людей, животных и узоры, выполненные рельефом, встречаются также на глиняной посуде. До нас дошли подлинные шелковые и хлопчатобумажные согдийские ткани 8 в., свидетельствующие о мастерстве согдийских ткачей. В росписях Пянджикента есть изображения согдийских ковров.

Таким образом, археологические памятники и письменные источники дают яркую картину высокого для своего времени развития изобразительного искусства Средней Азии 6 — 8 вв. н. э.

В 7 в. народы Средней Азии упорным сопротивлением встретили арабское вторжение. Однако в начале 8 столетия войскам Арабского халифата удалось захватить большую часть страны. Арабское нашествие принесло среднеазиатским народам огромные бедствия и затормозило поступательный ход их общественного развития. Как и в других странах

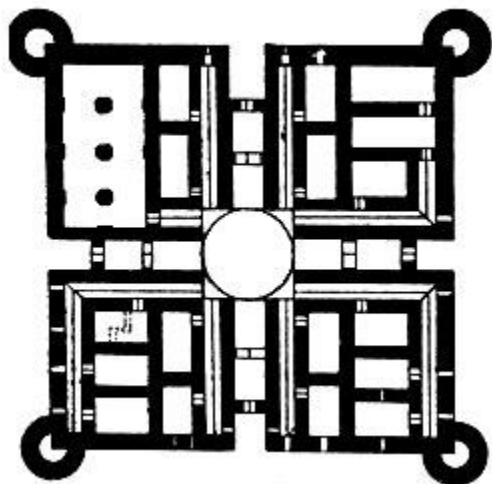
Среднего Востока, только после падения владычества арабов вновь наступил подъем хозяйственной жизни и культуры. Средняя Азия, где еще в 8 в. возникли очаги мощных освободительных движений, в 9 столетии стала центром фактически совершенно самостоятельного государства во главе с местной династией Саманидов (819—999). Это было большое относительно централизованное государство, в состав которого в 10 в. входили даже некоторые области восточного Ирана.

Арабское вторжение и распространение ислама сильно поколебало древние культурные традиции среднеазиатских народов. В огне пожаров погибли бесценные согдийские росписи Пянджикента и других городов. Однако в целом культура саманидского периода восприняла и развивала дальше те принципы и традиции, которые стали складываться в раннефеодальной культуре Средней Азии до арабского нашествия. Время существования Саманидского государства совпало с переходом общественной жизни народов Средней Азии к этапу развитого феодализма.

Рост производительных сил и экономики создал почву для высокого подъема культуры. В 9—10 столетиях Средняя Азия дала миру целую плеяду крупных ученых, среди них — ал-Хорезми, математик, по трудам которого получила наименование наука — алгебра, ал-Фа-раби, философ, последователь Аристотеля, и один из величайших мыслителей средневековья Ибн Сина, известный в Европе под именем Авиценны. В конце 10 в. начал свой творческий путь еще один крупный ученый-энциклопедист ал-Бируни. Труды выдающихся среднеазиатских мыслителей, глубоко проникнутые рационализмом, несли в себе элементы материалистического мировоззрения и, по существу, противостояли официально мусульманскому богословию. Большинство работ среднеазиатских ученых 9—10 вв. вошло в сокровищницу мировой культуры.

При Саманидах официальное признание получил и местный таджикский язык дари, на котором писали свои стихи

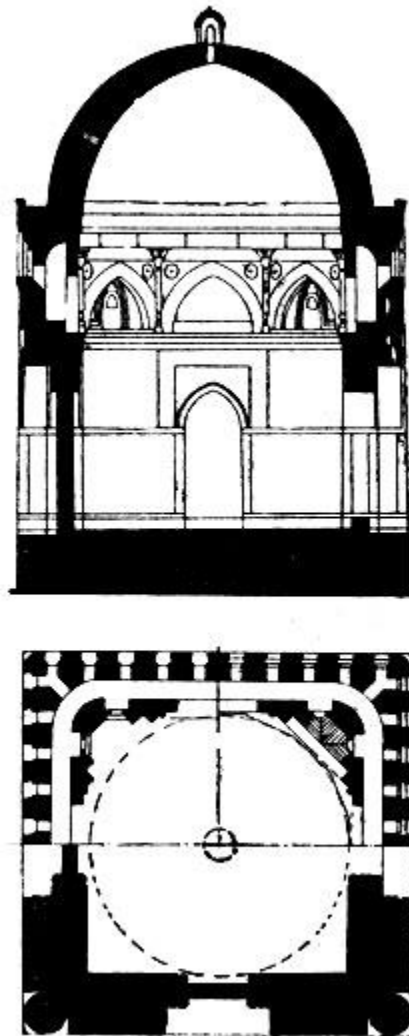
замечательные поэты того времени Рудаки и Да-кики, а затем и крупнейший классик таджикской и иранской литературы Фирдоуси.



Кырк-кыз в древнем Термезе. План.

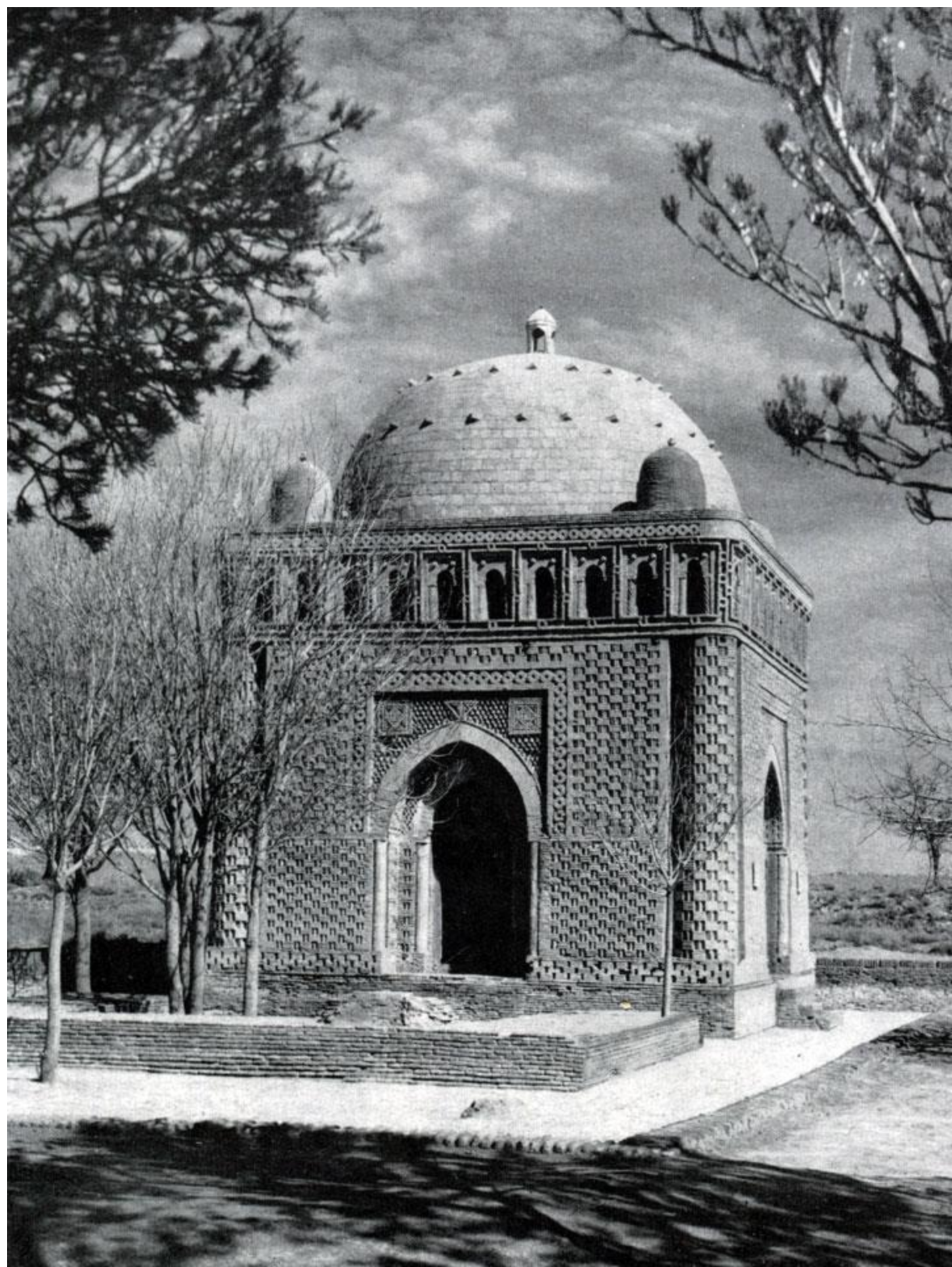
От этого периода сохранилось мало памятников архитектуры, но они ярко свидетельствуют о высоком уровне среднеазиатского зодчества 9—10 столетий. Совершенствуется строительная техника, основанная на использовании сырцового кирпича, а в 10 столетии обогащенная применением кирпича обожженного. Наряду с различными приемами кладки сводов получают развитие купольные перекрытия и связанные с ними конструкции арочных тропов, служащих для перехода от стен квадратного помещения к сфере купола. О развитии строительной техники этого времени свидетельствует архитектура загородного дворца или большого караван-сарая Кырк-кыз в древнем Термезе, построенного в 9, а может быть, еще в 8 в. Большое число расположенных в два этажа помещений по принципу центрической композиции очень умело размещено вокруг купольного зала, в который выходят четыре айвана. В интерьере Кырк-кыза до сих пор сохранились сложенные из сырцового кирпича своды различных конструкций. По некоторым строительным приемам и крепостному облику Кырк-кыз напоминает кёшки (замки) 6—7 вв., но широта и цельность композиционного замысла, а также художественная

выразительность простых и четких форм говорят о более высоком этапе развития архитектуры.



Мавзолей Саманидов в Бухаре. План и разрез.

Исследователи предполагают, что уже в самые первые века ислама среднеазиатские зодчие создали свой особый тип культовых построек — купольную мечеть. О развитии местных архитектурных традиций свидетельствует и самый замечательный памятник зодчества 9—10 вв.—мавзолей Саманидов, сохранившийся в Бухаре, бывшей тогда столичным городом.

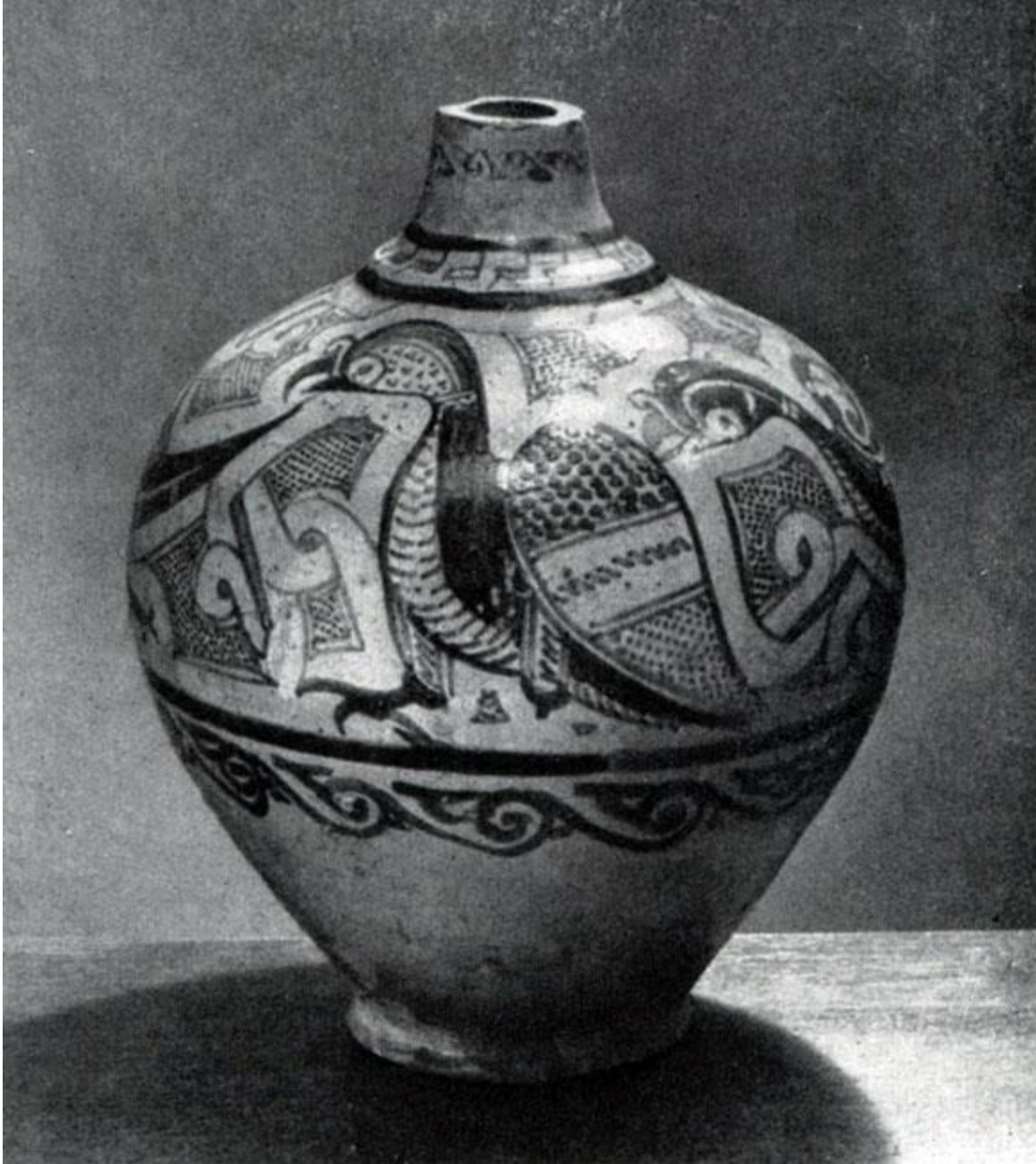


77. Мавзолей Саманидов в Бухаре. 9-10 вв. Общий вид.

Здание мавзолея поражает простотой и ясностью структуры, изумительной пропорциональностью и тонкой гармонией архитектурных форм и декора. Квадратное помещение (7,20 x 7,20 м.) с каждой из четырех сторон имеет вход, отмеченный на фасаде стрельчатой аркой. Снаружи углы мавзолея закрыты трехчетвертными колоннами, которые поддерживают арочную галерею, увенчивающую фасад, а над всей кубовидной массой здания возвышается полусфера купола. Фасады украшены узором, выполненным кладкой из обожженного кирпича, положенного плашмя, на ребро или углом, а также из специально изготовленных фигурных кирпичиков, образующих кружки и другие геометрические фигуры. Узор, четко выявленный светотенью, разнообразен по мотивам (особенно в тимпанах входных арок и в ярусе галереи), но в основном состоит из двух простых геометрических фигур — квадрата и круга, как бы повторяющих в разных масштабах основные очертания постройки. Ритм этих форм, пронизывая архитектуру мавзолея, вносит особую ноту в эмоциональную и эстетическую выразительность образа. Вместе с тем пропорциональность частей постройки, а также отдельных элементов декора основана на точном математическом расчете. Ясностью архитектурного решения отличается и интерьер мавзолея. Купол внутри опирается на арочные тромпы особой конструкции: от вершины арки к углу здания переброшена полуарка; пространство между арками использовано для небольших окон, выходящих в верхнюю галерею. Стены внутри имеют узорную кладку того же характера, что и на фасаде. Наиболее разнообразно декорирован ярус тромпов: между арками помещены колонки, форма которых воспроизводит, вероятно, деревянные прототипы; полуарки украшены поясками алебастрового рельефа. Сфера купола не имеет орнаментальных деталей. Архитектурные формы и декор мавзолея в целом воспринимаются как единый пластический образ.

О значительном уровне художественной культуры Средней Азии 9—10 вв. свидетельствуют также памятники декоративного и прикладного искусства. Среди них особенно выделяются резьба по дереву и керамика. В горных районах Таджикистана сохранились деревянные колонны 9—10 вв., покрытые пластичным, сочным резным узором. Среди стилизованных растительных форм встречаются вплетенные в орнамент зооморфные мотивы, например головки птиц на длинных шейках, виомпонованные в пальметки, украшающие капитель колонны из Оббур-дона. Изображения живых существ, несмотря на распространение ислама, еще долго бытовали в искусстве Средней Азии. Ибн Хаукаль, посетивший Самарканд во второй половине 10 в., видел на его площадях скульптуры животных. «Из кипариса, — пишет он, — вырезаны удивительные изображения лошадей, быков, верблюдов и диких коз; они стоят один против другого, будто осматривая друг друга, и хотят вступить в бой или в состязание».

Среднеазиатская расписная глазурованная керамика 9—10 вв. отличается большим художественным своеобразием, стяжавшим ей мировую известность. Узор ее строг и немногочислен. Чаще всего по белому, слегка кремовому фону черным и красным нанесены геометрические фигуры, растительные побеги и надписи. Иногда блюдо украшает только надпись, исполненная почерком куфи вдоль по борту или пересекающая сосуд по диаметру; надписи обычно содержат благопожелания. Нередко в узор включено изображение птицы или фигура зверя, как это имеет место на большом кувшине, найденном в развалинах древнего Самарканда. Шаровидное тулово сосуда разделено горизонтальной полосой, ниже которой идет фриз из стилизованных спиралевидно изогнутых стеблей. Верхняя часть кувшина покрыта узором из переплетающихся широких светлых лент, пространство между которыми заполнено точками. В узор включено крупное изображение идущей птицы. Встречаются сосуды, покрытые черной глазурью, на фоне которой контрастно выделяются белые буквы.



76 б. Глиняный кувшин с росписью. 10 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

Художественная керамика — это лишь один из видов прикладного искусства, получивших развитие в Средней Азии 9—10 вв. Есть сведения, что в это время славились и вывозились далеко за пределы страны шелковые ткани и другие изделия художественного ремесла.

Падение Саманидов привело к созданию в Средней Азии новых больших государств во главе с тюркскими династиями Караханидов и Сельджукидов. Относительная централизация власти сменилась разделением на уделы; появилась характерная для развитого феодализма форма ленного землевладения — икта. Развитие социально-экономических отношений сопровождалось расширением городов, ростом культуры. Большое архитектурное строительство вызвало появление ремесленных цехов, занятых возведением построек и имевших свою систему ученичества. Развитие зодчества в 11—12 вв. сопровождалось дальнейшим усовершенствованием конструкций сводов и куполов, для кладки которых уже повсеместно применялся обожженный кирпич.

В архитектуре этого времени окончательно складываются ставшие характерными для всех последующих периодов феодализма типы монументальных построек. О распространении четырехайванной композиции свидетельствует архитектура караван-сараев, в частности планировка здания Дая-хатын (Туркменистан). Интересны также руины караван-сарая Рабат-и Малик на древней дороге из Бухары в Самарканд. Фасад постройки, украшенный декоративными полуколоннами, воспроизводящими древний прием «гофрированных» стен, имел посередине высокий прямоугольный портал — пештак со стрельчатой нишей. Есть основание предполагать, что такого типа портал, выделявший главный фасад здания и ставший характерным для зодчества всего Среднего Востока, был создан в Средней Азии очень рано, задолго до сооружения Рабат-и Малика. Во всяком случае, пештак последнего обладает уже достаточно развитой конструкцией и формой.

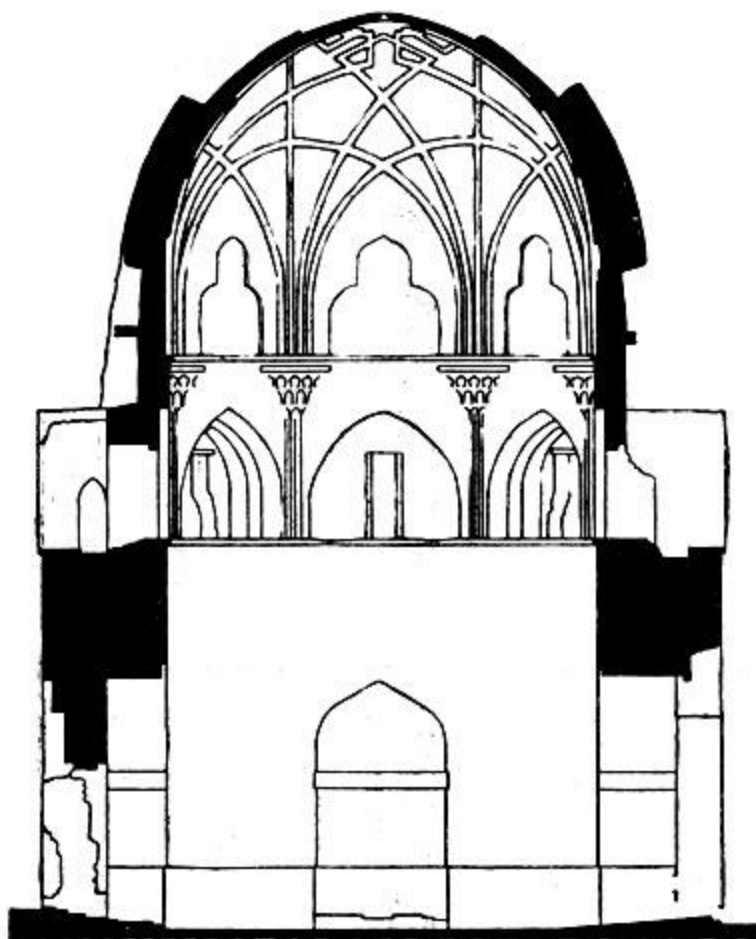
Большим своеобразием отличаются дошедшие до нас здания среднеазиатских мечетей 11—12 вв. Это по преимуществу купольные постройки, среди которых квадратная в плане мечеть в кишлаке Хазара (Узбекистан) перекрыта пятью куполами, а мечеть Талхатан-баба (Туркменистан) имеет большое купольное помещение, открытое с одной стороны.

Высокий подъем среднеазиатской архитектуры 11—12 вв. сопровождался формированием местных школ зодчества.



*81. Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Середина 12 в.
Вид с юго-востока.*

Выдающимся памятником 12 в., сохранившимся в Туркменистане, является мавзолей сельджукского султана Санджара в старом Мерве. Огромная кубическая постройка (в плане 27 X 27 м.) увенчана куполом на цилиндрическом барабане, украшенном арками. Здание было не менее величественно, чем возведенный почти на два века позднее мавзолей Олджейту в Султании, для которого мавзолей Санджара мог послужить прототипом. Монументальный объем сооружения облегчен вверху галлереей, выходящей на фасад чередующимися широкими и узкими арочными проемами. Аркатура галлерей имеет орнаментальный убор из фигурной кирпичной кладки и резьбы по алебастровой штукатурке и своей нарядностью контрастирует с гладью высоких кирпичных стен. Вверху, над восьмигранником и барабаном, возносилась, сияя голубыми изразцами в небесной выси, полусфера купола. Архитектура мавзолея отличается замечательной гармонией форм, четкостью объемов и точно найденными пропорциями. Те же черты присущи интерьеру, гладкие стены которого покрывала роспись, а купол украшала система гуртов, образующих красивую звездообразную фигуру.

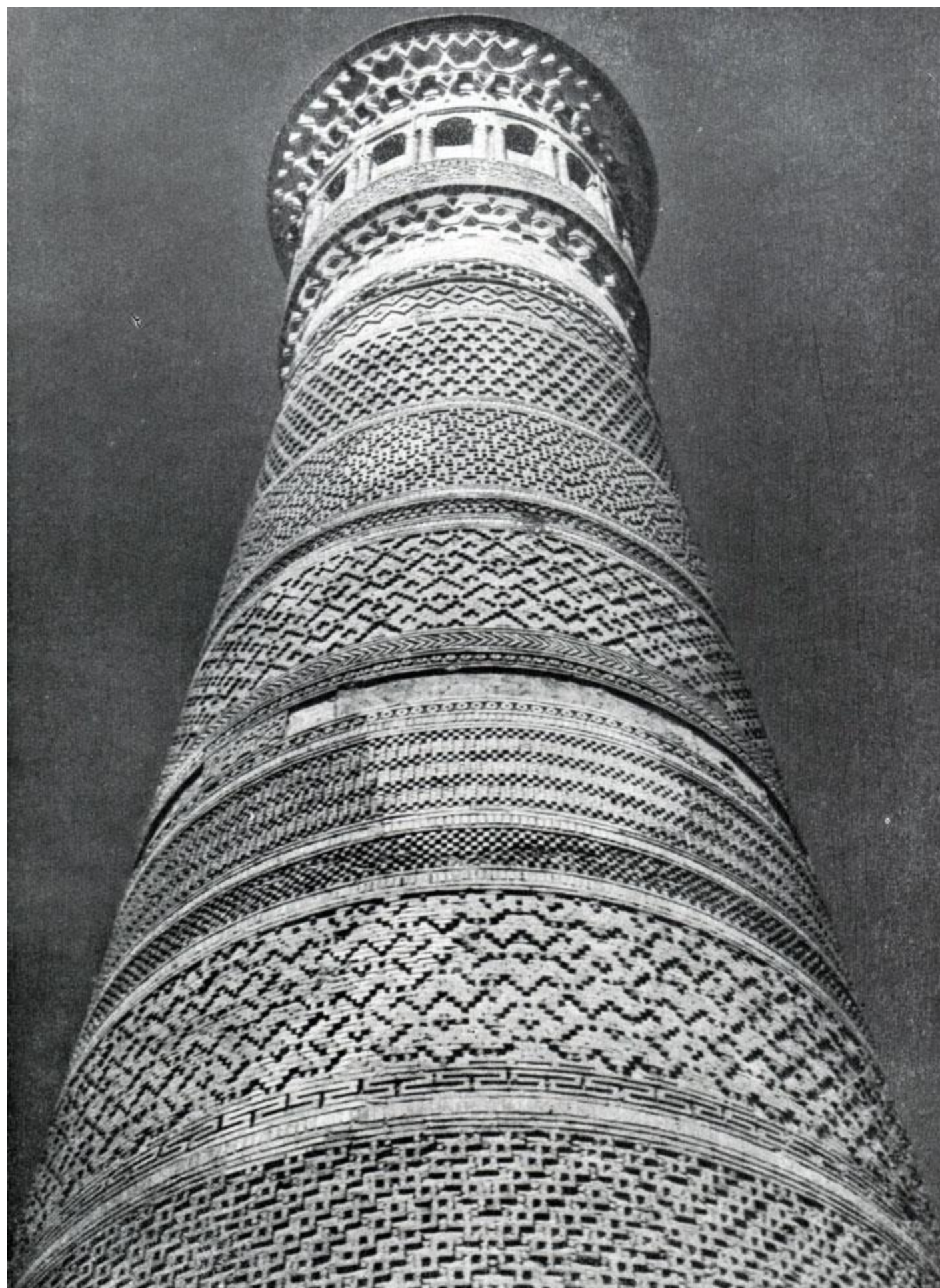


Мавзолей султана Санджара в старом Мерве. Разрез.

Другой архитектурный тип монументальных зданий представляют мавзолеи в Узгене (Киргизия). Наиболее старый из них — 11 в. — имеет центрическую композицию, но вплотную пристроенные к нему с двух сторон мавзолеи 1152/53 г. (северный) и 1186/87 г. (южный) являются классическими образцами портално-купольных зданий. У каждого из них три фасада ничем не украшены, а четвертый целиком закрыт большим прямоугольным пештаком с глубокой стрельчатой нишей, в которой расположен вход. Пештаки мавзолеев в Узгене, особенно южного, богато украшены новым видом архитектурной декорации — резными терракотовыми плитками. Резьбу выполняли по сырой глине до обжига, и это позволяло воспроизводить тончайший орнамент. Пештак южного мавзолея в Узгене заполнен узором, вкомпонованным

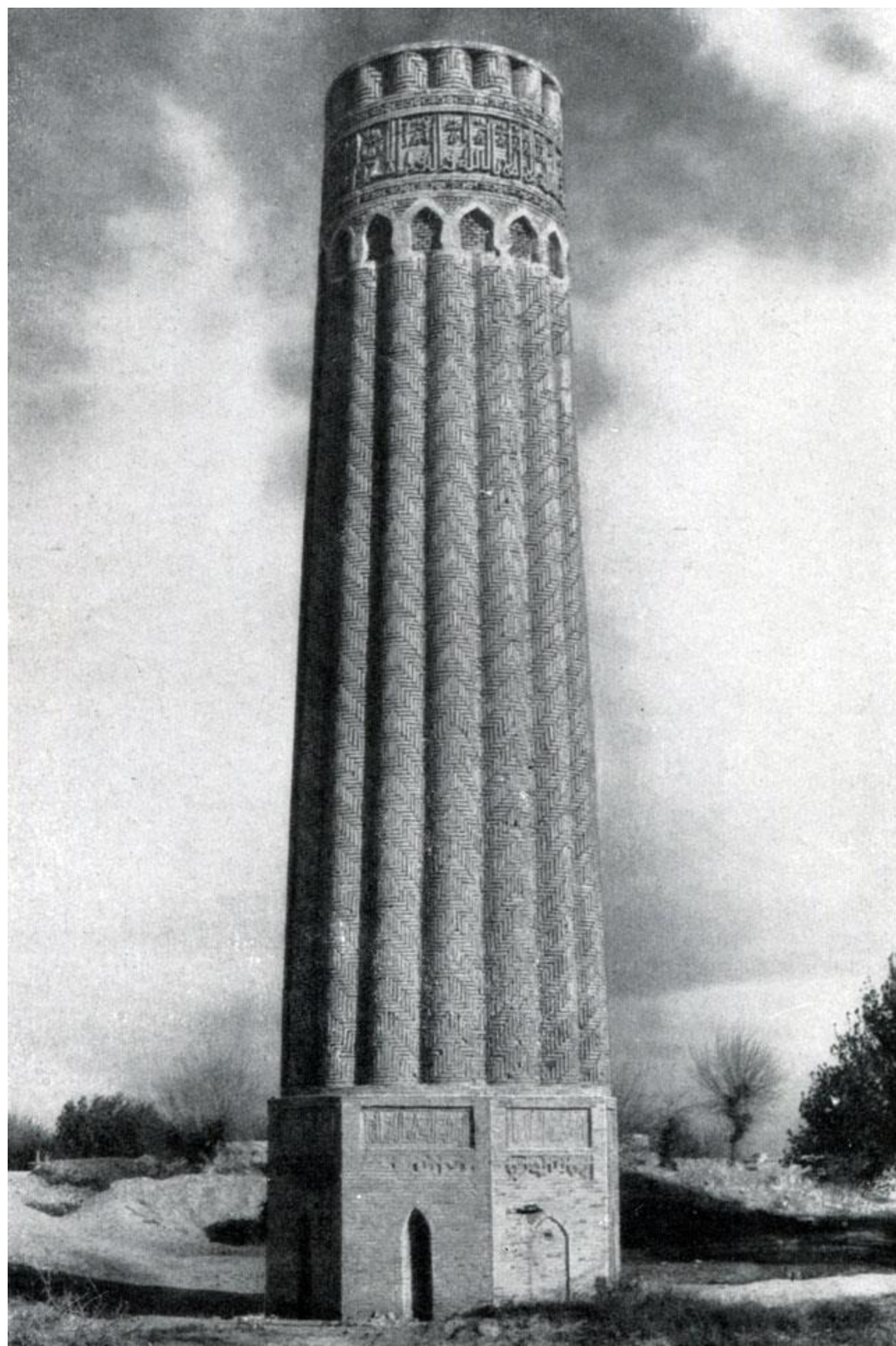
в панно, тимпаны и длинные П-образно изгибающиеся фризy. Узор состоит из сложной геометрической плетенки, многочисленных надписей и стилизованного растительного орнамента.

Здания порталъно-купольного типа, а также применение резьбы по терракоте для украшения фасадов монументальных построек получили широкое распространение в Средней Азии. Однако в некоторых областях архитектура имела свои характерные особенности. Так, в Куня-Ургенче (Хорезм) величественные мавзолеи Фахраддин Рази и Текеша (конца 12 — начала 13 в.) увенчаны шатровыми перекрытиями на высоких граненых барабанах. В декоре памятников южной Туркмении преобладает узорная кладка из кирпича при сравнительной строгости стиля.



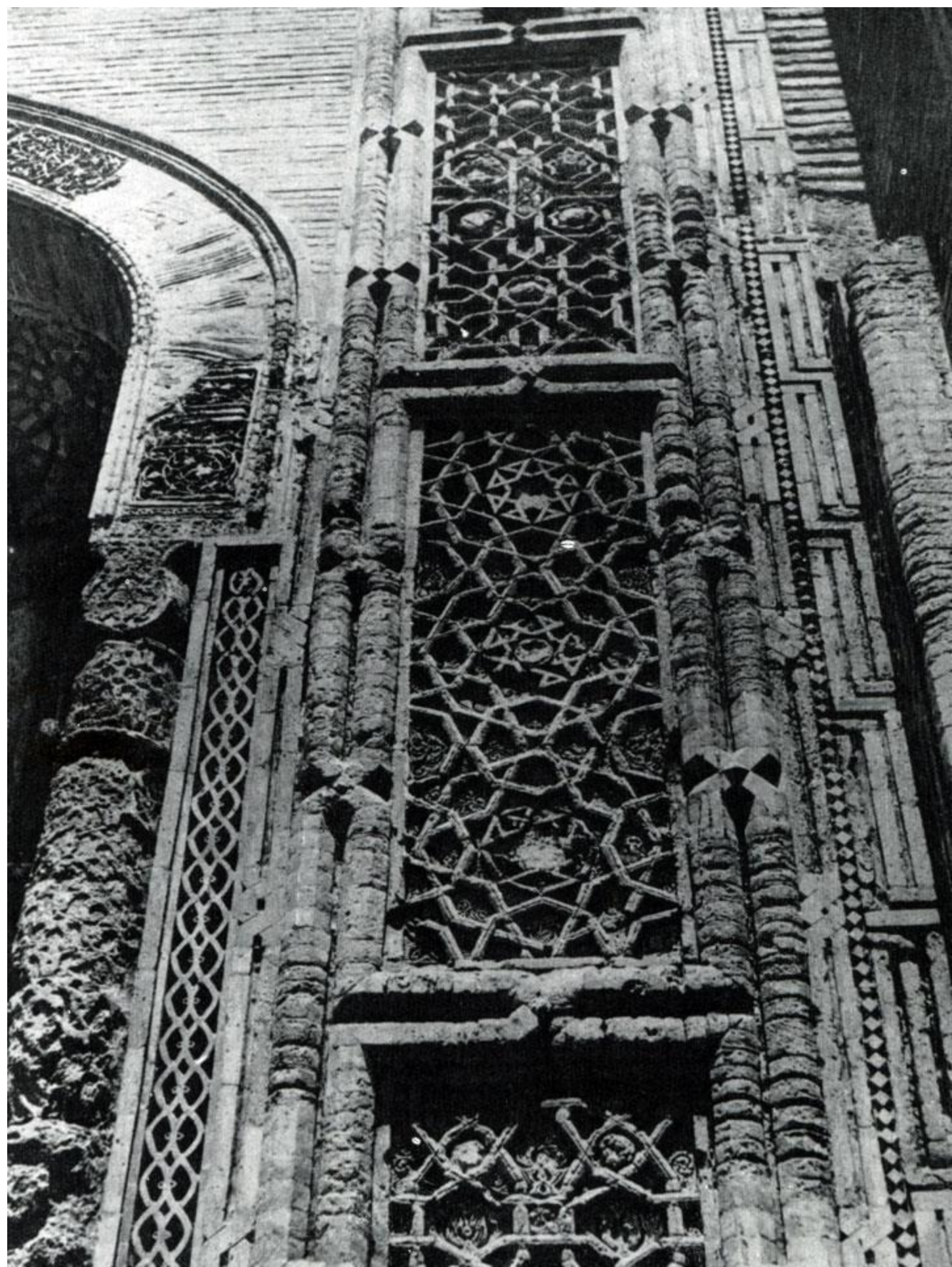
79. Минарет Калян в Бухаре. Фрагмент. 1127г.

Выдающиеся памятники 12 в. находятся в Бухаре. Один из них — минарет мечети Калян — был построен в 1127г. Слегка сужающаяся кверху круглая башня. Этого самого высокого (почти 50 м) среднеазиатского минарета снизу и доверху украшена рельефным узором из кирпича. Пояса узора, располагаясь кольцами, подчеркивают объем и его устремленность вверх. Вместе с тем разнообразие мотивов узора обогащает простую и ясную архитектурную форму, вносит в нее декоративный ритм. Верх минарета первоначально украшал пояс бирюзовых изразцов с крупными рельефными буквами, снятый при позднейших ремонтах.



80. Али ибн Мухаммед. Минарет в Джар-Кургане. Начало 12 в.

По красоте пропорций с бухарским минаретом соперничает лишь минарет в Джар-Кургане, построенный в начале 12 в. мастером Али ибн Мухаммедом из Серахса. Оригинальна архитектура этой постройки, состоящей как бы из пучка полуколонн, перехваченных поясом с надписью.



78. Мечеть Магок-и Аттари в Бухаре. Фрагмент портала. 12 в.

О расцвете архитектурно-декоративного искусства в 12 в. ярко свидетельствует орнаментальное убранство мечети Магок-и Аттари в Бухаре и дворца в древнем Термезе. Открытый раскопками портал Магок-и Аттари украшен превосходным узором из геометрических и растительных мотивов, а также надписей, исполненных на терракотовых плитках резьбой по ганчу и кладкой из кирпича. Руины дворца в Термезе — интереснейший памятник светской архитектуры. Дворец представлял ансамбль построек, среди которых выделяется парадный зал, открытый в сторону обширного прямоугольного двора. Стены, своды и большие пилоны зала были украшены декоративной резьбой, исполненной по толстому слою алебастровой слегка желтоватой штукатурки.

Орнаментальный узор членится на фризy, панели и отдельные панно, но в целом производит впечатление сплошного узорного ковра, покрывающего все поверхности стен. В узоре господствует геометрический орнамент — «герих», дающий возможность создавать почти неисчерпаемое разнообразие композиций. От звездообразных центров лучами отходят полосы, переплетение которых образует сложную сеть многоугольных фигур. Разделенный только узкими поясками обрамлений, узор словно перебегает с одной стены на другую, одна система геометрического плетения неожиданно сменяется новой. Растительные мотивы в узорах термезского дворца, как и во всем среднеазиатском орнаменте 11—12 вв., играют второстепенную роль. Зато очень интересны редкие для архитектурной декорации Средней Азии того времени изображения животных — реальных и фантастических. Фигуры животных трактованы орнаментально, плоскостно, в симметричных композициях. Тем не менее в этих изображениях при всей их условности звучат очень древние художественные традиции, идущие от зооморфных мотивов дофеодальной эпохи.

Высокий подъем архитектуры и искусства Средней Азии был* прерван монгольским завоеванием. Однако оно лишь на время остановило поступательное развитие культуры и искусства народов Средней Азии. В 14 в. постепенно ожила экономическая жизнь страны, восстановились сожженные города, вновь стали развиваться ремесла и торговля. В 70-х гг. 14 столетия Средняя Азия стала центром огромной империи Тимура. Самый жестокий завоеватель из всех, которых только знала до этого история, Тимур в отношении Средней Азии проводил политику, способствовавшую некоторому развитию ее экономики и культуры. В начале 15 в., после распада империи на ряд феодальных государств, Средняя Азия в течение целого столетия находилась под властью Тимуридов.

В сложной социально-политической обстановке 14 и 15 вв. происходит дальнейшее развитие культуры народов Средней Азии, носившее глубоко иротиворечивый характер. В идеологии господствовали реакционные идеи и воззрения. Мусульманское духовенство, владевшее крупными земельными богатствами, обладало большой политической силой; процветал суфизм, призывавший широкие массы к примирению с угнетением, проповедовавший уход от действительности, стремившийся сковать все живые, прогрессивные тенденции.

Но вместе с тем именно в эту эпоху крупные прогрессивные явления характеризуют развитие науки, литературы и искусства Средней Азии. В 15 в., при внуке Тимура Улугбеке (1394—1449), правителе Мавераннахры и одновременно выдающемся ученом, в окрестностях Самарканда строится обсерватория, где были созданы звездные таблицы, занявшие важное место в истории науки о вселенной. Ярким проявлением народности и гуманизма в средневековой культуре Средней Азии явилось творчество родоначальника узбекской литературы Алише-ра Навои (1441 —1501). Он вложил в свои бессмертные поэтические произведения не только великую любовь к человеку, но и требование непримиримой борьбы за справедливость, за уважение подлинно человеческих чувств.

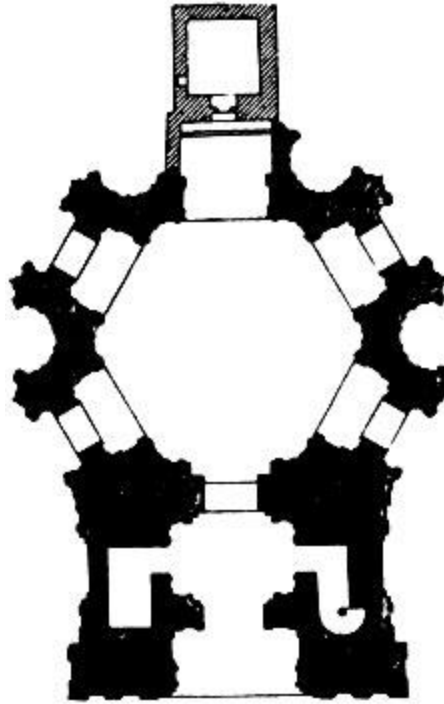
В архитектуре 14—15 вв. также проявились значительные художественные достижения — свидетельство высокого взлета творческой мысли зодчих Средней Азии, которые в этот период зачастую работали рука об руку с мастерами Ирана, Азербайджана и Афганистана, приведенными Тимуром из завоеванных им областей.

Впервые в широком масштабе развернулось строительство крупных и сложных ансамблей, которые стали важнейшими архитектурными центрами городов. Работа зодчих над ансамблем внесла много нового в композиционные замыслы, Заставила переосмыслить традиционные архитектурные формы и приемы.

Огромное художественно-эстетическое значение имело обогащение архитектуры цветным декором. Бирюзовые изразцы на стенах некоторых зданий 12 в. были лишь отдельными красочными пятнами на общем монохромном фоне кирпичной кладки. С 14 в. многоцветный яркий узор стал обязательным для всякой значительной светской или культовой постройки в Средней Азии. Сначала цветной глазурью стали покрывать наружную поверхность кирпича или резной узор терракотовой плитки. Цвет обогатил орнаментальный рельеф, выделил его ярким пятном на поверхности стены. В расцветке преобладали бирюзово-синие тона; количество цветов первоначально было невелико. Почти одновременно появились в архитектурном декоре расписные глазурованные плитки. В некоторых областях южного Туркменистана изготавливали изразцы с тонким живописным узором, типакашанских. Важнейшим новшеством, завершившим переход к много-цветности в архитектуре, было распространение в конце 14 в. так называемой керамической резной мозаики, которая является самым большим достижением архитектурно-декоративного искусства народов Среднего Востока в эпоху феодализма. Техника ее состоит в том, что Элементы узора предварительно вырезаются из разных по цвету глазурованных керамических плиток. Пластические качества особого сорта глины позволяли легко резать эти плитки и исполнять из них элементы орнамента

толщиной иногда лишь в несколько миллиметров. Заготовленный этим способом узор монтировался и затем закреплялся гипсом на поверхности стены. Цвет глазури керамической мозаики отличается чистотой тона, яркостью и интенсивностью, чего трудно было достигнуть при обжиге расписных изразцов, на поверхности которых почти неизбежно растекались и смешивались отдельные краски.

В среднеазиатских мозаиках преобладают стилизованные цветочные мотивы, образующие нарядный многоцветный узор, чаще всего на глубоком синем фоне. По тонкости детально разработанного узора керамические резные мозаики можно сравнить с произведениями ювелирного искусства; вместе с тем по размаху композиционных замыслов, выразительности цветового решения и масштабам узора, заполняющего пилоны и тимпаны величественных арок, среднеазиатские мозаики обладают качеством монументальной декоративной живописи. Для среднеазиатского архитектурного орнамента при всем многообразии его форм характерны строгая логичность, математически точный расчет и геометризм, лежащие в основе построения композиции каждого узора. В произведениях монументальной архитектуры, еще на расстоянии поражающих красочностью своего декоративного убранства, ясно выявляется определенная система в расположении узоров, рассчитанная на своего рода «пороги восприятия». Издали видны крупные узоры, покрывающие большие плоскости стен, барабаны и купола. Вблизи раскрывается богатство орнаментов на пилонах и арках порталов и в интерьере здания. Характерно при этом, что каждая орнаментальная композиция, являясь частью сложного общего, вместе с тем сама по себе представляет законченное художественное целое.

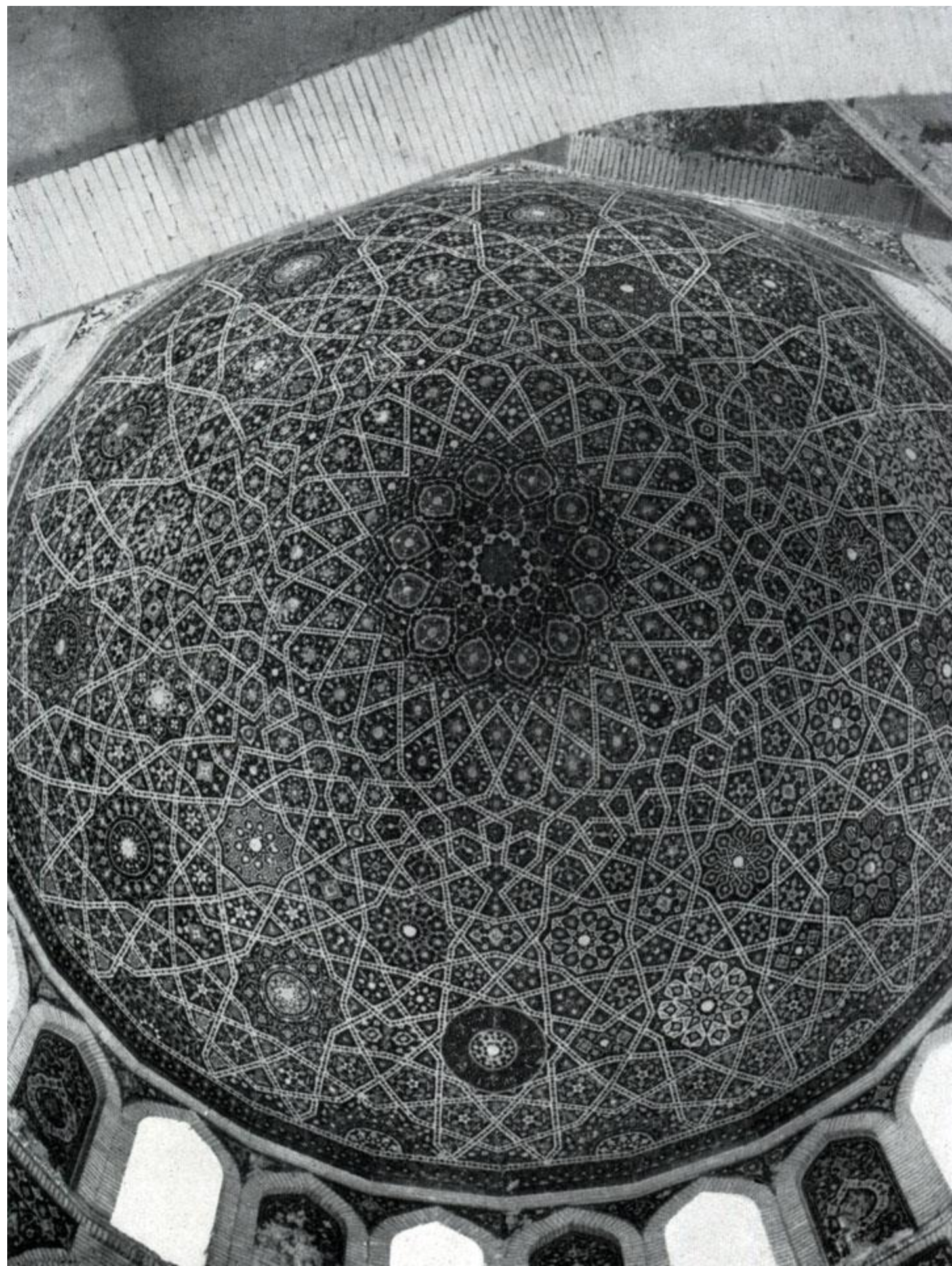


Мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче. План.

Среди наиболее ранних памятников зодчества, ярко выразивших черты искусства 14—15 вв., особенно выделяется мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче. В отличие от портално-купольных мавзолеев предшествующего периода, когда главное внимание строителей было сосредоточено на украшении порталов, здание Тюрабек-ханым решено как композиция из нескольких гармонично связанных между собой архитектурных объемов. Основная часть здания представляет совершенно необычную для Средней Азии двенадцатигранную ротонду, увенчанную барабаном с высоким коническим голубым куполом. С юга примыкает стройных пропорций пештак, с севера — купольная усыпальница. В плане правильный шестиугольник главного помещения с входами, расположенными с каждой стороны, мастерски вписан в двенадцатигранник внешнего контура. Абрис плана разработан тонко и изящно: входы — проемы чередуются с красиво профилированными глубокими пятиугольными нишами. В архитектуре подчеркнуты вертикальные линии: пештак, ниши на наружных гранях ротонды, декоративные панно на барабане имеют вытянутые вверх пропорции. Еще более это сказывается в интерьере, пространство которого

кажется особенно высоким благодаря трем рядам постепенно уменьшающихся стрельчатых арок.

В декорации Тюрабек-ханым впервые в среднеазиатском зодчестве нашла применение керамическая мозаика. Мастера, создавшие этот мавзолей, с необычайным искусством соединили архитектурные формы с богатой декорацией. Снаружи на стенах здания цветные панно и тимпаны контрастно выделяются на фоне кладки из шлифованных неглазурованных кирпичей. Но особенно большое впечатление производят хорошо сохранившиеся мозаики интерьера. Мозаичный узор сплошь покрывает плафон купола.



83. Мавзолей Тюрабек-ханым в Куня-Ургенче. 14 в. Мозаика купола.

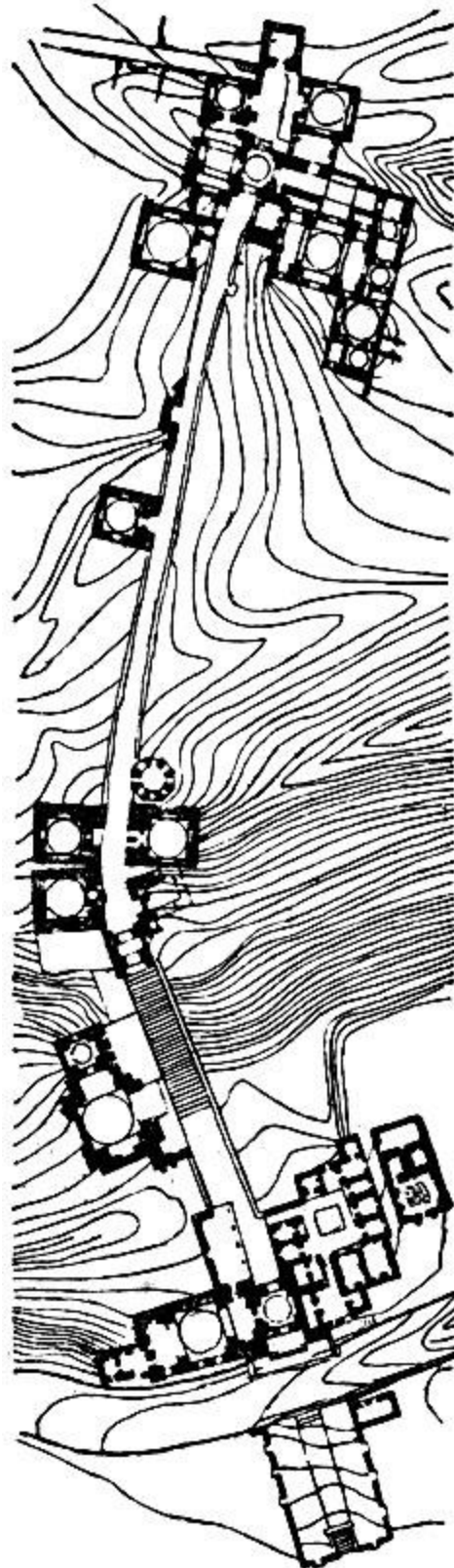
От пышной, сверкающей красками розетки в центре купола лучами расходятся белые линии геометрического орнамента, образующего сложные плетения, словно сеткой закрывающие всю поверхность плафона; ячейки узора заполнены звездообразными медальонами, состоящими из множества цветочных и геометрических мотивов. В красочной гамме мозаик преобладают синий и белый цвета, обогащенные бирюзовым, черным, зеленым, желтым, красным, коричневым и золотым; некоторые цвета имеют разные оттенки. При всей сложности построения декора узор плафона воспринимается как гармонически целостный образ. Ниже, в световом поясе и ярусе трюмпов, отдельные цветные панно и тимпаны разделены широкими обрамлениями из неглазурованного кирпича. Таким образом, красочность в оформлении интерьера нарастает снизу вверх, достигая в узоре купола наибольшего цветового звучания. Отделенный четкой полосой орнамента купол Тюрабек-ханым напоминает бездонную сферу неба, усеянную мерцающими на синем фоне яркими светилами. Он рождает возвышенный поэтический образ.

Мавзолей был построен, по-видимому, во второй половине 14 в. Его архитектура и декор говорят о новых творческих исканиях и о высоком, основанном на глубокой местной традиции искусстве хорезмских мастеров. Тимур в 1388 г., разорив Хорезм, велел увезти лучших мастеров и использовать их на строительстве в Самарканде и в других городах.

В конце 14 и начале 15 в. большое строительство велось в Самарканде. Город был окружен мощной стеной с шестью воротами и глубокими рвами. В центре возвышалась цитадель с высоким дворцом, одновременно служившим главным арсеналом. Многочисленные дворцовые постройки были возведены в загородных садах вокруг Самарканда. Испанский посол Клавихо, посетивший столицу Тимура в 1404 г., был

поражен богатством и оживленностью города. Большое впечатление произвели на Клавихо также быстрота и энергия, с которыми производилась перестройка Самарканда. В интересах возросшей торговли через весь город была пробита широкая улица, по сторонам которой разместились лавки купцов. «Улицу,— пишет Клавихо,— провели широкую и по обеим сторонам поставили палатки; перед каждой палаткой были высокие скамейки, покрытые белыми камнями. Все палатки были двойные, а сверху вся улица была покрыта сводом с окошками, в которые проходил свет».

Дошедшие до нас монументальные здания Самарканда, воздвигнутые при Тимуре, мавзолеи и мечети (дворцовые постройки не сохранились) образуют ансамбли, еще и сейчас определяющие силуэт «старого» города. В первую очередь надо назвать комплекс усыпальниц самаркандской знати Шах-и Зинда, расположенный на северной окраине города по склону древнего холма Афрасиаба. Эти усыпальницы-мавзолеи группируются вокруг мнимой гробницы мусульманского святого Кусала ибн Аббаса, якобы ушедшего под землю и скрывающегося там до судного дня; отсюда и название памятника — Шах-и Зинда, то есть «живой царь». На самом же деле это древнее, еще домусульманское культовое место. Усыпальницы-мавзолеи строились здесь, как показали исследования последних лет, во всяком случае, уже в 11 — 12 веках.



Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде. План.



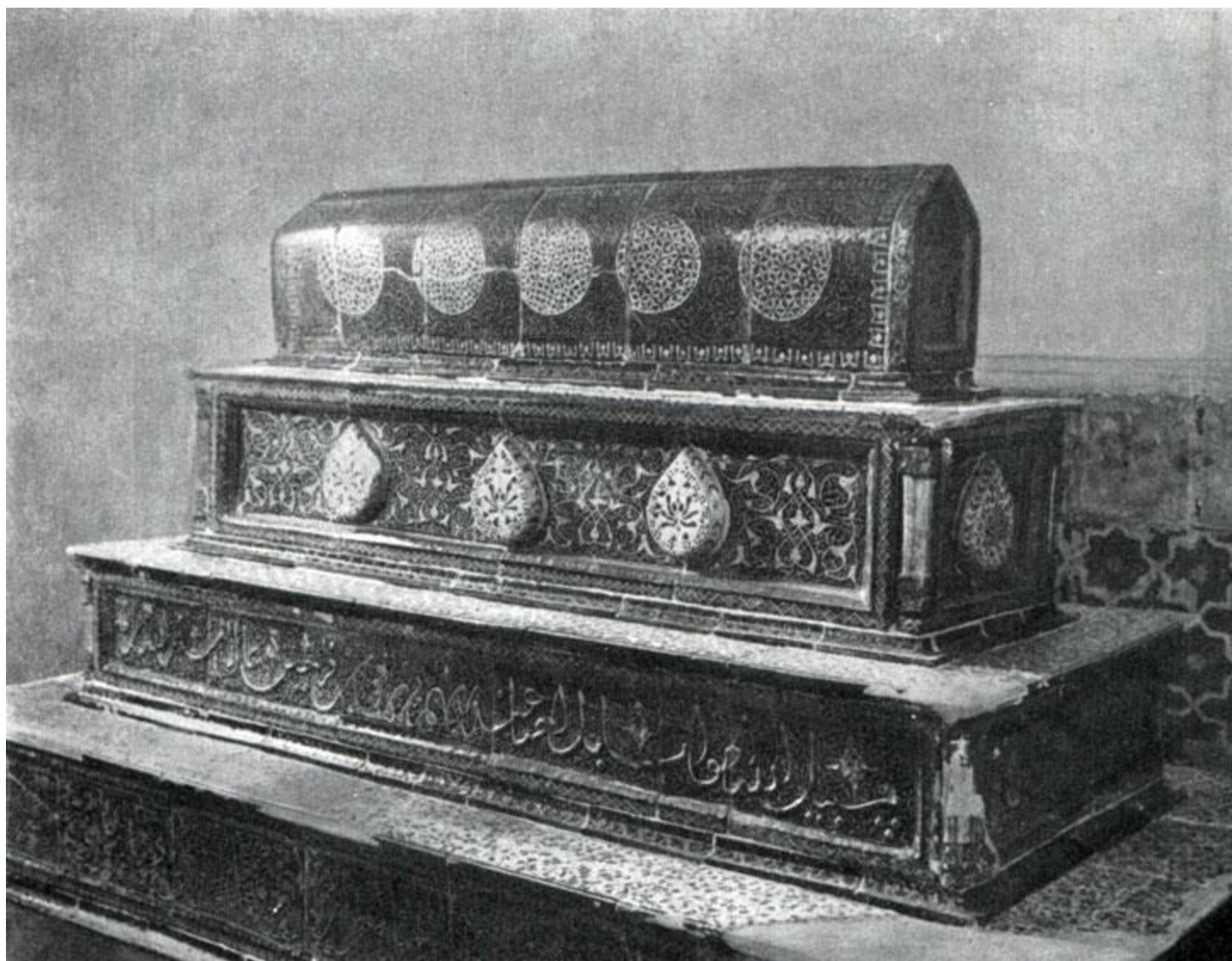
84 а. Мавзолеи Шах-и Зинда в Самарканде. 14 - 1-я половина 15 в. Общий вид ансамбля с запада.



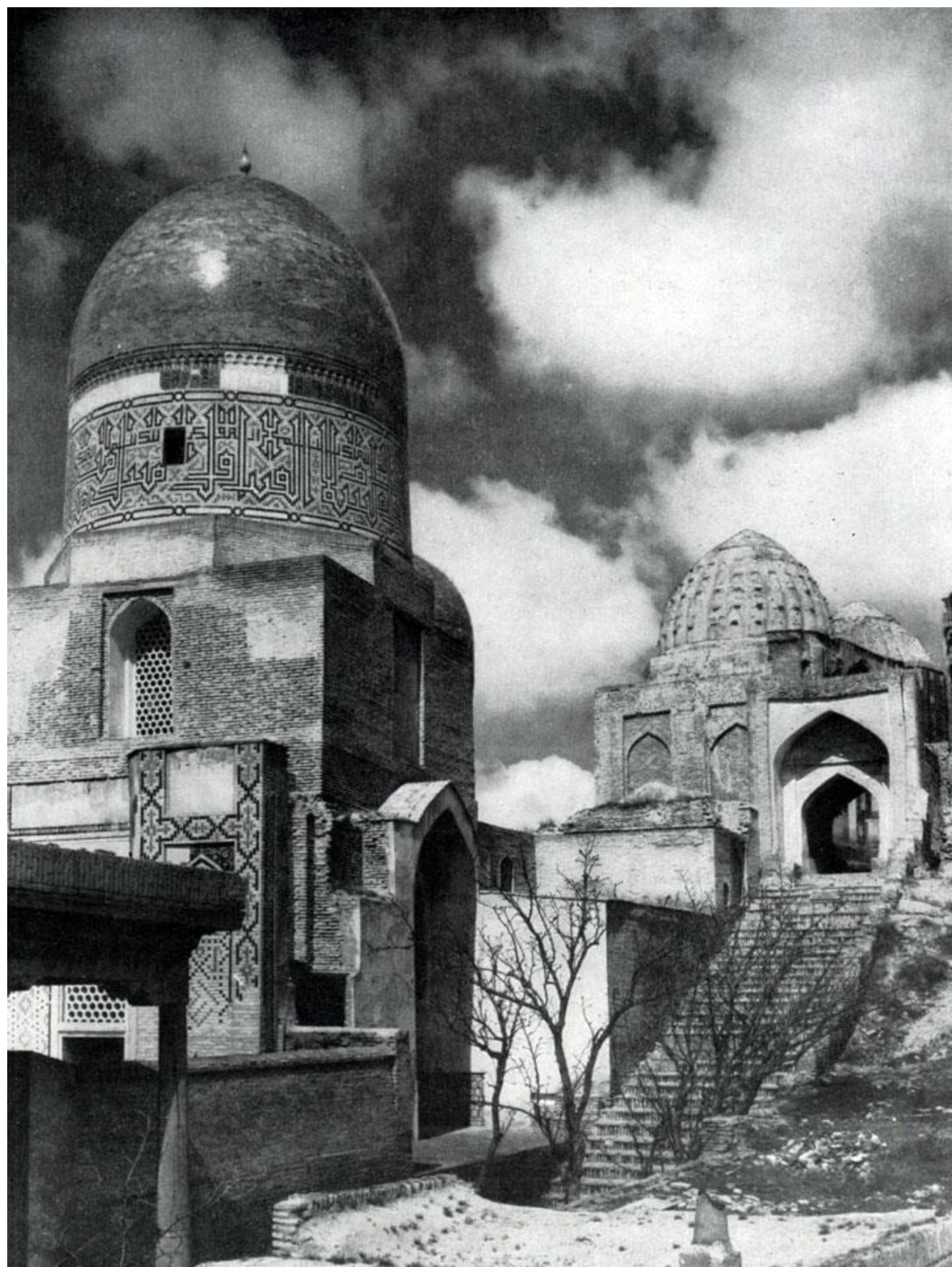
86. Группа мавзолеев конца 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.

В современном виде ансамбль Шах-и Зинда состоит из целого ряда памятников 14 и первой половины 15 в.. Вход на

территорию усыпальниц отмечен пештаком, являющимся наиболее поздним из всех построек Шах-и Зинда. Он возведен в 1434—1435 гг. при Улугбеке. Близко от входа стоит двойной мавзолей 15 в. с куполами на высоких барабанах. Есть основания считать, что здесь погребен знаменитый средневековый астроном Кази-заде Руми. Сразу за лестницей, поднимающейся по склону холма, теснятся мавзолеи, построенные при Тимуре в 70—80-х гг. 14 в. В дальней части ансамбля, за второй купольной сенью, — группа усыпальниц, в большинстве относящихся к дотимуровскому времени. Среди них мавзолей Кусама ибн Аббаса с надгробием, украшенным изразцами, возможно, хорезмской работы. Замыкает ансамбль мавзолей Ходжа Ахмеда середины 14 столетия.



84 б. Надгробие Кусамы ибн Аббаса. 14 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.



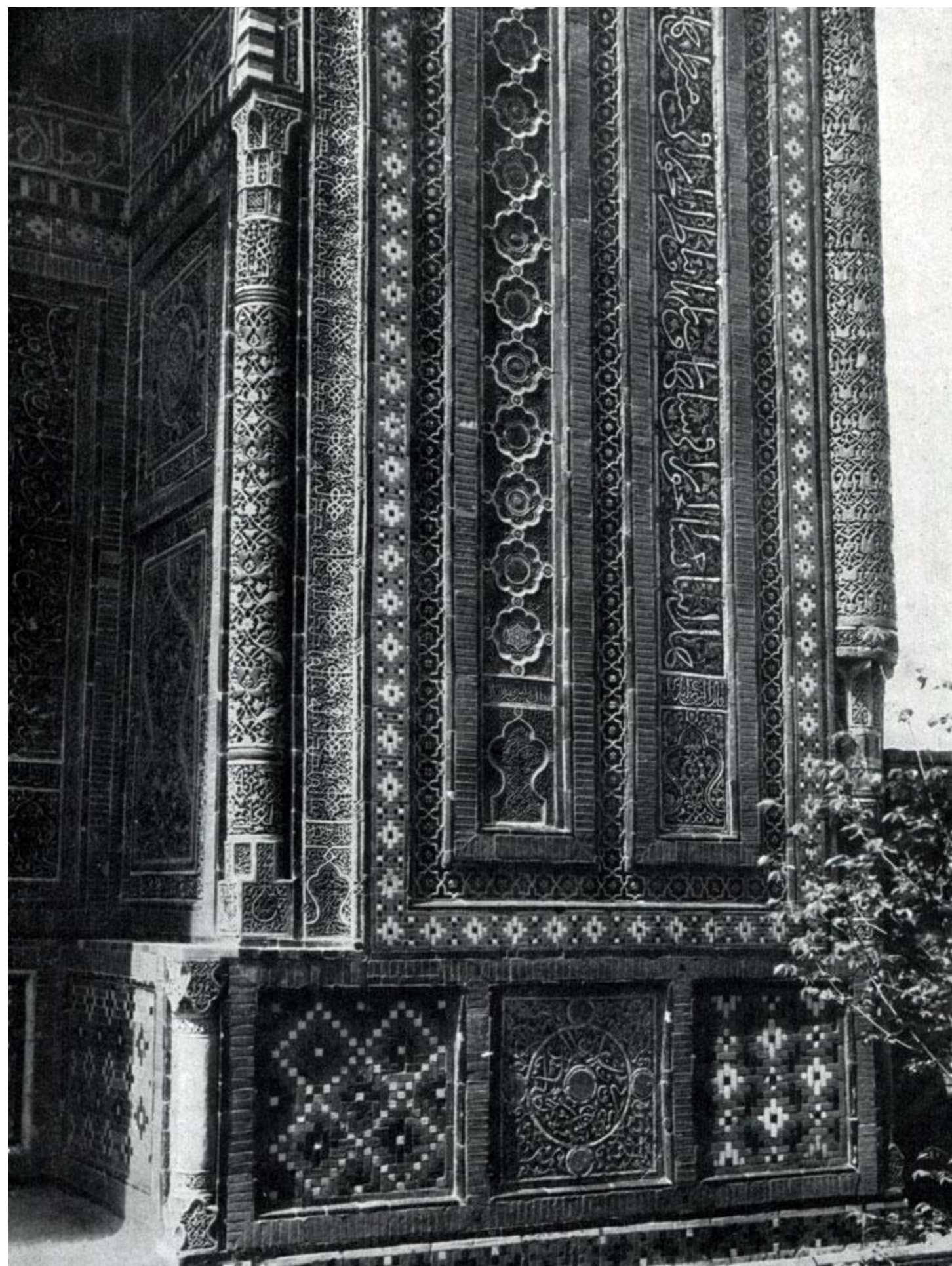
85. Мавзолей Кази-заде Руми. Начало 15 в. Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.

Несмотря на разновременность построек, мастера-строители, возводя новые мавзолеи, учитывали и развивали сложившиеся архитектурно-художественные традиции. Поэтому ансамбль воспринимается как единая объемно-пространственная композиция, имеющая свою внутреннюю логику. Ясно читается общий плавный ритм архитектурных масс, расположенных по крутому склону холма.

Красиво скомпонованы отдельные группы построек — особенно мавзолеи тимуровского времени, среди которых выделяется купол Ши-рин-бика-ака на высоком барабане, мавзолеи с ребристыми дынеобразными куполами и восьмиугольная ротонда. Купола мавзолеев 15 в. уравнивают и завершают композицию ансамбля с юга.

Но не только в архитектурных формах отдельных построек проявляются важнейшие художественные качества этих памятников. Как правило, мавзолеи ансамбля представляют небольшие портално-купольные сооружения, при создании которых основное внимание архитектора было обращено на декоративное оформление портала и интерьера. Даже на расстоянии, при подходе к ансамблю со стороны города, ощущается красочное мерцание голубых порталов и куполов. Внутри ансамбль поражает сказочным богатством блещущих в лучах яркого солнца цветных изразцов.

Мавзолеи Шах-и Зинда позволяют проследить постепенное развитие приемов цветной архитектурной декорации. В украшении ранних памятников видна тесная преемственность с предшествующими типами орнаментации. Так, портал мавзолея Ходжа Ахмеда (архитектор Фахри Али) облицован плитками резной терракоты, но, в отличие от памятников 12 столетия, эти плитки покрыты разноцветными глазурями. В узоре, который кажется ажурным, на бирюзово-синем фоне выделяются белые рельефные буквы надписей и многоцветные геометрические мотивы.



*82. Мавзолей Шади Мульк-ака.. 1372 г. Фрагмент портала.
Ансамбль Шах-и Зинда в Самарканде.*

Дальнейшее развитие декоративного убранства прекрасно характеризует мав-золей Шади Мульк-ака, построенный в 1372 г. архитекторами Шамсуддипом, Зайнуддином и Бареддином. Его портал шире и выше портала мавзолея Ходжа Ахмеда. На мощных пилонах размещено вдвое больше вертикальных полос с орнаментом. Пилоны опираются на высокий цоколь; портал имеет вытянутые вверх пропорции, что особенно подчеркивается заостренной стрельчатой аркой, завершающей сталактитовый свод. По-новому трактуются угловые трехчетвертные колонки: сплошь покрытые орнаментом, они имеют сложные по профилю базы и капители, состоящие из кубических, многогранных и полушаровидных форм и сталактитов. В целом декор портала, выполненный из резной глазурованной терракоты и майоликовых плиток, очень пластичен, выявляет и как бы лепит каждую архитектурную деталь. Большую роль играют цвет и рисунок узора. Общая бирюзово-голубая тональность придает единство декору мавзолея. Растительные мотивы обладают живым движением линий. Особенно привлекают внимание тимпаны арки портала, где на синем фоне плавно изгибаются стебли, напоминающие виноградную лозу. Очень красивы также резные бирюзовые панно на боковых стенках ниши портала, заполненные пышным цветочным узором, который разрастается вверх из ваз причудливой формы.

На порталах мавзолеев Ширин-бика-ака (1385) и Туман-ака (1405) применена уже известная нам по памятнику в Куня-Ургенче керамическая мозаика. Оригинально украшен интерьер мавзолея Ширин-бика-ака. На стенах росписью — синим и красным по белому фону — исполнены условно трактованные картины, изображающие пейзаж с фигурками сорок, сидящих на деревьях. Эти очень редкие для среднеазиатского монументально-декоративного искусства сюжеты перекликаются с мотивами одновременных книжных миниатюр.

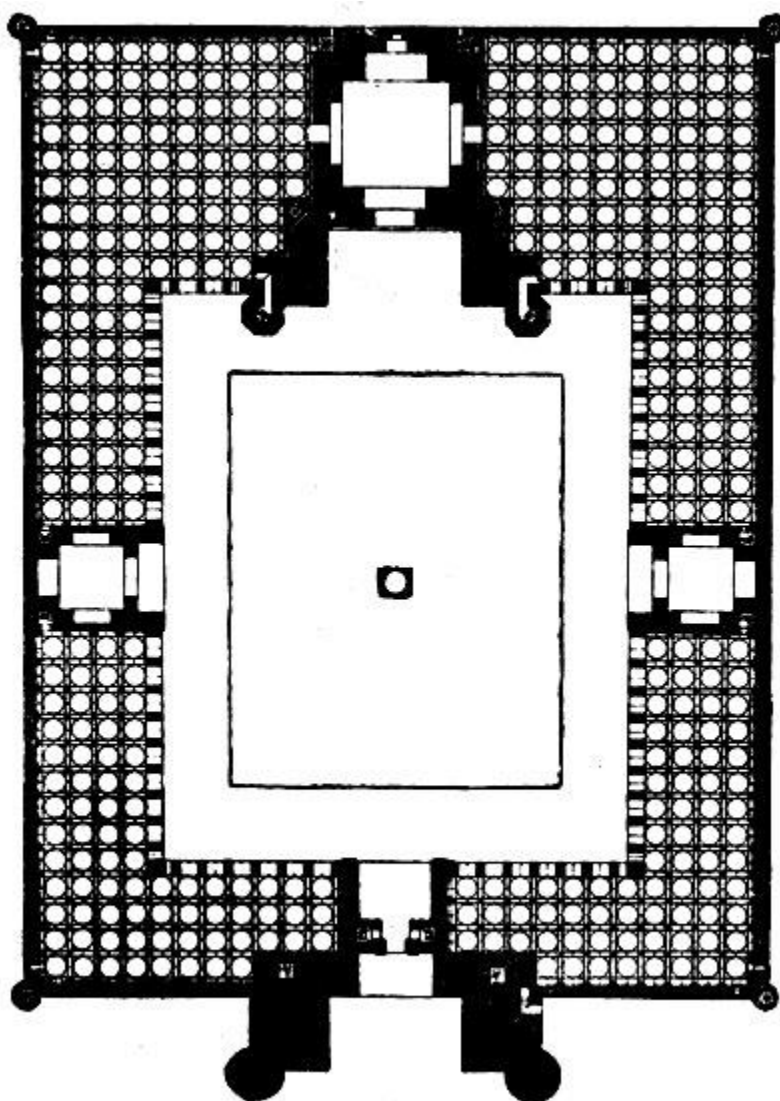
При всем орнаментальном и цветовом разнообразии художественный образ ансамбля Шах-и Зинда проникнут удивительным единством. Общий колорит узоров, основанный на сочетании сине-голубой глазури с терракотово-желтой окраской кирпичных стен, напоминает о реальном соотношении цвета среднеазиатского неба и выжженной солнцем земли. Создавая надгробные памятники, зодчие и художники стремились не к аскетической отрешенности от мира, а в пределах дозволенного религией орнаментально-декоративного искусства воплощали свое представление о прекрасном. «Это есть райский сад, где погребена звезда счастья», — гласит надпись на портале мавзолея Шади Мулькака. Симфоническая звучность орнаментов рождает возвышенный поэтический образ, основанный на огромной художественной выразительности цвета, линий и архитектурных форм.

Из остальных архитектурных монументов, воздвигнутых в Средней Азии в конце 14— начале 15 в., наиболее ранним был дворец, построенный на родине Тимура, в Шахрисябзе. Дворец начали строить в 1380 г., Клавихо был поражен его красотой и величием. Сейчас на поверхности земли высятся лишь руины входного иештака. Пролет его арки равен 22 м, то есть немного меньше гигантской арки сасанидского дворца в Ктесифоне. Пештак дворца украшен резной керамической мозаикой, над созданием которой, возможно; трудились хорезмские мастера.

В 1397 году было заложено величественное сооружение в Ясах (современный Туркестан) у могилы считавшегося святым Ахмеда Ясави. Многочисленные помещения сгруппированы вокруг квадратного зала, перекрытого одним из самых больших в Средней Азии куполов — диаметром 18 м.

Грандиозным архитектурным сооружением, возведенным на рубеже 14—15 столетий, явилась соборная мечеть Самарканда, предназначенная для тысяч молящихся и получившая в народе имя Биби-ханым. Ее начали строить в 1399 г., после обогатившего государство Тимура

грабительского похода в Индию. По-видимому, эмир придавал исключительное значение этой мечети: он сам следил за работами, всячески поощрял огромную армию рабочих и мастеров скорее завершить постройку. Мечеть строилась меньше пяти лет, и в 1404 г. она была уже закончена. Тимур требовал, чтобы самаркандская мечеть превзошла величием все здания мира.



Мечеть Биби-ханым в Самарканде. План. Реконструкция.

Археологические исследования позволяют представить план и первоначальный облик мечети. Большая прямоугольная площадь, занятая мечетью, снаружи была ограждена глухой сравнительно невысокой стеной, над которой возвышались

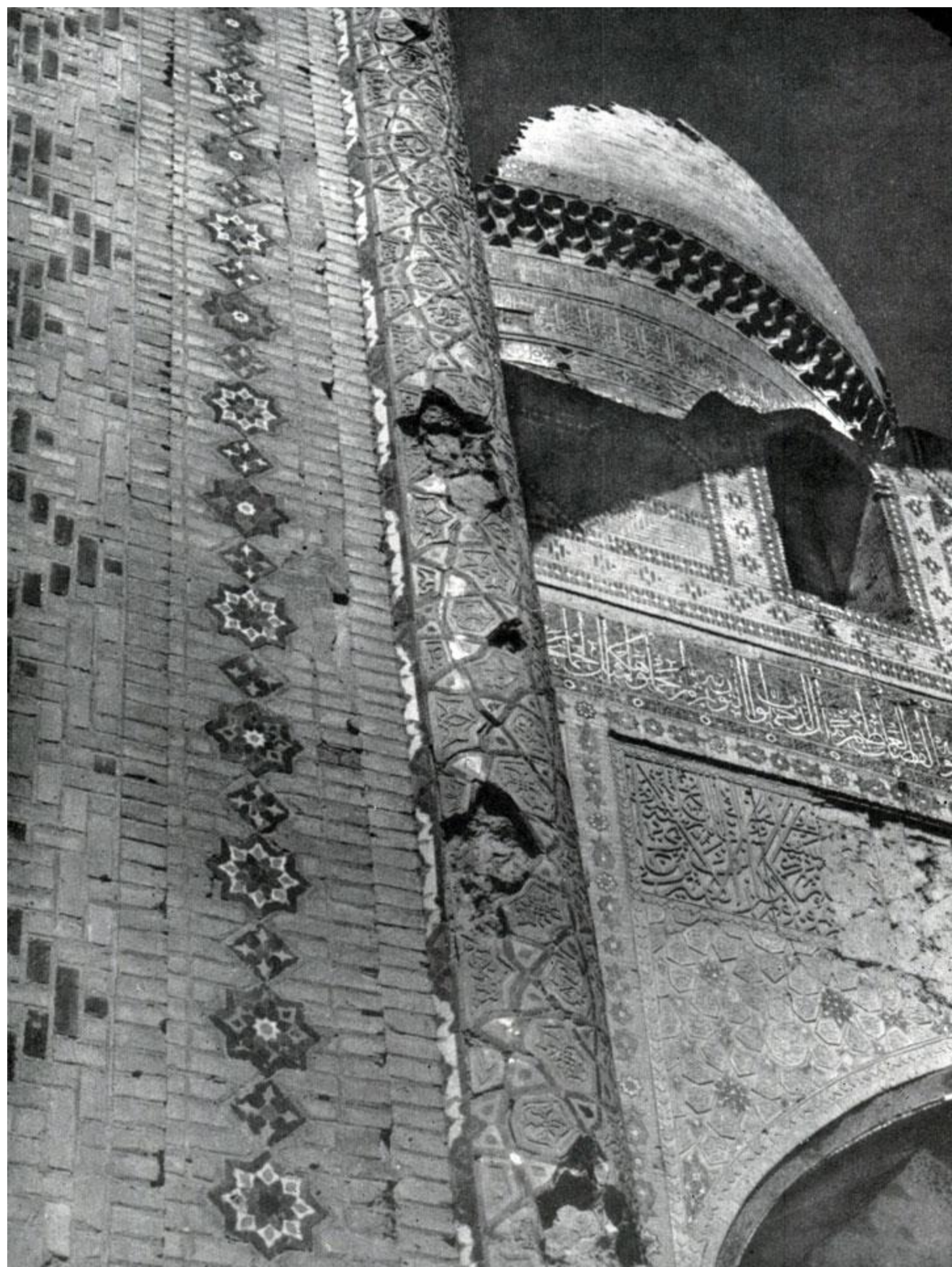
сохранившиеся сейчас в руинах, прорезанные огромными стрельчатыми арками грандиозные пештаки, кубические массы больших зданий с куполами на барабанах и стройные минареты. Все эти архитектурные объемы, симметрично расположенные по периметру большого двора, создавали своеобразный, проникнутый единством художественного замысла монументальный ансамбль.

Вход на территорию мечети украшал гигантский пештак, представлявший самостоятельное архитектурное сооружение. Обширный двор мечети окружала аркада, за которой со всех четырех сторон располагались крытые галлерей, образованные рядами колонн. Боковые галлерей посередине прерывались сравнительно небольшими портално-купольными зданиями. В глубине двора поднимался второй сорокаметровый пештак, и сейчас еще сохранивший величественную арку и граненые минареты на углах. За ним высилось здание главного «святителя», увенчанное полусферическим гладким бирюзового цвета куполом.



87. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399-1404 гг. Главное здание.

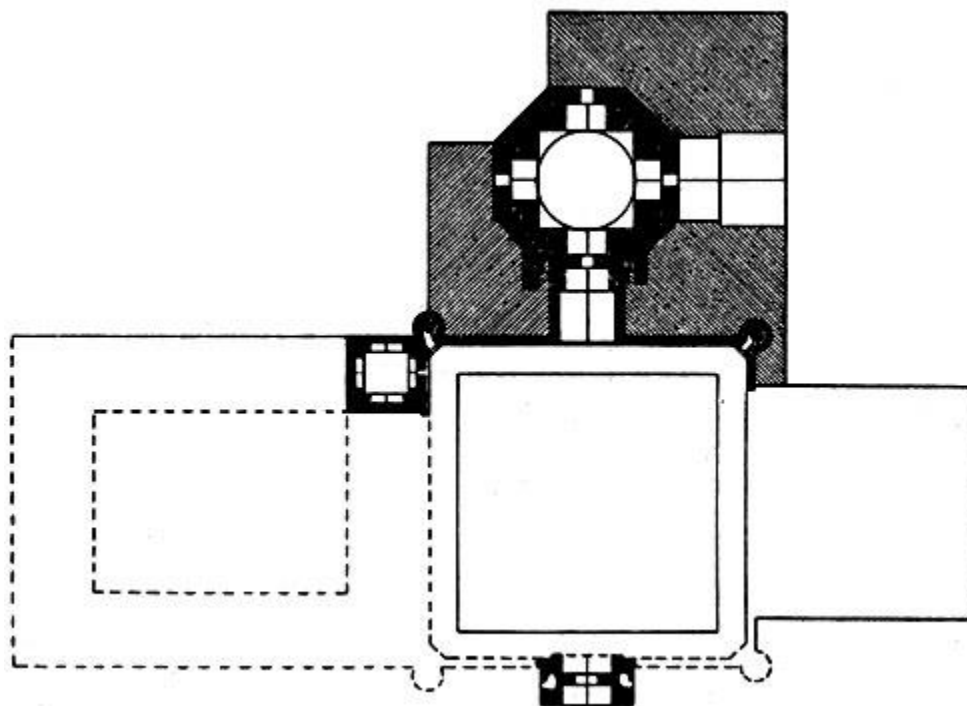
Композиция ансамбля Биби-ханым построена на сложном сочетании архитектурных форм и цвета. Роль своеобразного модуля играет стрельчатая арка в прямоугольном обрамлении. Множество арок, то дробящихся в ячейках сталактитов, то вырастающих до гигантских размеров, внесло в архитектуру сложный ритм, сделало особенно ощутимыми масштабные соотношения и вместе с тем объединило все в одно целое. Единство художественного замысла проявилось и в цвете узора. Стены мечети покрыты сеткой крупных ромбовидных фигур и куфических надписей, выложенных по терракотовому фону кирпичной кладки синими, голубыми и белыми изразцами. Голубой цвет преобладает в узорной кладке стен, он звучит в украшении пештаков и, пронизывая, таким образом, всю систему архитектурного декора, безраздельно господствует в изразцах большого бирюзового купола, как бы слившегося с небом.



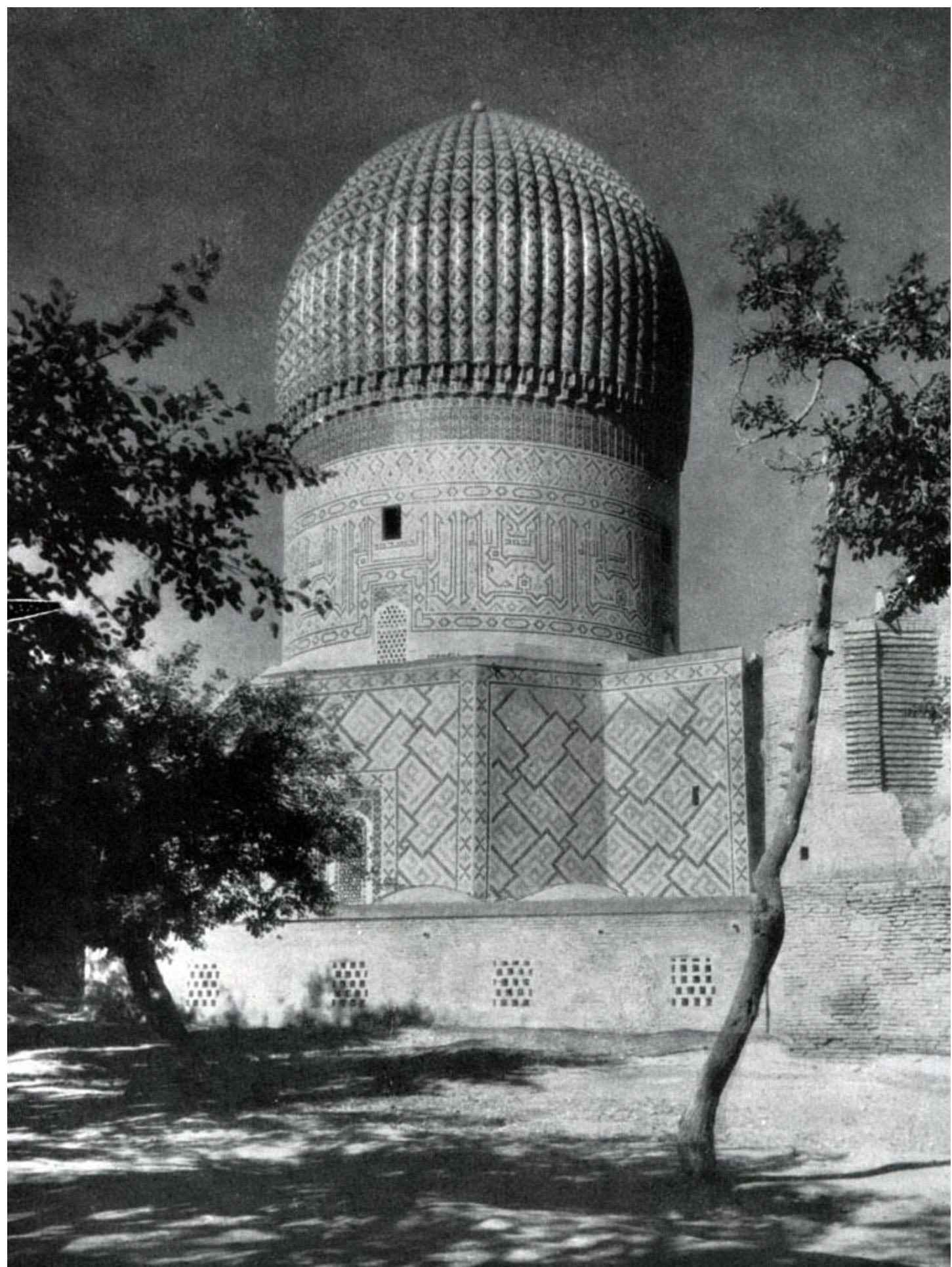
89. Мечеть Биби-ханым в Самарканде. 1399-1404 гг. Фрагмент главного здания.

Архитектура мечети была обращена к массе людей, заполнявших в дни богослужений двор и площадь перед зданием. Доминирующие в ёузоре на стенах мечети религиозные надписи и окружающие их орнаменты плоскостны, графичны и несколько суховаты, но хорошо видны на большом расстоянии. Несравненно богаче украшены пештаки. Пилоны и арки обогащены тонкими узорами расписной майолики и резной мозаики, то вкрапленных среди крупных геометрических мотивов и надписей, то заполняющих отдельные панно и тимпаны, то расположенных в виде цепочки звезд на фоне неглазурованного кирпича. Мерцание ярких красок изразцового убранства дополняло мягкое свечение белых мраморных панелей, наличников дверей и колонн. Архитектурные идеи, положенные в основу этого сооружения, нашли воплощение и в интерьере «святилища». Оно поражало величию пространственного решения, тонкостью пропорций, богатством декора. Над большим и высоким квадратным помещением, расширенным с каждой из сторон глубокой нишей, вознесен купол, плавный переход к которому образуют тромпы, конструктивно дополненные щитовидными парусами*(В среднеазиатских монументальных постройках конца 14—начала 15 в. над основными помещениями обычно высятся двойные или даже тройные купола. В скрытом от глаз пространстве между наружным, опирающимся на барабан, и внутренними куполами возведены опорные кирпичные ребра.)*. Стены и своды, как и снаружи здания, имели богатое красочное убранство, выполненное росписью и раскрашенными с позолотой рельефными бумажными розетками, сделанными из прессованной бумаги и прикрепленными к штукатурке маленькими гвоздиками. Несмотря на то, что сейчас от некогда грандиозного сооружения сохранились лишь руины, даже по ним можно понять величие замысла зодчих и ощутить огромную силу их вдохновенного мастерства. В целом архитектурно-художественный образ мечети Биби-ханым представляет сложное явление, в содержании которого отразились и религиозные цели, ради которых строилась мечеть, и идеи прославления Тимура, властелина феодальной

державы, и вместе с тем несравненно более широкое, хотя и ограниченное общим религиозно-мистическим характером средневековой идеологии художественное представление о мире. «Купол был бы единственным,— писал о мечети Биби-ханым современник Шарафаддин Иезди,— если бы небо не было его повторением, и единственной была бы арка, если бы млечный путь не оказался ей парой».



Гур-Эмир в Самарканде. План ансамбля.



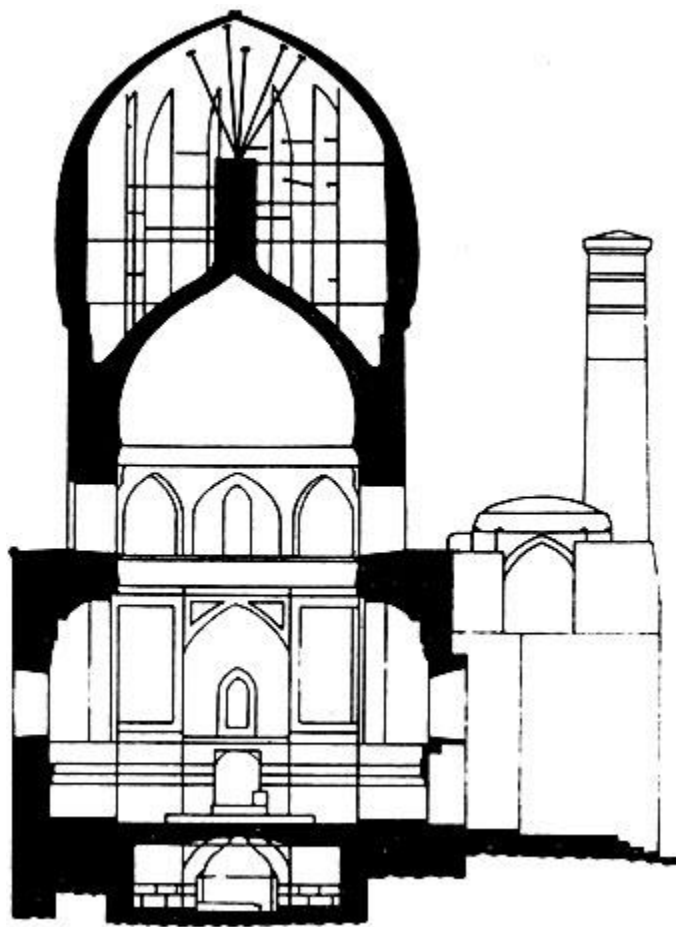
90. Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Вид с северо-востока.



91. Резная дверь из мавзолея Гур-Эмир в Самарканде. Начало 15 в. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

Шедевром средневекового зодчества стал и мавзолей Тимура — знаменитый Гур-Эмир в Самарканде, построенный в начале 15 века*(Установлено, что на месте мавзолеев в 14 в. было воздвигнуто медресе и ханака внука Эмира Мухаммед Султана, объединенные двором, от которого сохранился украшенный керамической мозаикой входной пештак, построенный, согласно надписи, Мухаммед ибн Махмудом Исфакани. В 1403 г. было начато сооружение гробницы, примкнувшей ко двору ансамбля с юга (против входа) и задуманной как самостоятельное архитектурное произведение.)*. В архитектуре доминирует огромный ребристый купол, несколько нависающий над высоким цилиндрическим барабаном. Нижняя часть здания представляет восьмигранник, сейчас почти скрытый множеством позднейших пристроек; к северу обращен небольшой портал. Пропорции постройки таковы, что на долю купола и барабана приходится более половины общей высоты здания. Купол покрыт узором из голубых и синих изразцов, что колористически также выделяет его прекрасную ребристую форму. На барабане огромными буквами выложены надписи, содержащие восхваления Аллаху. Стены восьмигранника украшены белыми и бирюзовыми изразцами на фоне неглазурованного кирпича. Монументальной и величественной композиции красочных архитектурных масс соответствовало пышное решение интерьера. Хорошо освещенное окнами крестообразное купольное помещение кажется большим и высоким, хотя на самом деле вершина внутреннего купола находится на 10 м ниже верхней точки наружного покрытия. Стены внизу украшены мраморной панелью с вставками из зеленого змеевика и фризами резных надписей, а выше были расписаны синей краской и золотом. Рельефные розетки на плафоне купола имитировали звездное небо. Декоративное убранство дополняли решетки в окнах и поставленная при Улугбеке мраморная ажурная ограда вокруг надгробий. Среди последних выделяется своей красотой и строгостью надгробие Тимура, сделанное из двух больших кусков темно-зеленого нефрита. Замечательным украшением мавзолея была также резная двустворчатая дверь. Богатейший узор исполнен на ее поверхности в два плана. Но мелкому

кружевному растительному орнаменту, как по фону, размещен более крупный рисунок, изображающий стройную вазу, из которой поднимается вверх стилизованный куст, завершенный букетом цветов. Детали узора инкрустированы разноцветным деревом, костью и металлом. Есть сведения, что в первые годы после погребения эмира помещение мавзолея было богато убрано коврами и драгоценными предметами вооружения и утвари. По контрасту с этой роскошью холоден и суров крестообразный в плане склеп, покрытый почти плоским, конструктивно смело решенным плафоном.



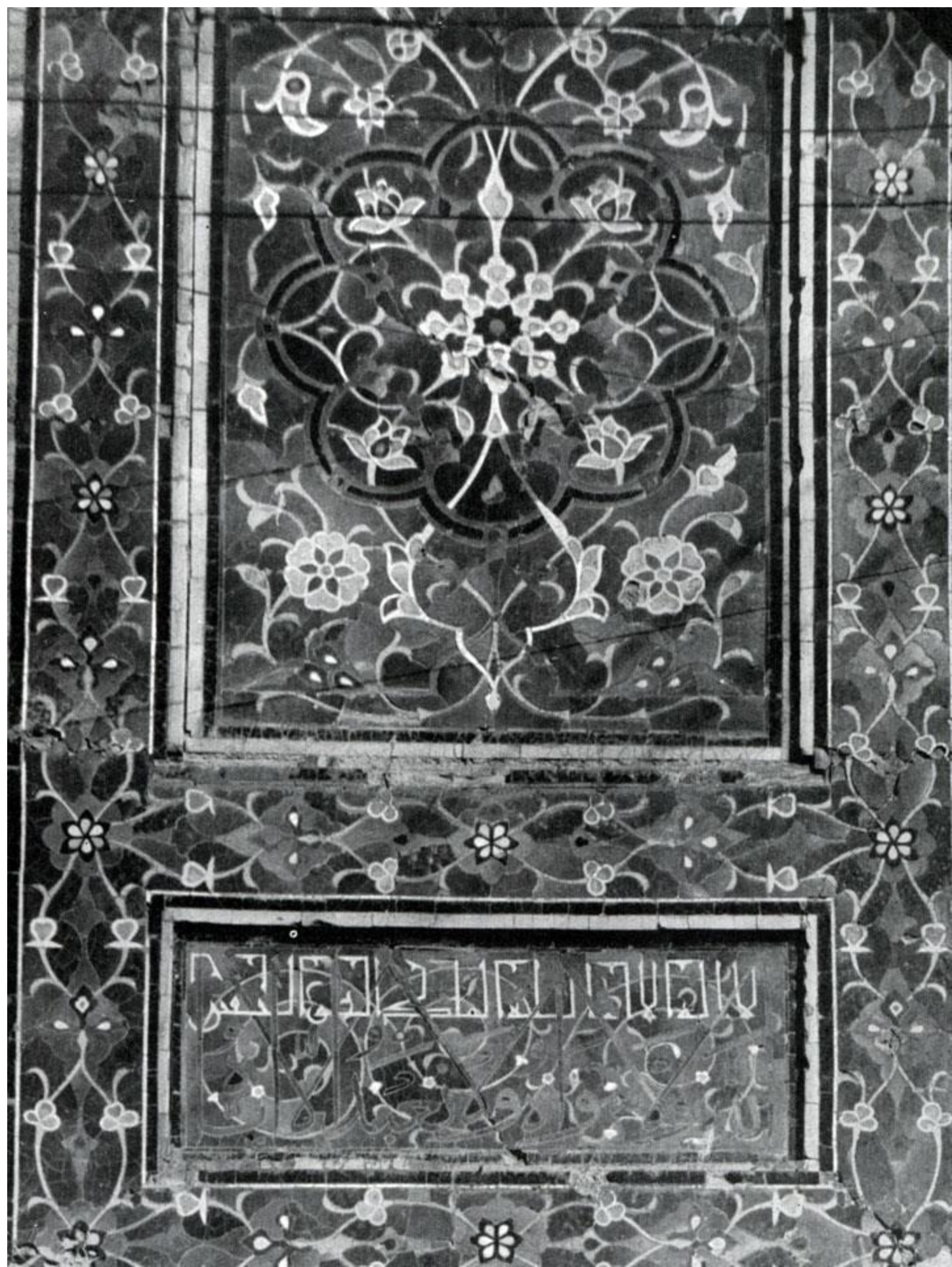
Гур-Эмир в Самарканде. Разрез.

Архитектура мавзолея отличается своеобразием форм, найденностью масштабов и совершенством конструкции. Гур-Эмир занимает особое место в истории архитектуры Среднего Востока. Его нельзя отнести ни к типу порталных сооружений, ни к башенным мавзолеям. В архитектуре Гур-

Эмира обобщен опыт творческих исканий многих поколений зодчих Среднего Востока. Вместе с тем облик мавзолея особенно ярко и совершенно выражал художественные тенденции своего времени: торжественную монументальность и декоративную зрелищность. Среднеазиатское зодчество конца 14— начала 15 в. тесно взаимодействовало и оказало большое влияние на архитектуру соседних стран. В 15 в., несмотря на то, что империя Тимура распалась на ряд фактически самостоятельных государств, культурно-художественные связи между народами Среднего Востока продолжали укрепляться.

От первой половины 15 в. до нас дошли три здания медресе, построенные при Улугбеке в Бухаре, Вабкенте и в Самарканде. На дверях бухарского медресе сохранилась надпись, характеризующая передовые тенденции времени. Надпись гласит: «Стремление к знанию является обязанностью каждого мусульманина и мусульманки». Лучшим по архитектуре является медресе на Регистане в Самарканде, законченное в 1420 г. В дальнейшем около медресе был построен целый ансамбль зданий, включавший мечеть, ханаку и караван-сарай. Медресе спланировано по канону с внутренним двором и огромным пештаком, выходящим на площадь.

Большой изысканностью отличается декоративная отделка медресе, особенно мозаики, по чистоте тонов глазури, тонкой гармонии в сочетании цветов, красоте линий и изяществу узора относящиеся к наиболее совершенным произведениям декоративного искусства средневекового Востока. На пилонах главного пештака по синему глубокого тона основному фону располагаются пышные розетки из белых, желтых, зеленых, марганцево-черных цветов, голубых и зеленых стеблей. Изящные и подвижные буквы белых и желтых надписей переплетены тонкими спиралевидно изогнутыми стеблями растений.



*88. Медресе Улугбека в Самарканде. Окончено в 1420 г.
Фрагмент мозаичного панно.*

Среди построек второй половины 15 в. следует выделить мавзолей Ишратха-на в Самарканде (около 1465 г.). Архитектура здания дает пример новой сводчатой конструкции. Купол покоится на системе пересекающихся подпружных арок и щитовидных парусов. Эта конструкция, зародившаяся в Средней Азии еще в конце 14— начале 15 в., в Ишратхане представлена в развитом и совершенном виде. Новаторское значение этой системы заключалось в том, что она позволила сравнительно небольшим куполом перекрывать обширное помещение. Вместе с тем Эта конструкция сильно изменила характер объёмно-пространственного решения интерьера: исчезло четкое членение на три яруса, обусловленное системой тромпов; вместо этого выше идущей по низу панели стенная поверхность плавно переходит в кривизну парусов, расчлененных на отдельные грани. Соответственно изменилась система расположения орнаментального декора по куполу и сводам. Для украшения интерьера стали применять новую технику слегка рельефной живописи, носящей название «кундаль» (что значит — валик). Рельефный узор, состоящий из растительных форм и надписей, покрывался золотом; фон прописывали синей (ляпис-лазурь), цветы и орнаменты темно-красной, зеленой, розовой, голубой, лиловой и белой красками. По богатству красочной гаммы и красоте линий живопись кундаль, выполненная на сводах Ишратханы и особенно небольшого тимуридского мавзолея Ак-Сарай в Самарканде, напоминает драгоценные заглавные листы восточных рукописей.

В 14—15 вв. в зодчестве Средней Азии были созданы наиболее совершенные на Среднем Востоке архитектурно-строительные и декоративные формы.

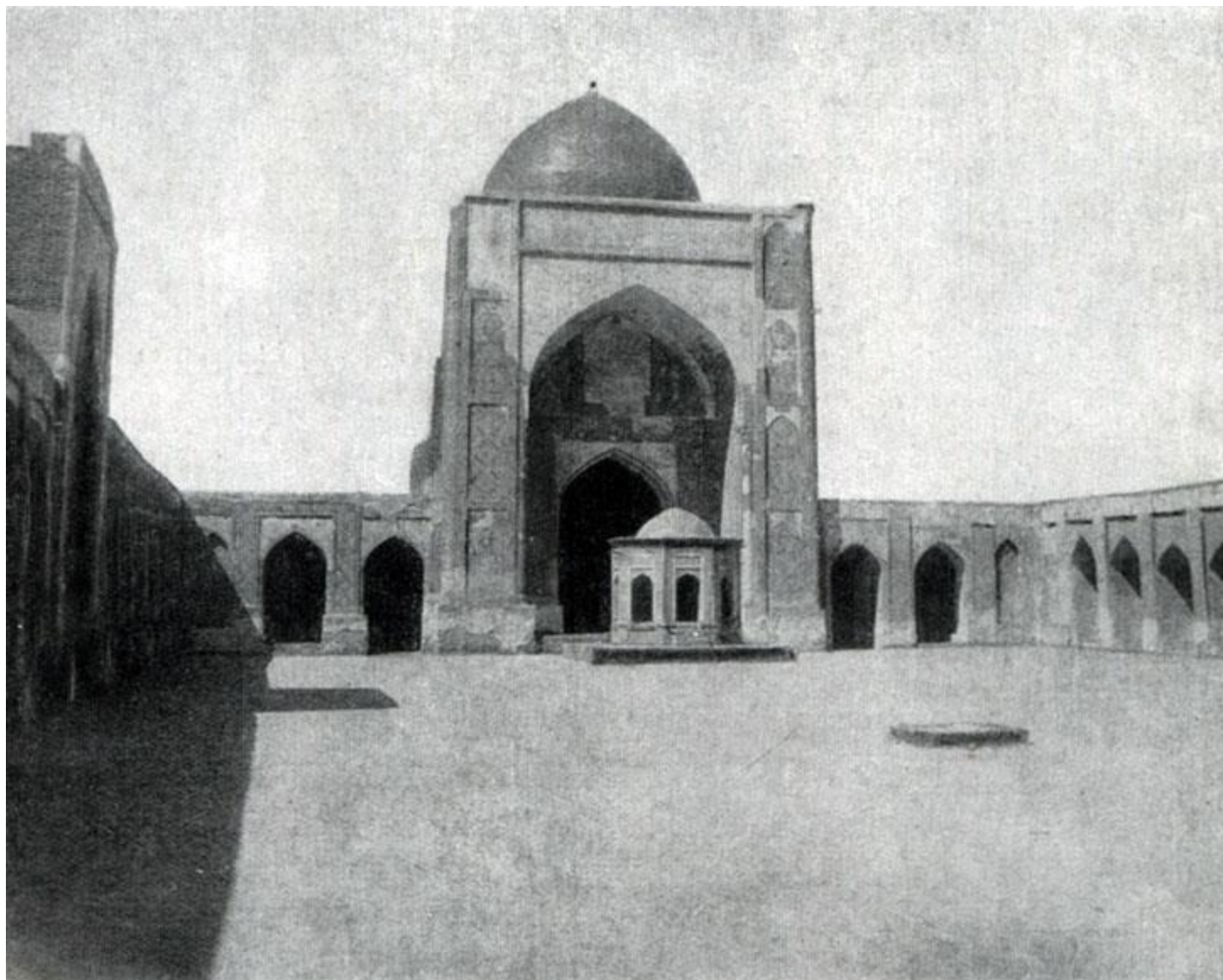
В начале 16 в. возникло феодальное узбекское государство во главе с династией Шейбанидов. В этот период завершилось формирование среднеазиатских народностей — узбеков,

туркмен, казахов, киргизов,, каракалпаков (таджики как народность сформировались раньше), расселение которых соответствует территории современных национальных республик. Несмотря на то, что в 16—17 вв. в области идеологии усилились связанные с религией реакционные тенденции, архитектура и искусство обогатились рядом новых явлений.

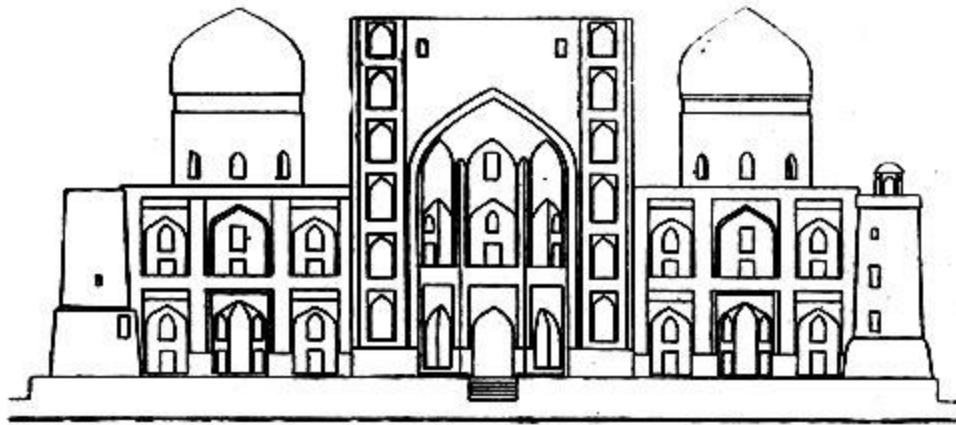


Мечеть Калян и медресе Мир-и Араб в Бухаре. Разрез.

Наиболее значительные памятники зодчества сохранились в Бухаре, ставшей с середины 16 в. столицей государства. Город был окружен новой стеной, построены торговые ряды, купола на перекрестках, медресе и мечети. В архитектуре 16 в. продолжали развиваться традиции предшествовавшего времени, но бухарские зодчие внесли оригинальные черты в традиционные по своему облику монументальные здания. Для Бухары этого времени характерны ансамбли из двух противоположащих, разделенных улицей или площадью монументальных построек. Особенно многочисленны кош-медресе — сдвоенные медресе, обращенные пешта-ками одно к другому. По этому принципу создан и центральный ансамбль Бухары, состоящий из большой соборной мечети Калян (нач. 16 в.), и медресе Мир-и Араб (1530—1536 гг.), между которыми высится минарет 12 в. Мечеть по своей архитектуре относится к типу четырехайванных, с большим двором и окружающей его арочно-купольной галлереей.



92 а. Мечеть Калян в Бухаре. Начало 16 в. Двор.

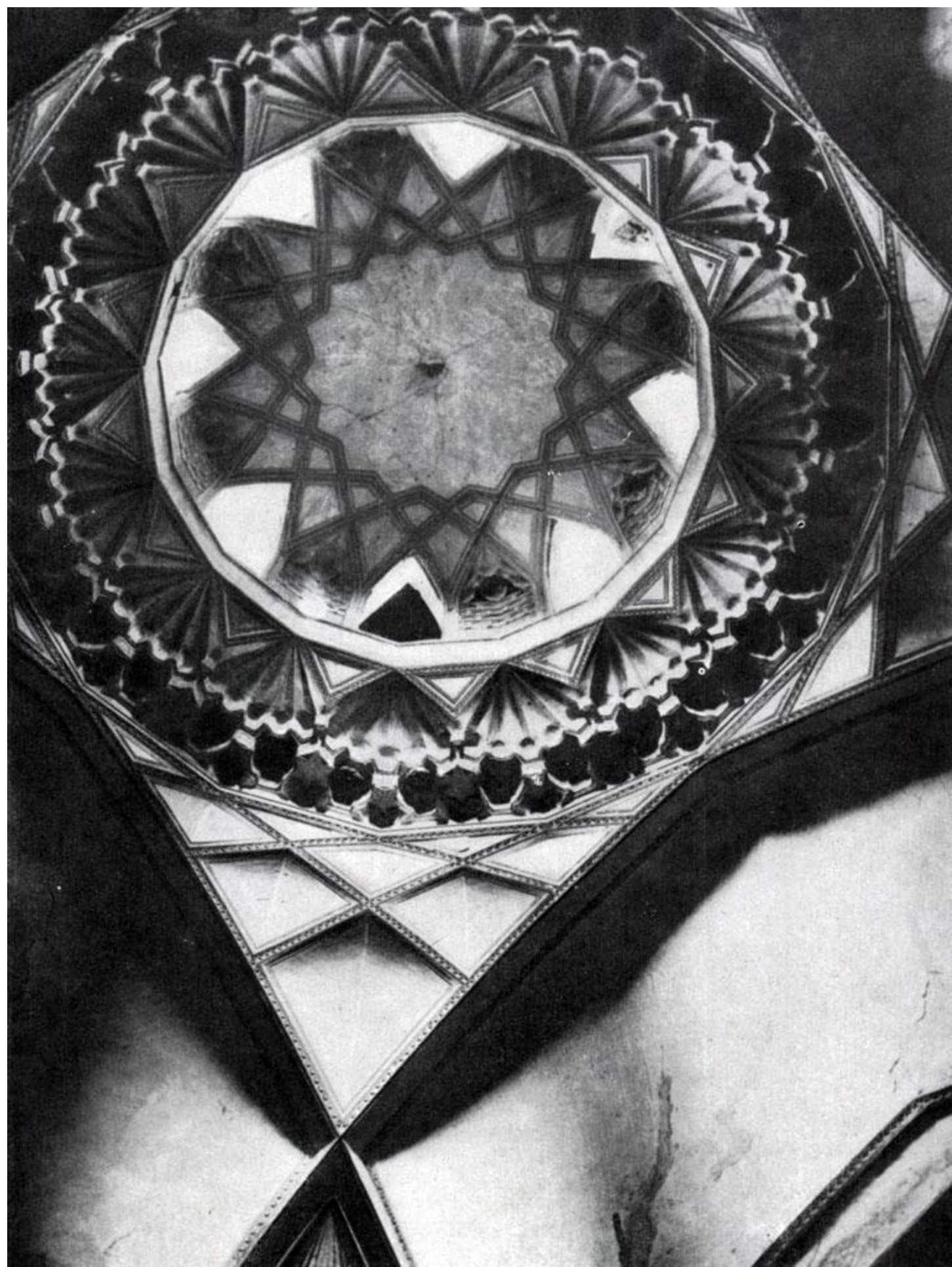


Медресе Мир-и Араб в Бухаре. Главный фасад.

Медресе Мир-и Араб, тоже четырехайванное, имеет ставшее типичным для Бухары членение фасада глубокими стрельчатыми нишами, расположенными симметрично по обе стороны от портала. Архитектура медресе исполнена большого мастерства. Порталы во дворе здания обладают стройными пропорциями и прекрасной мозаикой. В медресе Мир-и Араб, так же как и во многих других бухарских постройках 16 в. (медресе Кукельташ, загородный ансамбль Чар-Бакр и др.), очень оригинальны нарядные сводчатые и купольные перекрытия. Оформленные в виде сетчатых парусов, снабженные световыми проемами, эти своды придают интерьеру особую художественную выразительность. Среди памятников 15 в. сохранились интересные гражданские постройки: купольные сооружения на перекрестках базарных улиц — Таки-Заргаран и др., торговые здания, караван-сарай.

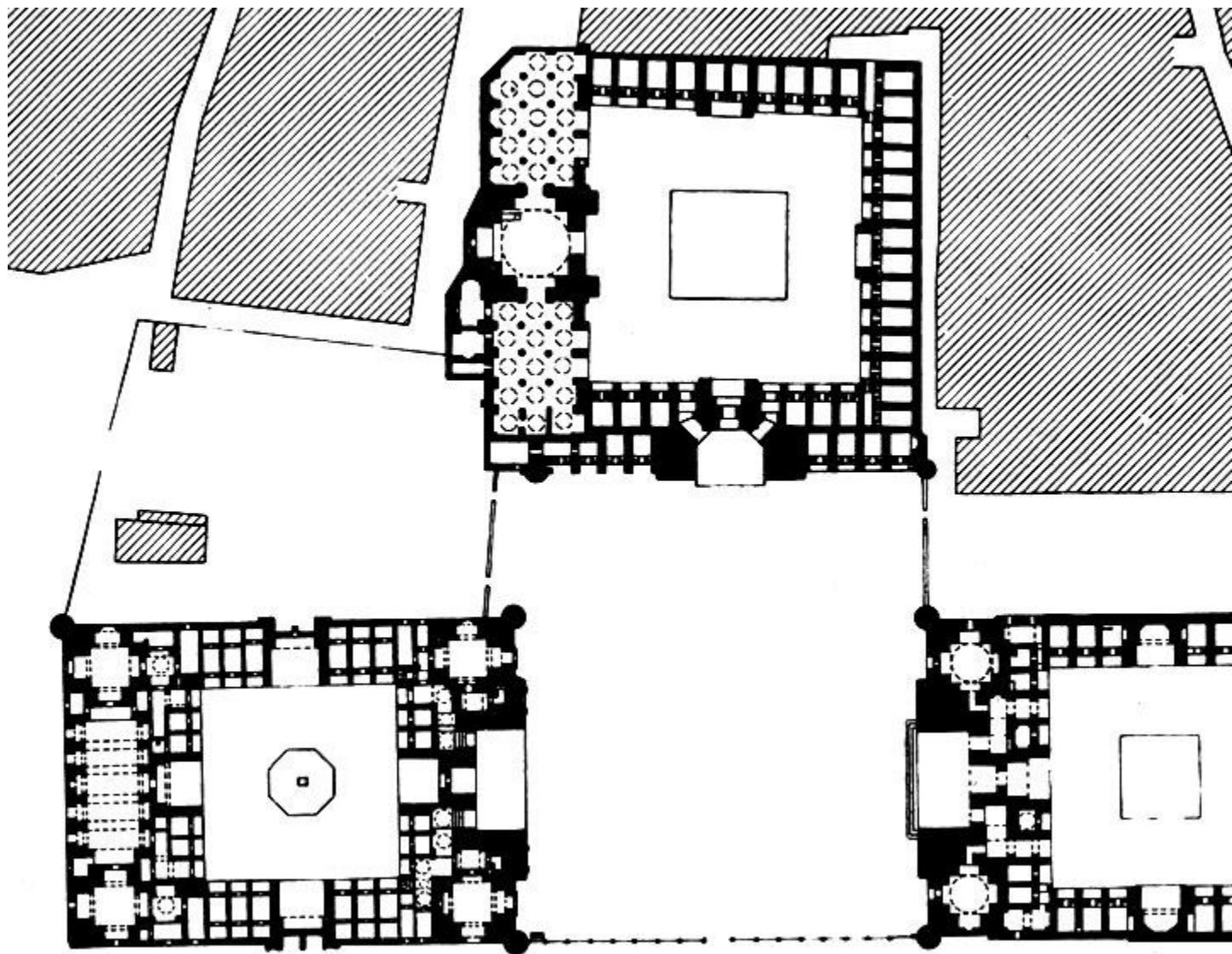


92 б. Базарный купол Таки-Заргаран в Бухаре. 16 в.



93. Медресе Мир-и Араб в Бухаре. 1530-1536 гг. Сводчатая конструкция.

Большое строительство продолжалось в Бухаре и в 17 в., когда Шейбанидов сменила династия Аштарханидов. Самой значительной постройкой этих времен является медресе Абдулазис-хана.



Ансамбль площади Регистан в Самарканде. План.

В этом же столетии был создан знаменитый ансамбль площади Регистан в Самарканде. Расположенные в

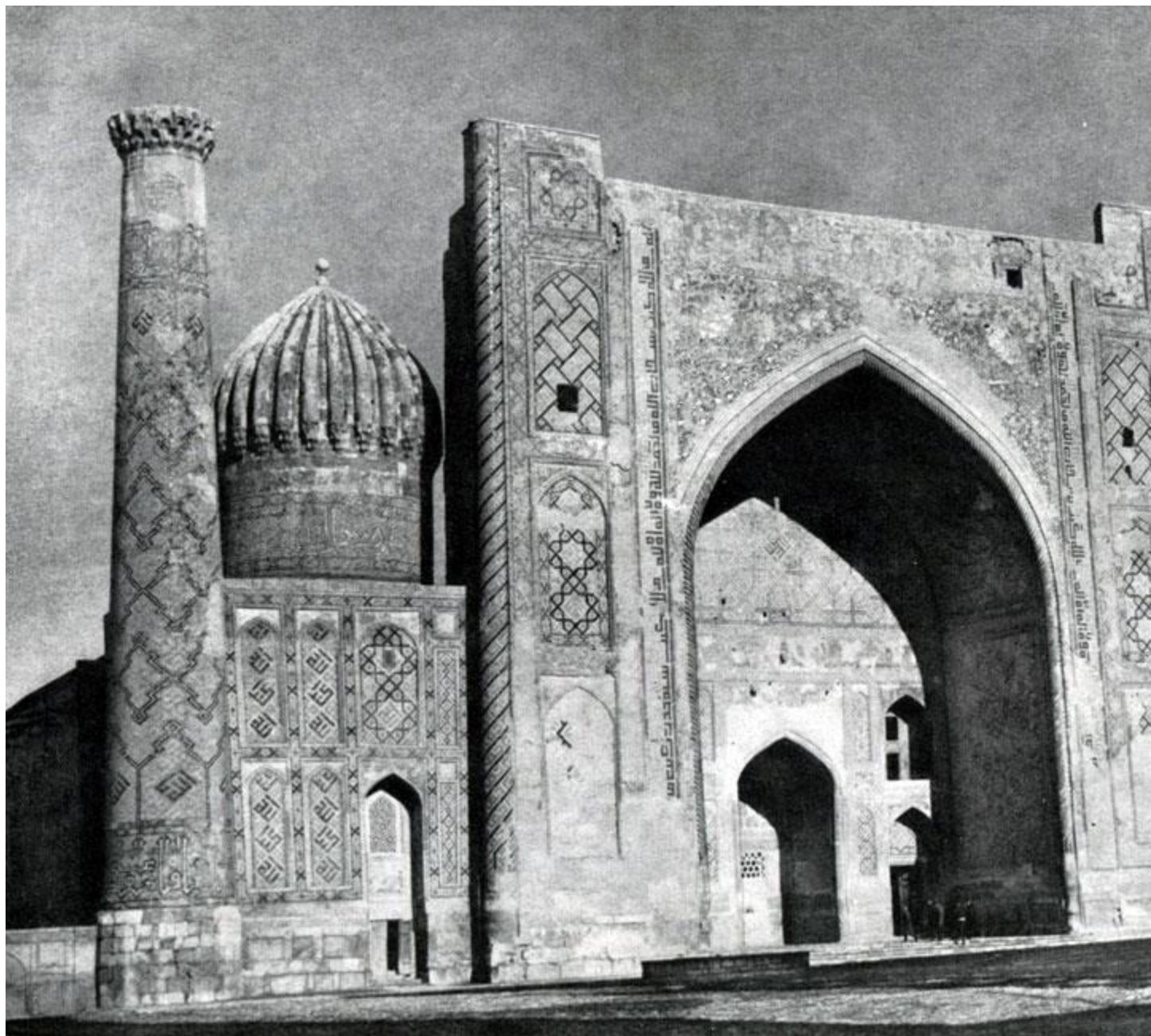
возвышенной части города величественные и красочные постройки Регистана видны издали со всех сторон. Ансамбль состоит из трех медресе, выходящих своими фасадами на прямоугольную, почти квадратную площадь: с западной стороны находится уже известное нам здание медресе Улугбека; с востока и юга медресе Шир-дор и Тилля-кари, сооруженные в 17 в. на месте зданий 15 столетия.



97. Площадь и ансамбль Регистан в Самарканде. 15-17 вв. Вид с юго-запада.

Распространенный в это время прием сопоставления однотипных монументальных построек получил здесь новое решение. Фасады зданий расположены так, что объединяющая их площадь воспринимается как большой открытый с одной стороны двор с тремя громадными пештаками. Перед взором человека, подходящего к Регистану, сразу открывается зрелище, полное необыкновенного величия. Ритмично повторяются огромные геометрически четкие архитектурные объемы. Пештаки зданий обращены к зрителю гигантскими арками, которые своей стрельчатой, заостренной кверху формой заставляют почувствовать колоссальную тяжесть архитектурной массы, давящей на мощные пилоны и стены. Арки словно застыли в могучем напряжении, и кажется, что какая-то сверхъестественная сила заставляет стоять неподвижно массивы стен, купола, пилоны и минареты, на поверхности которых спокойно переливаются яркие краски выложенных изразцами узоров и надписей.

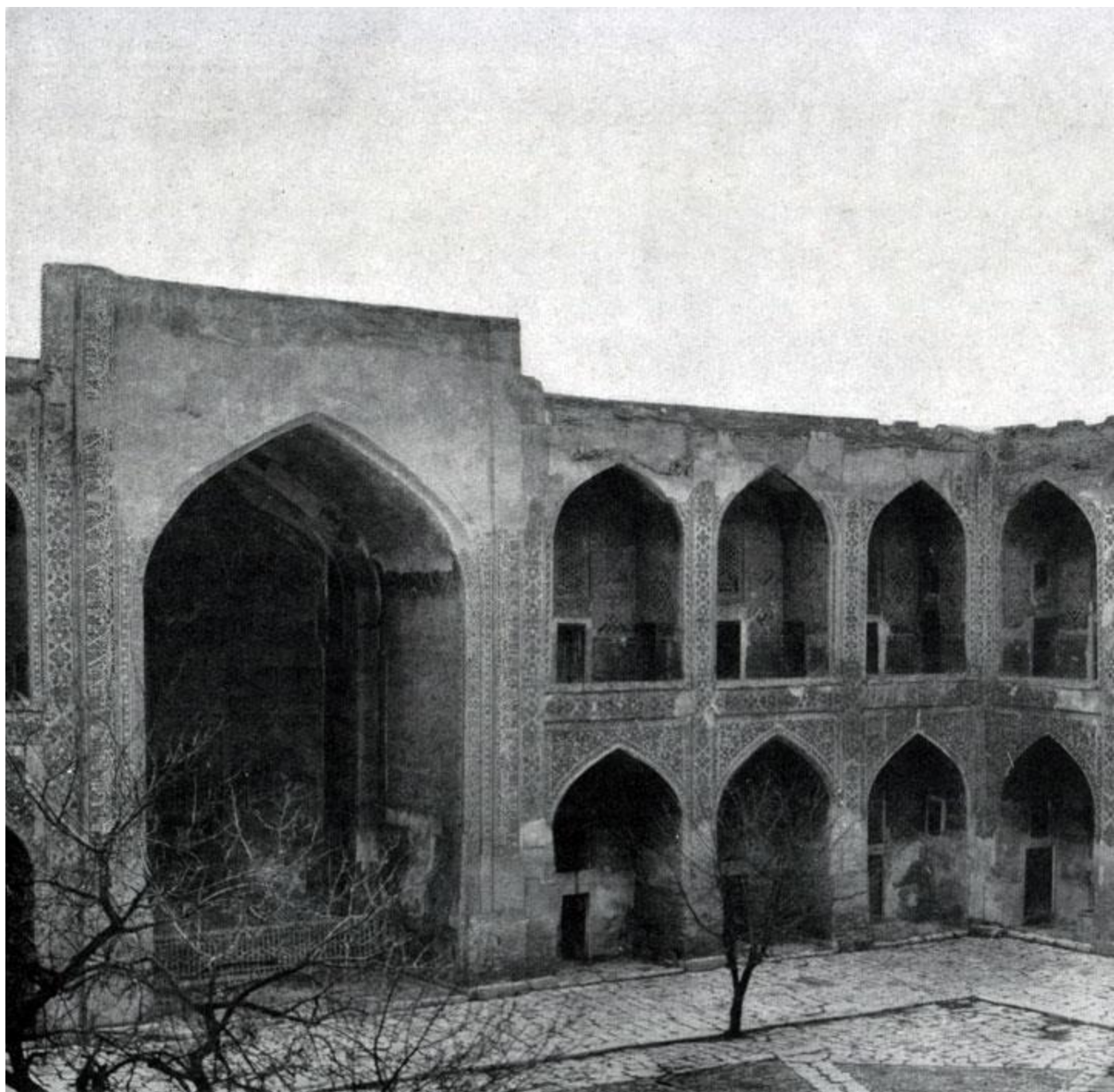
Мощным красочным аккордом звучит яркое изразцовое убранство, то цветной сеткой покрывающее большие плоскости стен и пилонов, то образующее колористически насыщенные, с преобладанием синего, голубого или оранжево-желтого цветные пятна в нишах нештаков, в тимпанах арок, на ребристой поверхности куполов.



94. Медресе Шир-дор в Самарканде. 1619-1636 гг. Фасад.

Лучше других сохранилось медресе Мир-дор, воздвигнутое в промежуток времени с 1619 по 1636 г. зодчим Абдул Джаббаром и по своей архитектуре почти точно повторяющее здание медресе Улугбека. Традиционный для среднеазиатских медресе внешний облик здания определяется массивным блоком высоких стен, над которым со стороны главного

фасада возвышаются пештак, купола на высоких барабанах и угловые минареты, образующие строго уравновешенную композицию. Квадратный внутренний двор окружен двумя ярусами келий — худжр; посередине каждой стороны двора устроен глубокий айван; в углах здания находятся купольные аудитории и мечеть. В пространство двора открываются стрельчатые ниши пештаков и арки худжр, повторение которых создает своеобразный орнаментальный ритм.



95. Медресе Шир-дор в Самарканде. Двор.

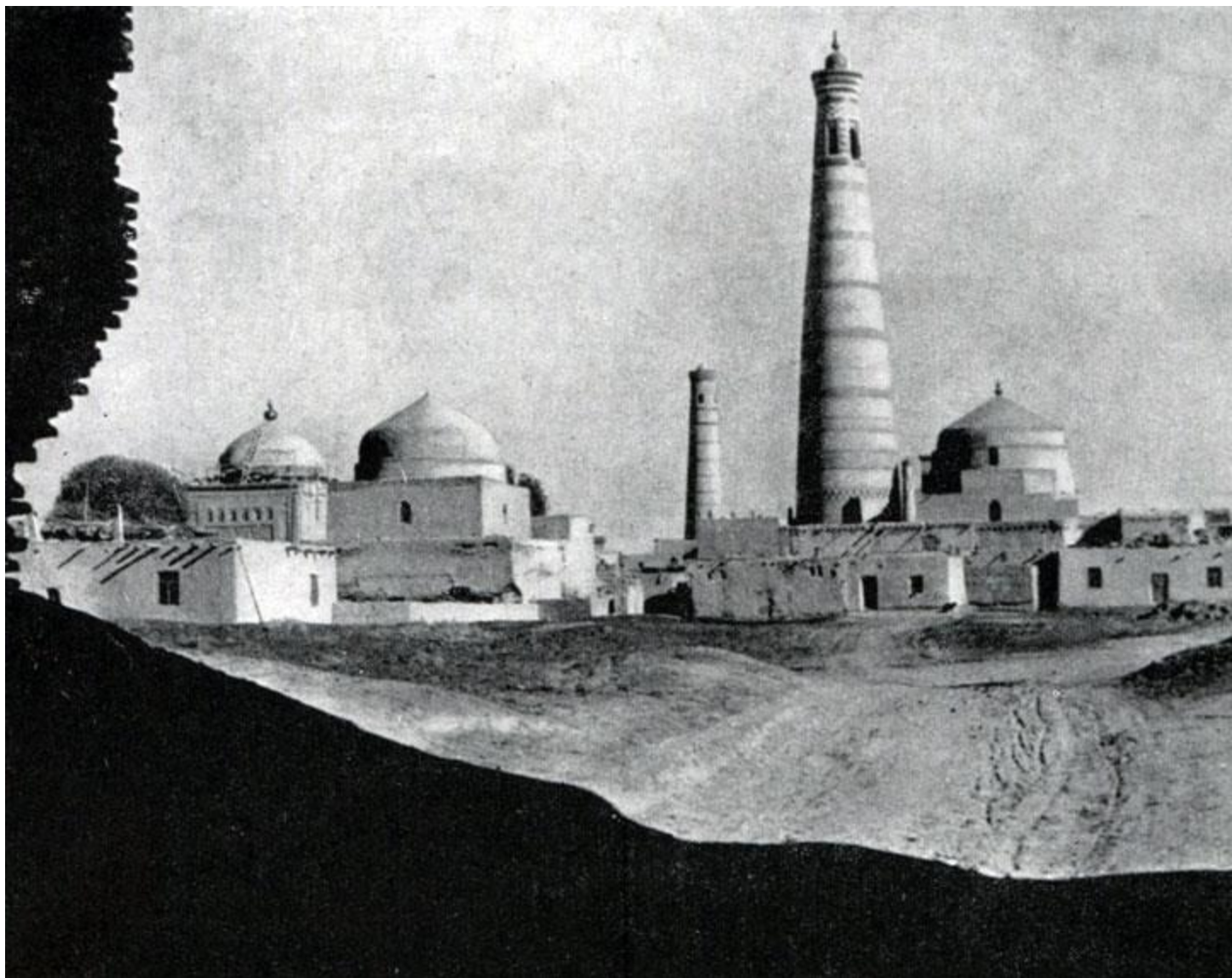
Декоративная отделка стен медресе, состоящая из мраморных панелей, цветных изразцов и резной мозаики, богата и красочна, но уступает тимуридской в техническом и в художественном отношении. Расцветка мозаик не так

гармонична, некоторую пестроту вносят преобладающие в отдельных панно зеленая и желтая краски. Оригинальной особенностью мозаик медресе Шир-дор являются помещенные на фасаде в огромных тимпанах арки пештака изображения львов с косматой гривой и раскрытой пастью, бросающихся на маленьких белых ланей-за фигурами львов помещены изображения солнца с человеческим лицом и с желтыми лучами. Сюжет мозаики определил современное название медресе: Шир-дор, то есть львов имеющее.

Медресе Тилля-кари (начато в 1646 г.), служившее одновременно и соборной мечетью Самарканда, имеет фасад, решенный в бухарской архитектурной традиции, то есть украшенный двумя ярусами стрельчатых ниш, расположенных по обе стороны от портала. Этот прием, принесенный в самаркандскую архитектуру, не нарушил, однако, целостности и величия ансамбля, являющегося выдающимся памятником мирового зодчества.

Упадок среднеазиатских феодальных ханств в 18 —19 вв., экономическая их слабость и низкий культурный уровень господствовавших классов привели к тому, что монументальное зодчество, обслуживавшее нужды феодального государства и религии, стало быстро угасать.

Некоторый подъем пережило только зодчество Хивы — столицы узбекского Хивинского ханства в конце 18—начале 19 в. Город украсили многочисленные медресе, мечети и минареты. Известный интерес представляют ханские дворцы, особенно Таш-хаули (1832 —1841), привлекающий непосредственной связью с народным зодчеством. Дворец имеет несколько дворов с террасами, украшенными майоликой, и чудесными резными деревянными колоннами, поддерживающими расписные балочные перекрытия.



96 а. Хива. Общий вид города от ворот Таш-Дарваза.

В период угасания художественной культуры эпохи феодализма подлинно творческие силы сохранились в народном зодчестве. Основанная на очень древних местных традициях, народная жилая архитектура отличается национальной спецификой, обусловленной особенностями жизни и быта таджиков, узбеков, казахов, киргизов, туркмен.

Важным общим художественным качеством народной жилой архитектуры является ее неразрывная связь с декоративным искусством. Резьба на створках дверей, на колоннах и на

ганчевон штукатурке стен, росписи в интерьере и на террасах, красочная глазурованная керамика, вышивки и ткани — все эти неотъемлемые художественные элементы жилища и быта говорят о живом, никогда не исчезавшем стремлении народных зодчих и художников к высокому синтезу архитектуры и искусства.

Живопись существовала в Средней Азии на протяжении всей феодальной эпохи. В письменных источниках упоминаются монументальные росписи с батальными сценами и портретами во дворце Тимура. Сведения о книжной миниатюре восходят даже к 10 столетию. Известны имена художников-миниатюристов, работавших в Средней Азии в конце 14 и в 15 в. От этого времени дошли и некоторые рукописи, украшенные миниатюрами.

В 16 в., после окончательного падения Тимуридской династии, многие работавшие в Герате художники и каллиграфы переселились к дворам новых правителей, и в частности в Бухару и Самарканд Шейбаиидов. В этих центрах Средней Азии, имевших свои древние художественные традиции, искусство оформления книг оставалось очень высоким. Бухара славилась своими знаменитыми каллиграфами. В художественных мастерских городов Средней Азии создавались прекрасные, богато украшенные рукописи, иллюстрирующие исторические хроники, произведения современной, а также классической среднеазиатской и иранской литературы. Круг иллюстрируемых книг был обширен; среди них встречались и научные труды.

Проблема развития миниатюры в Средней Азии 16 в. представляет большой научный интерес. И хотя еще и сейчас трудно говорить о целостной картине развития среднеазиатской школы, уже отчетливо выявилось ее своеобразие.

В эволюции среднеазиатской миниатюры 16 столетия можно наметить два направления, которые тесно взаимодействовали друг с другом и тем не менее обладали несомненной самостоятельностью. Одно из них восприняло традиции герат-

ской школы 15 в. В этой манере работали и местные среднеазиатские мастера и приехавшие из Герата миниатюристы. Особенно выделяются миниатюры художника Махмуда Музахиба. Его работы отличаются большой профессиональностью, уверенным мастерством.

Воздействие Герата было плодотворным и для другого направления, в основе которого, однако, лежала сильная, самобытная местная художественная традиция. До нашего времени дошли лишь некоторые произведения этой группы, среди которых как самое раннее известно «Фатх-наме» 1506/07 г.— стихотворная историческая хроника побед Шейбани-хана, иллюстрированная неизвестным, вероятно бухарским или самаркандским, мастером. Среднеазиатское происхождение имеют и миниатюры рукописи 1521/22 г. произведений Алишера Навои (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина).

Исключительный интерес представляет ташкентская рукопись «Шах-наме» с миниатюрами художника Мухаммеда Мурада Самарканди. В работах этого мастера общие стилевые особенности среднеазиатской миниатюры 16 в. проявились наиболее ярко и последовательно.

Рукопись «Шах-наме» была создана для правителя Хивы Иш-Мухаммеда Султана в 1556 г. и украшена ста пятнадцатью миниатюрами. Преобладают сцены драматического содержания, особенно изображения битв, поединков, убийств, казней. Художник запечатлел также восстание кузнеца Кавэ, сцены бесед, царские приемы; встречаются и лирические сюжеты. Миниатюры Самарканди чаще всего горизонтального формата. В их композиции мастер отказывается от традиционного «коврового» принципа построения восточной миниатюры, ее многофигурности, насыщенности деталями. Обычно здесь соблюдается строгая сюжетность, изображается только то, что иллюстрирует текст. Несколько крупных фигур располагается на переднем плане листа на нейтральном тускло-сиреневом фоне. Развернутое изображение пейзажа как своеобразной эмоциональной среды отсутствует. Образ

природы в некоторых миниатюрах сведен к своеобразному знаку — традиционному, очень обобщенному по формам зеленоватому холму почти без растительности. Художественный язык мастера подчеркнуто прост, конкретен и лаконичен. Сдержанностью отличается и колорит, который, несмотря на применение чистых и звучных оттенков зеленого, красного, синего, желтого, розового и коричневого, отличается все же известной суровостью, особенно благодаря введению темных серо-лиловых тонов. В целом Самарканди создает свою декоративную систему, очень целостную и энергичную, посредством которой четко выделяются господствующие на листах фигуры людей.

В миниатюре, изображающей сыновей Феридуна, которые сватаются к дочерям йеменского царя, подчеркнутая простота и элементарность композиции оживлена тонким ритмом фигур, естественностью их поз и жестов, особенно в группе трех девушек, охваченных чувством робкой стыдливости и сдержанной нежности. Очертание ковров, на которых восседают действующие лица, дано не параллельно, а произвольно смещено на плоскости листа, что разнообразит скупой и строгий характер построения. С большой живостью написаны лица персонажей, в которых художник стремится подчеркнуть некоторые характерные типы.



96 б. Мухаммед Мурад Самарканди. Сыновья Феридуна сватаются к дочерям йеменского царя. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1556 г. Ташкент, Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР.

Искусство Самарканди ценой известной упрощенности теряет то впечатление богатства и красоты сказочно прекрасного мира, которое отличает лучшие произведения средневековой восточной миниатюры. И вместе с тем оно завоевывает и нечто новое, развивая — пусть и несколько односторонне — то, что внес Бехзад в образный строй миниатюры. Это интерес к человеку, большая конкретность

его изображения. Отсюда та особая роль, которую у Самарканди приобретает передача движений, жестов и мимики персонажей. Отсюда то повышенное внимание к характерности и к изображению, в рамках условного языка миниатюры, эмоционального состояния людей — ужаса, гнева, горя, радости. Так, в миниатюре «Оплакивание Искандера», написанной в тусклой темно-синей траурной гамме, художник передает чувство скорби в лицах участников погребения. В иллюстрации «Афрасиаб совещается со своими придворными» ощущается атмосфера сосредоточенной и оживленной беседы. Некоторая упрощенность художественного решения, сдержанность красочной гаммы, скупой показ окружающей среды, сочетаемые с доходчивостью и конкретностью изображения, характеризуют искусство Самарканди. Несколько иными особенностями обладают произведения других бухарских мастеров второй половины 16 в. В стиле среднеазиатской миниатюры несомненно отразились определенные художественные вкусы иной общественной среды, менее связанные с требованиями изоцированной придворной культуры, как, например, в сефевидском Иране того же времени.

И в начале 17 столетия искусство миниатюры в Средней Азии стояло на большой высоте. К ее первоклассным образцам относятся иллюстрации труда Шарафаддина Нозди «Зафар-наме» 1628 г., исполненные в Самарканде (Ташкент, Институт востоковедения). Двенадцать больших, почти во всю страницу, миниатюр украшают богато оформленную рукопись. Особенным совершенством отличаются изображения ожесточенных битв. С поразительным мастерством неизвестный самаркандский художник связывает здесь воедино большие группы сражающихся, создавая батальные «полотна» широкого размаха.

Своеобразная «масштабность» образа, смелость художественного решения, напряженный динамизм, отличающие иллюстрации «Зафар-наме», ярко проявились в великолепной миниатюре, изображающей решающий момент осады горной крепости Эдинек- Причудливо взаимодействуя с

полосами текста, эта миниатюра очень свободно заполняет всю страницу. Композиция мастерски построена на сочетании двух идущих сверху и снизу потоков движения. Миниатюру отличают также тонкая выписанность деталей, особенно лиц персонажей, живость поз и жестов.

Изобразительные приемы самаркандского миниатюриста оригинальны и самостоятельны. Отличны они от приемов и гератских художников и тебризских мастеров 16 столетия. Миниатюры «Зафар-наме» характеризует большая зрелость стиля, что свидетельствует о существовании в Средней Азии 17 столетия своей живописной традиции.

Прикладное искусство Средней Азии, тесно связанное с бытом народа, в эпоху феодализма прошло большой путь развития. Относительная строгость в украшении предметов утвари раннефеодального времени в 11 —12 вв. сменилась пышной орнаментальной декорацией. Эта эволюция очень ясно видна при сравнении строгих по стилю росписей саманидской керамики с глазурованными расписными сосудами 11 —12 вв. Последние украшены сложным геометрическим узором и отличаются сочной красочностью. Изменился и характер трактовки зооморфных мотивов, никогда не исчезавших в прикладном, особенно в народном, бытовом искусстве Средней Азии. На керамике 11—12 вв. изображения птиц и животных принимают очень условную, схематичную форму. Например, птица счастья — фазан трактуется в виде миндалевидной фигурки.

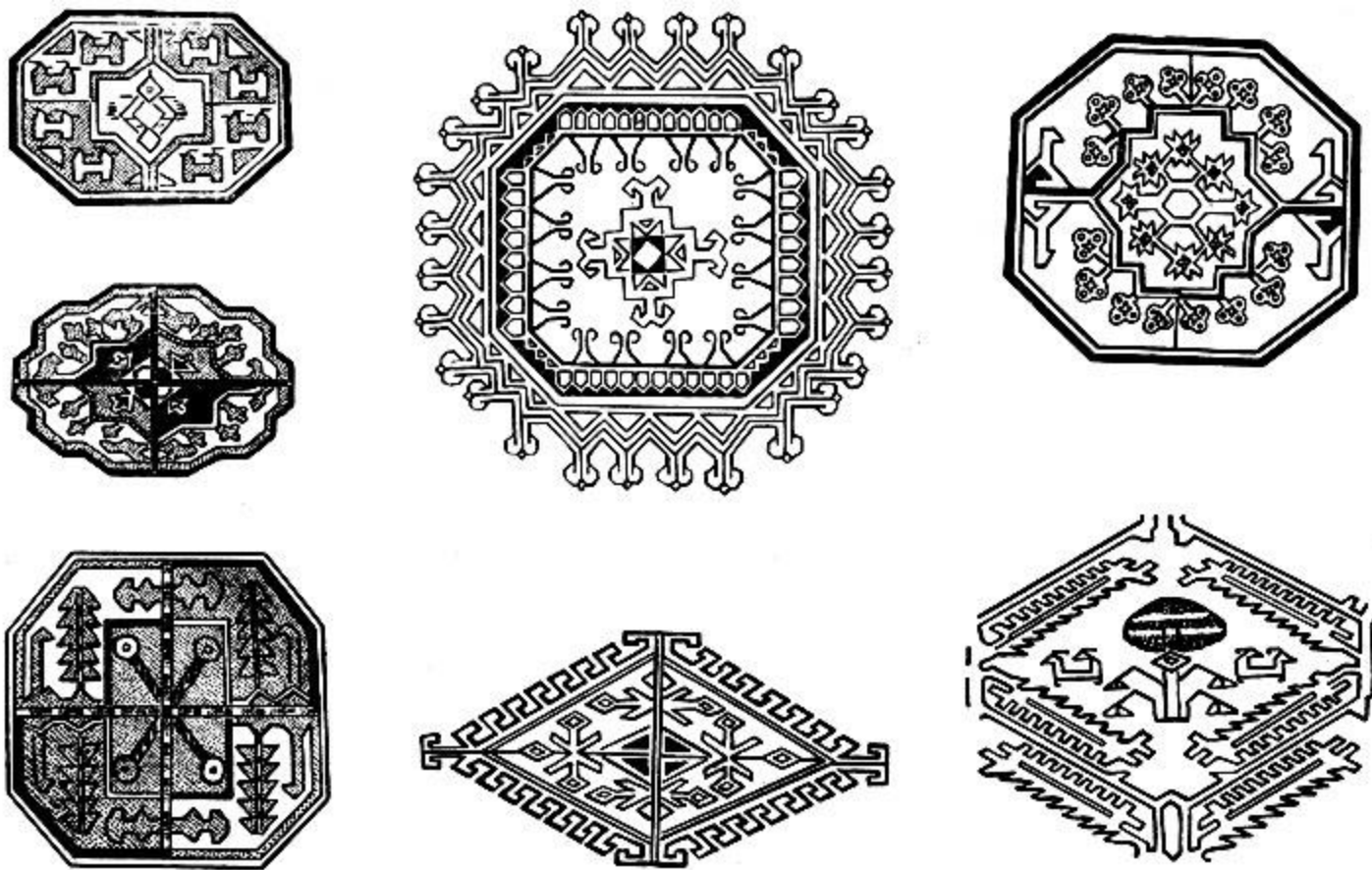
Больше свободы и живого чувства в узоре керамики 14—16 вв. В этот период особенно выделяются сосуды, покрытые прозрачной глазурью с синей (кобальт) росписью, изображающей растения и фигуры живых существ. Сохранились блюда и чаши 14 —15 вв., на поверхности которых изящно скомпонованы мотивы летящих или сидящих на ветках птиц среди тонко написанной листвы деревьев. В узорах этих сосудов видно влияние китайского фарфора.

На протяжении всей феодальной эпохи развивалось мастерство орнаментальной резьбы по дереву и чеканки по

металлу. В среднеазиатских художественных бытовых изделиях проявилось большое пластическое чувство, острота красочного видения, эмоциональная выразительность орнамента, умение мастеров находить гармоническую связь узора с формой украшаемой вещи. Утварь, как предназначавшаяся для господствовавших классов, так и бытовавшая в среде рядового городского и сельского населения, орнаментировалась с большим вкусом.

Как уже отмечалось, Средняя Азия издавна славилась тканями и особенно коврами. В своеобразном красочном узоре среднеазиатских текстильных изделий ярко проявились традиции культуры оседлых и кочевых народов Средней Азии. В дневнике Клавихо есть ценные сведения о летних станах Тимура, которые представляли своего рода временные города, сделанные из ковров, войлочных кошм и шелковых тканей.

На гератских и бухарских миниатюрах и на картинах европейских художников встречаются изображения ковров 14—16 вв. Судя по этим изображениям, среднеазиатские ковры были преимущественно ворсовыми, хотя существовали и паласы. На коврах преобладал геометрический или стилизованный растительный орнамент. Однако среди ковров, сохранившихся до нашего времени, по-видимому, нет экземпляров древнее 18 или конца 17 века.



Гёли туркменских ковров.

Особенной известностью пользуются туркменские ковры. Еще в 13 в. Марко Поло дал высокую оценку туркменским коврам, определив их как «самые тонкие и красивые в мире». В кочевом быту коиры играли исключительно большую роль. Разнообразием бытового назначения объясняются различные формы ковров и некоторые особенности композиции узора. Так, большие прямоугольные ковры служили для расстилания на полу, коврами меньшего размера — эпси — завешивали вход в юрту, маленькие длинные коврики закрывали мешки для хранения утиари, красивые пятиугольные асмолдуки украшали вьюк верблюда. Ковры каждого из туркменских племен имеют свои характерные рисунки и расцветку. Однако между различными туркменскими коврами есть черты общности. Для всех туркменских ковров типичен глубокий карминно-красный фон центрального поля, на котором в строгом ритме повторяются орнаментальные элементы в форме

своеобразных розеток, так называемых гелей. По характеру композиции близки ковры текинские, салырские и сарыкские, прозванные так по названиям туркменских племен. Центральное поле в этих коврах обрамлено обычно довольно широким бордюром. Основной цвет варьируется от теплого карминно-красного до густого темного, почти черно-красного. В ступенчатых гелях вкраплены синие, зеленые, оранжево-желтый, белые орнаментальные мотивы.

Другую группу туркменских ковров составляют иомудские, эрсаринские и чов-дурские. Для узора центрального поля этих ковров типичны зубчатые ромбовидные гели, якоревидные фигуры, растительные и зооморфные мотивы. Сохранились превосходные иомудские асмолдуки 18 в., украшенные красиво стилизованными фигурками птиц. В расцветке ковров иомудско-човдурской группы резче выявлена многоцветность: на общем красно-коричневом фоне более крупными пятнами выступают зеленый, синий и белый цвета.

Вероятно, в основу туркменского орнамента легли образы реального мира, трудовой деятельности кочевника, окружавшей его природы; некоторые мотивы сохранили древнее магическое значение. В узоре гелей исследователи видят условное изображение оазиса с пришедшими на водопой стадами животных.

Старинные туркменские ковры обладают высоким техническим и художественным качеством: плотным упругим ворсом и строго ритмичным рисунком, который вместе со сдержанной, но звучной гаммой красок рождает прекрасный декоративный образ.

Общий упадок хозяйственной и культурной жизни в Средней Азии в период позднего феодализма отразился почти на всех видах художественного ремесла. Однако народные мастера, изготовлявшие ткани для одежды, ковры, вышивки, глиняные и металлические сосуды, ювелирные изделия, украшавшие жилища резьбой по дереву, ганчу и росписями, сохраняли в своем искусстве развитое художественное чувство орнамента и колорита. Яркие черты самобытности отличают бытовое

искусство каждого из народов Средней Азии: таджиков, узбеков, казахов, туркмен, киргизов, каракалпаков.

Искусство Афганистана

Э.Дарский

Средиевековое искусство народов Афганистана в своем развитии испытало сильное воздействие факторов, связанных с географическим положением и политической историей страны. Уже в глубокой древности с севера на юг и с запада на восток страну пересекали караванные пути, связавшие Среднюю Азию, Индию, Китай, Иран и Средиземноморье. В культурный обмен между ними, естественно, оказывались втянутыми и народы, населявшие территорию современного Афганистана. Зарождение феодализма в областях с оседлым населением началось в Афганистане в 4—6 вв. н. э. В 13 — 16 столетиях интенсивно происходил процесс разложения первобытно-общинного строя, возникновения феодальных отношений и связанное с этим расселение афганских племен, первоначально обитавших в Сулеймановых горах.

долину проходит дорога, которая была в древности одной из самых оживленных торговых магистралей, связывавших Индию со Средней Азией и Синьцзяном. Здесь насчитывается свыше двух тысяч пещер, вырубленных на протяжении первых пяти-шести веков нашей эры. Сооружение пещерных храмов и келий, как видно, не было подчинено единому плану; они асимметрично располагаются в три-четыре, а иногда и в шесть этажей и соединены между собой узкими тропами или внутренними переходами, высеченными в толще скалы. Их основная масса группируется вблизи двух гигантских статуй Будды (высотой 53 и 35 м.).

Наружный декор бамианских пещерных храмов крайне беден; усилия строителей в основном были направлены на создание декоративно-художественного оформления интерьера. Приемы пространственного решения храмов довольно многообразны; наиболее распространены типы пещер — круглые в плане, прямоугольные и восьмиугольные с плоским или купольным потолком. Сравнительно мягкий, податливый материал позволял строителям использовать эффектный прием воссоздания форм перекрытий наземных построек. Так, в одной из квадратных в плане пещер около 53-метровой статуи Будды потолок имитирует деревянное перекрытие, имевшее широкое распространение в жилых постройках Гиндукуша и Памира. Иной пример имитации конструктивных элементов наземных построек дает другая, более ранняя по времени квадратная в плане пещера, где купол «опирается» на перспективные арочки — своеобразные тромпы, выполняющие здесь чисто декоративные функции.

Четкая гармоничная организация пространства и более сложный декор отличают храмы 4—6 вв., которые замыкают собой эволюцию пещерного строительства Бамиана. В интерьерах некоторых пещер в специальных нишах находились скульптуры сидящего Будды. На стенах сохранились фрагменты росписи: изображения Будды и бодисатв, а также сцены жанрового характера. В росписях 5—7 вв. наряду с традиционными образами буддийской

иконографии встречаются изображения божеств местных культов.

Колористическая гамма бамианских росписей довольно обширна; шесть основных красок (белая, черная, красная, желтая, зеленая и синяя) давали множество оттенков и сочетаний. По технике росписи Бамиана — клеевая живопись, выполненная по лёссовой штукатурке. Художники пользовались минеральными пигментами и красками органического происхождения, многие из которых и до настоящего времени не утратили своей сочности.

Образ Будды уже ко 2 в. н. э. обрел канонические иконографические черты и ту пластическую форму, в которой нашли выражение представления о его духовном и физическом облике. Обычно Будда изображался в двух позах — сидя со скрещенными ногами и в полный рост.

Второй из этих вариантов скульптурного изображения Будды был взят за образец для грандиозных статуй, которым преимущественно и обязан Бамиан всемирной известностью. Эти гигантские изображения Будды сооружены между 2 и 5 вв. н. э., причем более древняя из них — меньшая статуя.

Обе статуи высечены в глубоких нишах в высокой отвесной скале; сзади они соединены с ее массивом, представляя, таким образом, среднее между горельефом и круглой скульптурой. Исторические хроники свидетельствуют о неоднократно предпринимавшихся иноземными завоевателями попытках уничтожения скульптур. Поэтому до наших дней статуи дошли в сильно поврежденном состоянии.

Однако и в современном виде они производят огромное впечатление.

При единстве композиции скульптуры несколько разнятся по исполнению — более тщательной отделкой отличается статуя большая по размеру, создание которой относят к 4—5 вв. Несмотря на повреждения, фигура Будды не утратила своей строгой величественности и монументальности. Будда

изображен в спокойной, лишенной напряжения позе. Его лицо почти не сохранилось, и движение внутренних, душевных сил выражают лишь губы, тронутые легкой улыбкой.

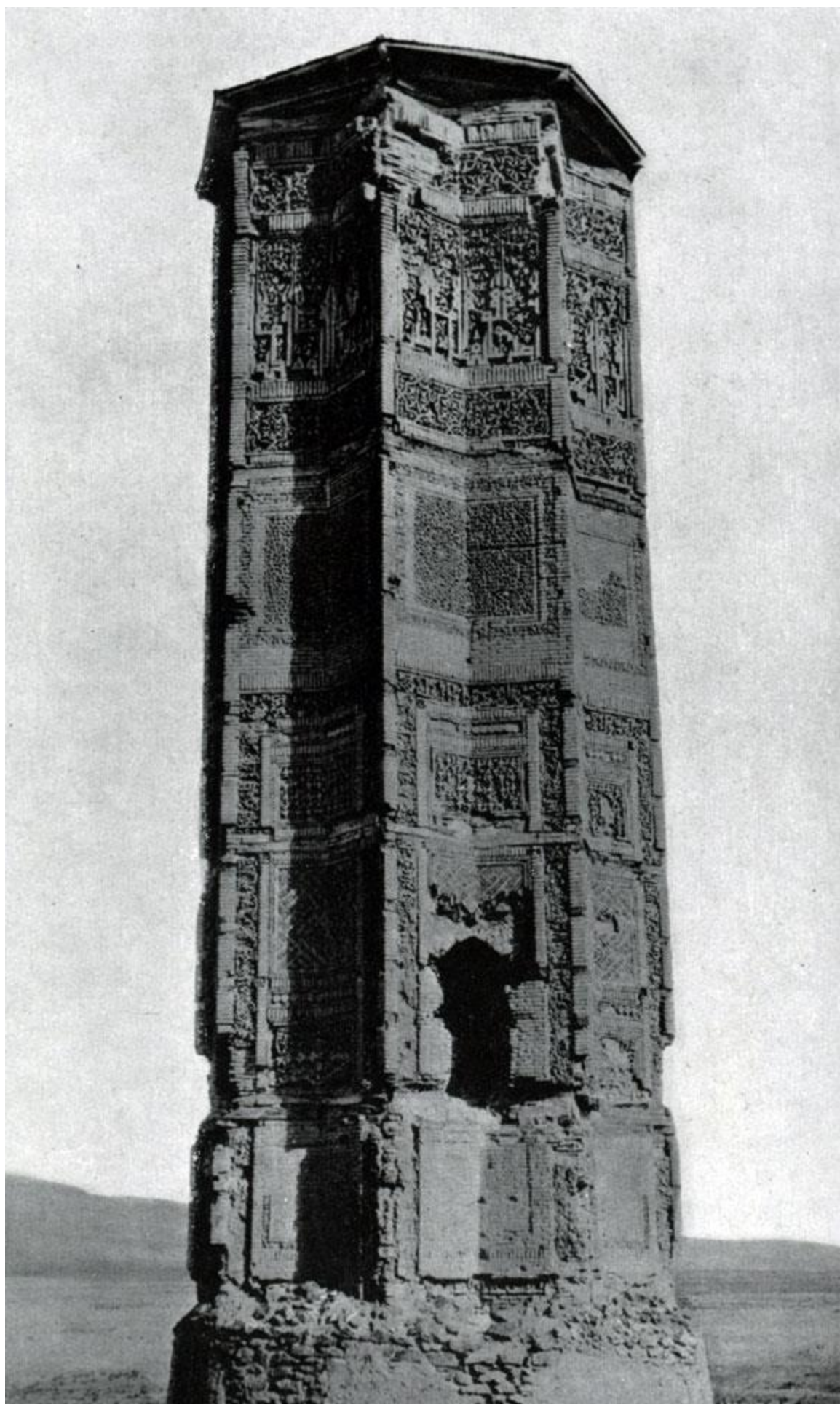
Элемент динамики привносит в композицию ритм складок плаща Будды; стремительно падающие вниз, они подчеркивают высоту статуи и одновременно скрадывают некоторую непропорциональность фигуры. Вместе с тем это движение плавных линий, мягко обтекающих изгибы тела, вносит в общую характеристику образа ощущение внутреннего покоя и умиротворенности.

Создание подобной скульптуры в техническом отношении представляло немалые трудности. В глубокой нише, в плане приближающейся к квадрату со сторонами около 24 лг, статуя высекалась в черне, после чего покрывалась слоем лёссовой глины, с помощью которой производилась внешняя отделка скульптуры. Для более прочной связи с основой слой глины крепился на деревянных кольях, различных по размерам. Сверху статуя покрывалась красной краской, которая, возможно, служила грунтом для позолоты.

В скульптуре и живописи Бамиана прослеживается связь с буддийскими памятниками Индии и с некоторыми раннефеодальными памятниками Средней Азии и Китая.

К 6 — 7 вв. относятся также интересные росписи и скульптуры буддийского монастыря в Фундукистане (к северо-западу от Кабула). В его декоре четко проявилась тенденция к слиянию буддизма с местными культами. Отдельные сюжеты росписи Фундукистана обнаруживают близость с современной им живописью Согда (Пянджикент).

Арабское вторжение и распространение ислама нанесло удар древней культуре Афганистана. Сложившиеся в конце первого тысячелетия новые эстетические принципы четко выявились в искусстве 10—12 вв., для которого характерно интенсивное развитие орнаментальных форм с доминирующей ролью геометрического узора.



99. Башня султана Масуда III близ Газни. Начало 12 в.

В 10—12 вв. территория Афганистана входила в состав державы Газневидов, в пору наивысшего могущества объединявшей северо-западную Индию, значительную часть Средней Азии и Ирана. Собрав в результате завоевательных походов огромные богатства, султан Махмуд в начале 11 в. отстроил столицу государства — город Газни. В настоящее время от газневидских построек сохранились лишь расположенные вне развалин старого города мавзолей Махмуда и два оригинальных башенных сооружения конца 11—первой половины 12 в.. Эти башни (или, как их часто называют, минареты) являются любопытным звеном в цепи башенных сооружений Азербайджана, Ирана, Средней Азии и Индии. В определении назначения газнийских башен нет единого мнения, однако, по-видимому, более правильно рассматривать их как триумфальные сооружения. Обе башни в настоящем виде представляют собой сооружения, имеющие в поперечном сечении восьмилучевую звезду; вместе с цилиндрическим цоколем высота их превышает 20 м. Над звездообразной в плане частью каждой башни еще в 30-х гг. прошлого века возвышался круглый ствол, вместе с которым высота сооружения превышала 50 м. Грани башен украшены орнаментальными поясами, состоящими из плиток резной терракоты и фигурной кирпичной кладки. Декор башен монохромный, что характерно для архитектуры 12 в.; цвет его определяет теплый красноватый оттенок обожженного кирпича и терракоты. Тонкое понимание своих задач позволило строителям преодолеть колористическую монотонность такого декора и добиться необычайной выразительности орнаментики. Различная степень освещенности граней башен, чередование поясов с неодинаковой по глубине резьбой терракоты — все это создает исключительно богатую игру света и тени в сложном плетении геометрических фигур, куфических надписей, в рельефной кирпичной кладке. В то же время вертикальное членение башен вносит в орнаментальную композицию новый ритм, подчеркивающий изящество декора. Строители башен в Газни нашли ту меру, которая обеспечила гармоничное

сочетание четкой тектоники архитектурных форм с предельной выразительностью орнамента.

Превосходные образцы архитектурного декора из резной терракоты и отшлифованных фигурных кирпичиков сохранились на величественной арке пештака мечети 11 в. среди развалин г. Буста и на некоторых других памятниках Афганистана. Недалеко от Буста, в районе селения Лашкар и-Базар, обнаружены остатки дворцовых построек газневидского времени, сложенных преимущественно из сырцового кирпича. В одном из залов найдены фрагменты интересных, редких для той Эпохи монументальных росписей. На оштукатуренной поверхности стен сохранились изображения нескольких десятков фигур воинов тюркской гвардии Газневидов.



98. Минарет близ селения Джам. Конец 12- начало 13 в.

К концу 12—началу 13 в. относится прекрасно сохранившийся минарет близ селения Джам. Его высота— почти 60 м, диаметр ствола у основания 8 м. Минарет состоит из восьмигранного цоколя, над которым возвышается круглое в сечении коническое тело, состоящее из трех уменьшающихся вверх частей, разделенных балкончиками и увенчанное фонарем. Поверхность минарета в Джаме декорирована рельефными орнаментальными панно и кufическими надписями.

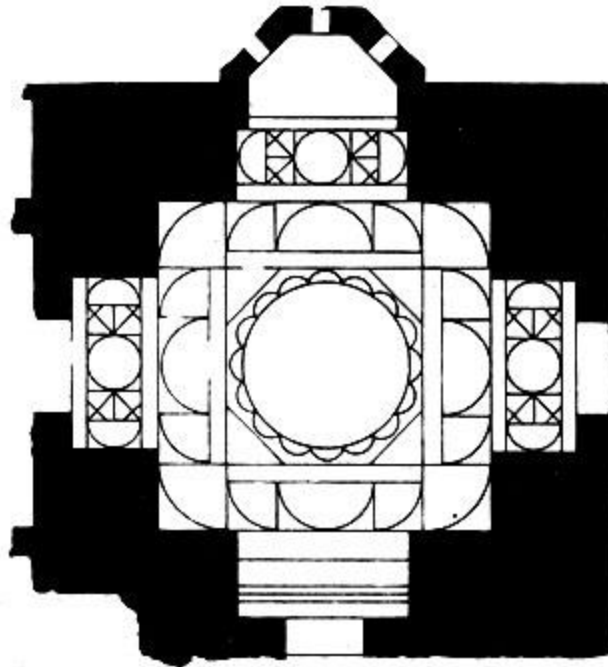
Как и на башнях Газни, декор минарета отличается богатством мотивов, расположение которых подчеркивает то вертикальную устремленность постройки, то ее цилиндрический объем. Однако и здесь точно найдена мера украшения, не нарушающая тектоники архитектурных форм. Минарет монохромен по цвету, и только надпись, опоясывающая его в центральной части, покрыта голубой глазурью, что создает весьма эффектный цветовой акцент.

Во многих местах Афганистана сохранились остатки крепостных сооружений средневековья, обычно возводившихся из глины. В силу социальных и политических условий крепостное зодчество не утратило своего значения вплоть до конца 19 в.

Глубокий след в истории народов Афганистана оставило монгольское нашествие. Жестокое истребление местного населения, разрушение городов и ирригационных систем надолго задержало развитие производительных сил. Лишь к концу 13 в. некоторым городам удается восстановить свое значение. Среди них выделился Герат, получивший роль крупного торгового, политического и культурного центра. В 14 и 15 вв. экономические и культурные связи Герата со Средней Азией стали особенно тесными. Когда же в середине 15 в. Самарканд утратил свое значение, роль ведущего культурного и художественного центра целиком перешла к Герату. Еще в начале 15 столетия, помимо больших работ по восстановлению укреплений Герата и строительству крытых базаров, медресе и

других зданий в пределах города, к северо-западу от Герата было предпринято сооружение грандиозного ансамбля, известного под названием Мусалля.

Идея сочетания нескольких зданий мемориально-культового назначения в едином архитектурном комплексе нашла здесь своего блестящего интерпретатора в лице Кавамаддина Ширази. Строившийся по его проекту ансамбль Мусалля состоял из медресе и ханаки, куда первоначально предполагалось перенести из Мешхеда останки имама Реза. Строительство продолжалось в течение двадцати лет (1418—1437). На рисунке, сделанном до окончательной гибели этих сооружений, в конце 19 в., виден главный фасад Мусалля, имевший гигантский пештак со стрельчатой аркой, которая открывала вход в большой прямоугольный двор, окруженный двухъярусной галлереей. В глубине двора возвышались массивные купола двух зданий, фланкированные высокими (свыше 40 м) минаретами. Два из них сохранились до наших дней. Основанием каждого минарета служит цилиндрическая база, на которую опирается восьмигранный цоколь и круглый ствол с балконом, имеющим сталактитовый карниз. Минареты, за исключением части цоколя, облицованы многоцветными майоликовыми плитками. Мозаичные бордюры и ленты эпиграфического орнамента делят каждый из них по высоте на несколько поясов. Ствол минарета с общим лиловато-синим фоном как бы оплетен блестящей сетью с ромбовидными ячейками.



Мавзолей Гаухар-Шад близ Герата. План.

Рядом с Мусалля находилось медресе Гаухар-Шад, от которого сохранился мавзолей, занимавший один из углов постройки. Кубическое здание с высоким барабаном и ребристым бирюзовым куполом, напоминающим купол гробницы Тимура, при небольшой высоте исполнено величественности и благородной простоты. Внутри мавзолея крестообразное помещение перекрыто куполом на подпружных арках и щитовидных парусах. р>та важная новая конструкция, позволившая перекрывать обширные помещения сравнительно небольшими куполами, одновременно была создана и в Средней Азии.

Широким размахом отличалось строительство и во второй половине 15 в. Одним из наиболее грандиозных сооружений этого времени было медресе Султан Хусейна. Здание примыкало с севера к Мусалля, включаясь таким образом в ансамбль. От этой постройки дошли лишь четыре минарета, стоявших по углам квадратного в плане здания. По форме и характеру орнамента они были близки к минаретам Мусалля.

Большую заботу о благоустройстве Герата проявил Алишер Навои в бытность везирем Тимурида Султан Хусейна. В числе особых заслуг Навои историки упоминают о восстановлении большой соборной мечети Герата. Мечеть была построена в самом начале 13 столетия (1201 — 1210) и считалась одной из наиболее старых и величественных мечетей Хорасана. По типу она относится к четырех-айванным зданиям с большим двором посередине. При восстановлении мечети в 1498 г., очевидно, был возведен второй ярус галлерей двора. Здание мечети украсили мозаичные панно и орнаментальные композиции из майоликовых плиток. Достопримечательностью гератской мечети является огромный бронзовый котел, установленный во дворе. По верхнему краю котла в два ряда тянется рельефная надпись, которая содержит благопожелания и имена создателей этого уникального сосуда. Котел изготовлен в 1375/76 г.



100. Мечеть Абу Наср Парса в Балхе. 2-я половина 15 в.

Ко второй половине 15 в. относится ряд значительных построек и вне Герата. Среди них оригинальностью архитектуры отличается мечеть в Балхе, воздвигнутая в честь богослова Абу Наср Парса. Главное здание представляет сочетание восьмигранника, на который опирается высокий барабан с ребристым куполом, и мощного пештака с глубокой стрельчатой нишей. Архитектурная композиция этого здания проникнута своеобразным динамизмом. Избрав для основания барабана форму восьмигранника, строители получили возможность значительно увеличить его высоту, что придало монументальной конструкции известную легкость.

Важная роль в общей тектонике здания отведена пештаку с обрамляющими его полуколоннами. Благодаря удачно найденным пропорциям декоративные жгуты полуколонн получили особую значительность; их динамичный ритм выражает устремленность вверх, которую подчеркивают вертикали минаретов, установленных здесь, в отличие от распространенного приема, позади порталной стены. Выявлению конструктивной четкости сооружения способствует и гармоничное распределение орнаментального декора, в котором доминируют темно- и светло-голубые тона. Воздействие архитектурных форм мечети Балха и некоторых других построек Афганистана прослеживается в зодчестве могольской Индии.

Значительные архитектурные сооружения возводились в Афганистане и в последующие столетия. К их числу относится, например, мавзолей основателя афганского государства Ахмед-шаха Дуррани в Кандагаре (18 в.). Воздвигнутое на невысокой платформе монументальное здание усыпальницы Ахмед-шаха в общей композиции представляет собой сочетание массивного восьмигранника, на котором возвышается шестнадцати-гранник с невысоким цилиндрическим барабаном и куполом, близким к индийскому профилю.

Выдающимися архитектурными сооружениями не исчерпывается вклад, который внесли народы Афганистана в историю художественной культуры Среднего Востока. В 15 в. Герат стал крупнейшим центром искусства книги. Сын и наследник Тимура Шахрух и его везирь Байсункар имели прекрасные кетабхане (библиотеки), в которых не только хранились старые рукописи, но переписывались и украшались новые манускрипты. Здесь работали наиболее искусные, прославленные каллиграфы и миниатюристы. Вдохновенное творчество гератских мастеров подняло искусство рукописной книги на очень большую высоту. В области миниатюры художниками были созданы великолепные произведения, в которых сам вид этой средневековой живописи получил наиболее законченные, «классические» формы. Отсюда исключительное значение гератской школы 15 в. в истории миниатюры стран Среднего Востока.

Все художественные средства достигли в гератской миниатюре высокой степени совершенства, особенно ее колорит. Никогда ранее цвет в миниатюре не обладал столь яркой эмоциональной выразительностью. Гератские художники создают великолепную многокрасочную палитру, они рафинируют цвет, стремясь в каждом колористическом пятне выявить его полнозвучную силу и чистоту. Миниатюры до предела насыщены цветом. Гератский мастер не терпит больших монохромных плоскостей: если это земля разнообразных нежных оттенков, то она покрыта цветами, если это золотое или синее небо, то по нему плывут стайки вихристых «китайских» облачков. До мелочей выписываются орнаментальные панно зданий, убранство садовых павильонов, узоры ковров и тканей; с документальной точностью передаются детали одежды, конского убора, оружие, посуда и пр. С поразительной бережностью и тщательностью художник «озвучивает» каждую мелочь, каждый, казалось бы, незначительный предмет, стремясь передать его цвет в первозданной чистоте. Яркий, насыщенный колорит гератских миниатюр придает их образу строю торжественную, нарядную праздничность.

Гератскими живописцами были как бы сформулированы главные принципы образной системы миниатюры. То, что намечалось в предшествующие этапы ее развития, приобрело необычайно яркое воплощение. Здесь наиболее полно нашло выражение основное идейное содержание искусства миниатюры — ее светлое, жизнерадостное восприятие мира. Образ этого поэтически преображенного, но в основе своей реального мира господствует в произведениях гератских живописцев. Изображение в них, развертываясь ввысь по плоскости листа, включает красочные пейзажи, нарядные сооружения архитектуры, сложные многофигурные композиции. Достигается та иллюзия пространственности, которая необычайно расширяет изобразительные возможности миниатюры. В создании окружающей человека эмоциональной среды особую роль приобретает пейзаж, который отличается в произведениях гератских художников замечательной лирической красотой. Усеянные цветами холмы, причудливые скалы, порой очертаниями напоминающие фантастические существа, богатейшая растительность, в которой точная передача разнообразия пород сочетается с декоративной стилизацией,— все это рождает образ сказочной природы, на фоне которой обычно происходит действие.

Изображение крупных архитектурных сооружений решается гератскими мастерами путем сложного и своеобразного сочетания различных точек зрения: сверху, «с птичьего полета» и строго фронтально. Нередко поэтому у здания видны одновременно и внешний фасад и интерьер. Открытые проемы дверей как бы создают пространственные «прорывы», и в то же время передача некоторых архитектурных деталей и особенно украшающих интерьер панелей, ковров и бассейнов — совершенно плоскостна; здесь нет перспективного сокращения линий. В целом, в границах этой изобразительной условности, создается впечатление масштабности и богатства архитектурных форм.

Образ человека в гератской миниатюре воплощает определенный идеал красоты, вполне отвечавший представлению о декоративной целостности композиции.

Вместе с тем гератский художник не стремится раскрыть внутреннюю жизнь человека. Лица персонажей бесстрастны; позы и жесты переданы довольно условно и статично. Изобразительный канон сказывается здесь наиболее последовательно. И это далеко не случайно, ибо гератская миниатюра, особенно в первую половину 15 в., представляет собой искусство, художественный образ которого предельно отточен, отобран, несет отпечаток своеобразной каноничности. Это присуще всему искусству средневековья, и тем более искусству миниатюры, которая развивалась в строгих рамках своей образной системы.

Прекрасным образцом раннегератской миниатюры являются иллюстрации к поэме Фирдоуси «Шах-наме» тегеранской рукописи 1430 г. Исключительно нарядная книга содержит множество иллюстраций в полный лист. Преобладают многофигурные композиции: охоты, царские приемы и пиры, боевые сражения — то конница, атакующая войско неприятеля, восседающее на слонах, то поединок полководцев, за которым наблюдают обе враждующие стороны. Всякое событие немыслимо вне образа природы; даже когда действие переносится в архитектурный интерьер, всегда остается место для цветущего деревца, растущего у стен дворца, или просвета неба с летящими птицами. Миниатюры «Шах-наме» отличаются богатством цветовых отношений, поражающих то мягкой гармонией, то звонкими контрастами, необычайно топким рисунком.

Изящны стройные человеческие фигуры, их позы торжественно статичны. Большое внимание уделено передаче деталей костюмов, предметов утвари. В миниатюрах этого манускрипта ярко проявилось умение создавших его мастеров (здесь несомненно работало несколько художников) строить разнообразные композиции, развертывающиеся то из одного центра по овалу или кругу, то вдоль листа по диагонали.



101. Битва. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1430 г. Тегеран, собрание Голестанского дворца.

Одна из миниатюр изображает битву иранцев с туранцами. Ее отличает тот изобразительный размах, который столь присущ гератской школе. Представлено большое сражение. Иранское и туранское воинство встретились на обширной уходящей ввысь поляне. Войска так много, что мастер намеренно перерезает рамой миниатюры противостоящие группы, каждая из которых представляет своеобразный монолит. Впечатление этого единства достигнуто очень условным и в то же время выразительным приемом. Тесно сгрудившиеся и расположенные вверх по плоскости листа фигуры всадников и коней не обладают разнообразием облика, поз и жестов. Но существу, они все почти одинаковы, как бы повторяют один и тот же изобразительный мотив, один и тот же ритм движения. При этом мастер очень умело избежал впечатления статичности. Он расположил эти группы по двум неравным диагоналям, сместив ось симметрии, а главное, обогатив композицию сценой ожесточенного поединка в нижней части миниатюры. Сочетание спокойно-размеренного движения (особенно ярко выраженного в отдельной верхней группе всадников слева) и насыщенного конкретным действием в изображении сражающихся воинов — придало уравновешенность всей сцене в целом. Композиция приобрела полную завершенность благодаря тому, что она увенчана двумя крупными, обобщенными по формам деревьями. Богатая гамма цветовых пятен в одеждах иранских и туранских рыцарей, их золотых доспехов и оружия, изысканность тонких силуэтов коней особенно четко выделяется на фоне нежно-сиреневой почвы. Создастся великолепное красочное зрелище битвы, которое в известной мере противоречит смыслу сцены, изображающей трагически гибнущих в бою воинов.

Более интимны и лиричны миниатюры, украшающие рукопись «Калилы и Димны» (Стамбул, Музей Топкапу). Сам характер этого литературного произведения, которое состоит из басен назидательного содержания, обусловил иной,

камерный образный строй и большую конкретность передачи сюжета. Значительное место в иллюстрациях «Калилы и Димны» занял поэтичный, проникнутый мягким лирическим настроением пейзаж. Вместе с тем присущая искусству миниатюры, и особенно гератской, исключительная живость в изображении животных проявилась здесь ярко и непосредственно, ибо животные и птицы были главными героями этих басен.

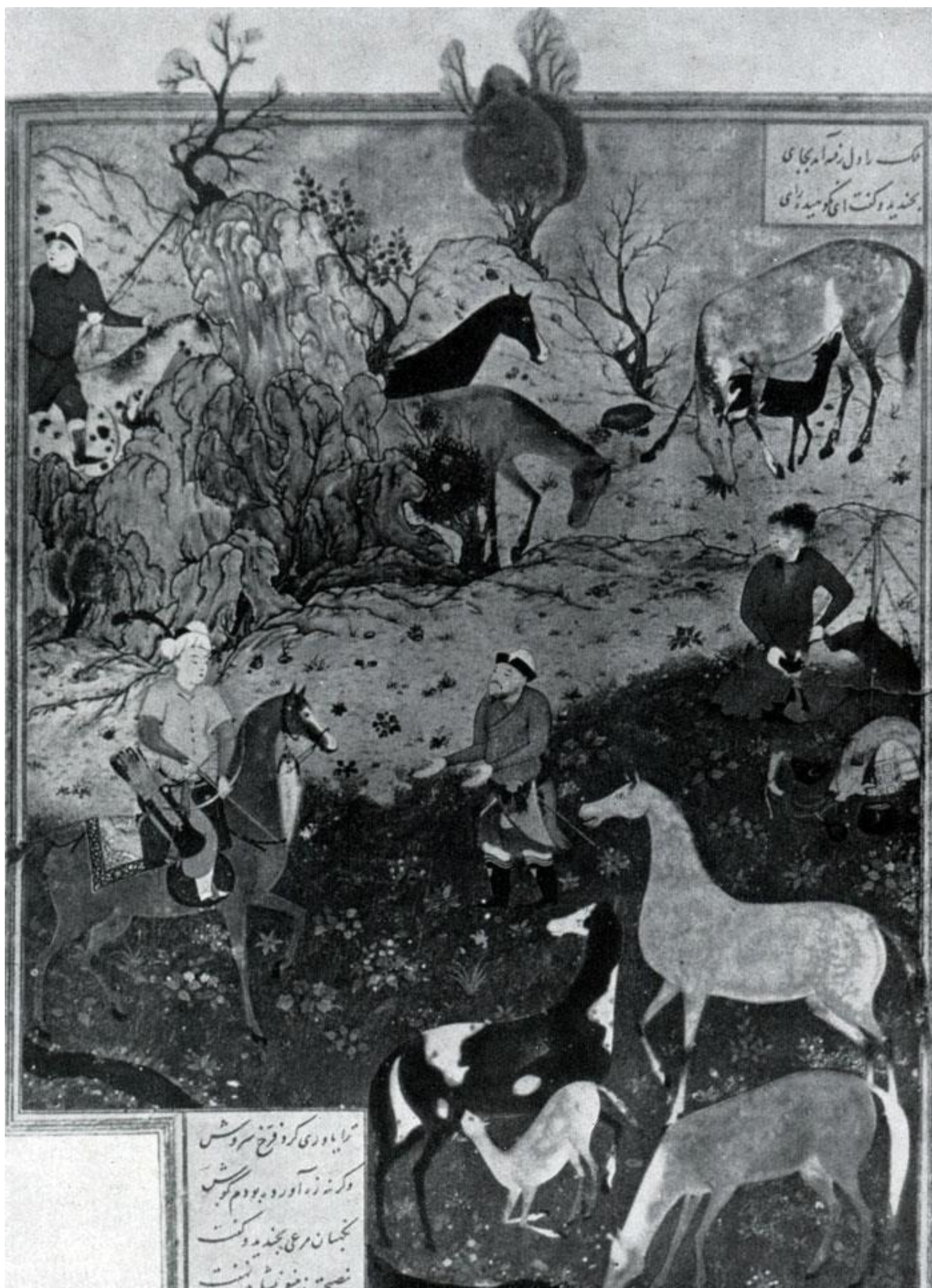
Во второй половине 15 в. гератская миниатюра достигла своего высшего расцвета. Крупнейшим живописцем второй половины 15—первой трети 16 в. был Камаладдин Бехзад (около 1455 —1535/30 гг.). Рано оставшись сиротой, он был взят на воспитание главой кетабхане Султан Хусейна, Мирак Наккашем. Некоторые источники называют в числе учителей Бехзада также Пир Сейид Ахмеда из Тебриза. С детства связанный со знаменитой гератской мастерской, Бехзад прошел в ней долгий путь от ученика до выдающегося живописца своего времени. Здесь, в Герате, он создал все, что впоследствии принесло ему бессмертную славу. После завоевания Герата иранским шахом Нсмаилом Сефеви (1510), очевидно, по его приглашению художник переехал в Тебриз, где руководил работой шахской кетабхане. Умер Бехзад, по одним данным, в Тебризе, по другим, более достоверным, — в Герате.

Еще при жизни художника его произведения оценивались современниками как недостижимый идеал. На протяжении столетий творчество Бехзада, его произведения были объектом тщательного изучения; ему подражали, его копировали, миниатюры и эскизы его тщательно собирались, и, по словам одного исследователя,— «ни одна подпись не подделывалась так часто, как его». Достоверных работ Бехзада в настоящее время насчитывается около двадцати.

Высокое мастерство и новаторский характер творчества Бехзада проявились в превосходных миниатюрах, исполненных художником для рукописи «Буста́на» Саади 1448 г. (Каир, Египетская национальная библиотека). Иллюстрации

Бехзада отличаются жизненностью переданных ситуаций, взаимосвязью изображенных фигур, ощущением среды, в которой происходят события.

کس را دل ز آید بجای
بختیاد و کنت ای گوید رای



تیرا پادری کرد فرج سر و ش
و که نه ز آرد و بودم گوش
بختیان مرغی بختیاد و کنت
نصیب و خن و ش و ش

103. Камаладдин Бехзад. Царь Дарий и пастухи. Миниатюра из рукописи «Бустан» Саади. 1488 г. Каир, Египетская национальная библиотека.

Рукопись открывается двойной миниатюрой, на которой изображен Султан Хусейн в кругу придворных. В нарушение традиции Бехзад трактует эту сцену не как пышный, торжественный прием, а как веселую пирушку. Тонкая наблюдательность художника сказывается здесь в изображении каждого персонажа, каждой детали, остроумно дополняющей картину общего веселья. Другая миниатюра иллюстрирует рассказ Саади о встрече ахеменидского царя Дария с пастухами. Охотясь, царь отбилсь от своей свиты и, неожиданно увидев пастуха, принял его за врага. Пастух, охранявший табун царских коней, поняв ошибку царя, воскликнул: «.. .это большой недостаток царей — не ведать отличья врагов от друзей». С укором он добавил, что из тысячи коней, которые ему доверены, он может распознать любого.

С большим совершенством пользуется Бехзад уже установившимися изобразительными канонами. В этой миниатюре художник смело разворачивает пейзаж вверх, строя его несколькими планами. Главное действие происходит на покрытой цветами зеленой лужайке, где пасется табун лошадей. На общем фоне ярким цветом одежды — оранжевой, зеленой и синей — выделены три основных действующих лица. Дарий слева на коне; его поза и жесты традиционны и статичны. Смысловым и композиционным центром миниатюры является фигура пастуха, который обращается к царю со словами укора, что очень живо выражено жестом рук и поворотом головы. Жизненно правдива поза другого пастуха, в правой части миниатюры, который наливает пиалу из большого бурдюка, подвешенного на жердях.

Композиция основана на ритме волнообразных линий. Расположению фигур и контуру зеленой лужайки вторят очертания розово-желтых гор на заднем плане, а также

плавно изогнутые шеи насторожившихся коней. Жанровый характер сцены подчеркнут изображением вверху миниатюры спокойно пасущегося стада и пастуха на коне позади холма.

Изобразительный метод, которым пользуется Бехзад, и образный строй его произведений не выходят за рамки традиционных принципов миниатюры. Поэтому работам Бехзада свойственны и плоскостная трактовка объемов, и локальность цвета, и специфический орнаментальный ритм. Однако, сохраняя эти качества, Бехзад исходил не столько из условного декоративного принципа, сколько из живых наблюдений.

Бехзад виртуозно владел линией. Его современник гератский историк Хонде-мир писал: «Волос его кисти благодаря его мастерству дал жизнь неодушевленным предметам». Действительно, именно линейный: контур, которым очерчены фигуры, поразительно живо передает движения, позы, жесты; при помощи тончайших линий намечает художник черты лица, передает их мимику и в какой-то мере выражает состояние изображенных людей. Блестяще развернулось дарование Бехзада в миниатюрах к рукописи «Хамсе» Низами (Британский музей, Лондон). а также к «Зафар-наме» Шарафаддина Иезди (США, Принстонский университет). Обе рукописи были украшены миниатюрами в конце 15 века.

Этим произведениям Бехзада свойственна сложная повествовательность; их композиции насыщены большим числом персонажей. Кажется, что художнику тесно в рамках одного листа, и часто — настолько часто, что это стало отличительной особенностью его стиля,— он разворачивает действие на двух смежных страницах. Мастер как бы выводит фигуры людей и животных за рамки миниатюры, «раздвигая» этим действие, подчеркивая его масштабность и протяженность во времени. Бехзад смело нарушает традиционный канон миниатюры 15 в., в силу которого действия людей не столько изображались, сколько подразумевались в соответствии с содержанием

иллюстрируемого литературного сюжета. У Бехзада каждая миниатюра проникнута движением. В композиции нет ни одной статичной фигуры. Жизненно правдивы позы людей, переданные подчас в неожиданно смелых ракурсах; выразительны и верны жесты, которые вполне определенно раскрывают характер взаимосвязи героев, их роль и степень участия в общем действии.

Особенно интересны иллюстрации к «Зафар-наме» («Книге побед Тимура»), повествующей о фактах реальной истории. В рукописи шесть двойных миниатюр. Они изображают сцены дворцовых приемов, битвы и военные походы Тимура, строительство большой мечети.

Бехзад пытливно наблюдал действительность. Многообразие окружающей жизни он воплощал в своих произведениях с такой силой и убедительностью, какой до него не удавалось достичь никому из восточных миниатюристов. Необычной для миниатюры полнотой жизненного содержания отличается композиция «Строительство мечети». Художник изобразил различные моменты большого строительства. Одни рабочие под наблюдением мастера выкладывают из кирпича стрельчатую арку свода; другие переносят мраморные плиты, замешивают лопатами глину или подвозят строительные материалы на арбах и на «гороподобных» слонах. Очень выразительны помещенные на первом плане фигуры двух рабочих (один из них негр), с усилием поднимающих тяжелую каменную плиту. Художник изобразил и надсмотрщика, который занес длинный бич над спиной мастера.

Вся масса людей (а их в миниатюре тридцать пять) охвачена динамичным ритмом, который передает непрерывное, нескончаемое движение этого людского муравейника. Композиция миниатюры разворачивается вверх, от очень напряженных и подвижных фигур переднего плана к более спокойным, сосредоточенно занятым своим делом группам мастеров.

Огромное внимание Бехзад уделял колориту миниатюры. Характерно, что Бехзад часто в нарушение традиций

изображал сцены на нейтральном фоне, преимущественно светло-песочного цвета — цвета выжженных солнцем степей и глинобитных построек, то есть наряду с зеленым и голубым — одного из основных в общем колорите пейзажа Хорасана и Средней Азии. Колорит миниатюр «Зафар-наме» построен на звучных контрастных сочетаниях. Оранжево-красный соседствует с зеленым, синий с вишневым, черный с белым. Яркие пятна одного цвета повторяются, то создавая уравновешенный, спокойный ритм (например, в одеждах знати, на приеме у Тимура), то, наоборот, образуя полные движения красочные линии, подчеркивающие стремительность наступающих отрядов конницы. Бехзад очень реально воспринимает и передает цвет. За богатством цветовой гаммы и разнообразием приемов ощущается тончайшее понимание роли цвета, соподчиненность его декоративных свойств общему характеру повествования. Колорит миниатюр Бехзада, с их обычно сложной цветовой композицией, никогда не производит впечатления пестроты. Контрастные тоновые отношения в его произведениях всегда приведены в гармоничное равновесие. Кроме того, Бехзад, как никто другой из его современников, широко пользовался полутонами. Его исключительно богатая палитра имела множество оттенков всех цветов спектра. Если мы возьмем только зеленый цвет (пожалуй, наиболее любимый художником), то он встречается в миниатюрах художника в десяти оттенках. В то же время другие художники Герата применяли лишь четыре-пять. Необходимо также заметить, что золото, щедро использовавшееся другими живописцами, у Бехзада встречается сравнительно редко — при изображении различных деталей (доспехов, конской сбруи, посуды) и неба — в тех случаях, когда художник стремился вызвать иллюзию знойного дня с небом цвета «расплавленного золота».

Большое место в миниатюрах Бехзада занимают мотивы архитектуры. В целом художник следовал традиционным способам изображения зданий, но иногда, особенно в жанровых сценах, передавая интерьер, применял приемы, близкие линейной перспективе.

Важную роль во многих миниатюрах Бехзада играет пейзаж. Царские сады покрыты сочными, напоенными влагой травой и цветами, засажены густыми деревьями. Последующие мастера канонизировали излюбленный мотив Бехзада - платан с пышной кроной из крупных узорных листьев. Окружающая среда в работах Бехзада, как и во всей миниатюре Востока, это не только изображение природы, но и очень важный элемент композиции, который придаст художественному произведению определенное эмоциональное звучание. В миниатюрах Бехзада эмоциональное начало всегда созвучно содержанию образа. В этом отношении интересна одна из приписываемых Бехзаду миниатюр «Маджнун и Лейла в пустыне», выполненная художником в качестве иллюстрации поэмы Хосроу Дехлеви (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина). Образ, созданный в этом произведении, проникнут глубоким лирическим чувством, что достигнуто по преимуществу колоритом пейзажа. В композиции есть несколько ярких пятен цвета (зеленого, оранжево-красного и синего в одеждах Лейлы и Маджнуна), но они не создают мажорного звучания, свойственного, например, миниатюрам «Зафар-наме». Здесь это лишь вспышки цвета среди приглушенного коричнево-желтого колорита пустыни, который придает всей композиции тонкую, с оттенком грусти эмоциональную тональность. Миниатюра очень изысканна и по рисунку.



*Маджнун и Лейла в пустыне. Миниатюра из рукописи Хосроу
Дехлеви. Конец 15 - начало 16 в. Ленинград. Государственная
библиотека им.М.Е.Салтыкова-Щедрина*



*102. Камаладдин Бехзад. Портрет Султан Хусейна. Миниатюра.
Конец 15 в. Стокгольм, собрание Ф. Р. Мартина.*

Пытливый интерес к жизни, к человеку, естественно, нашел выражение и в портретных работах Бехзада. Однако неверно искать в них психологического раскрытия образа; индивидуализация в портретах Бехзада не идет дальше передачи внешних черт. И тем не менее, не выходя за общие каноны портретного искусства, сложившегося в феодальном Герате, Бехзад и в этом жанре создал очень значительные для своего времени образы. Среди них следует особенно выделить портрет Султан Хусейна и портрет Шейбани-хана, который приписывают кисти Бехзада. В первом художник воплотил идеализированный образ правителя Герата. Весьма интересен второй портрет — основателя узбекского государства в Средней Азии. Исключительно декоративна красочная гамма этой миниатюры, построенная на контрасте ярких цветов — красного и зеленого, черного и белого, на фоне которых четко выделяется голубоватая одежда Шейбани-хана. Красочному строю соответствуют традиционная поза и уравновешенность всей композиции. Вместе с тем привлекают собственно портретные качества, причем не столько лицо (вероятно, переданное со сходством), сколько характеристика всего облика хана: умного, уверенного в себе, властного.



Камаладдин Бехзад. Портрет Шейбани-хана. Миниатюра. Около 1507 г. США, частное собрание.

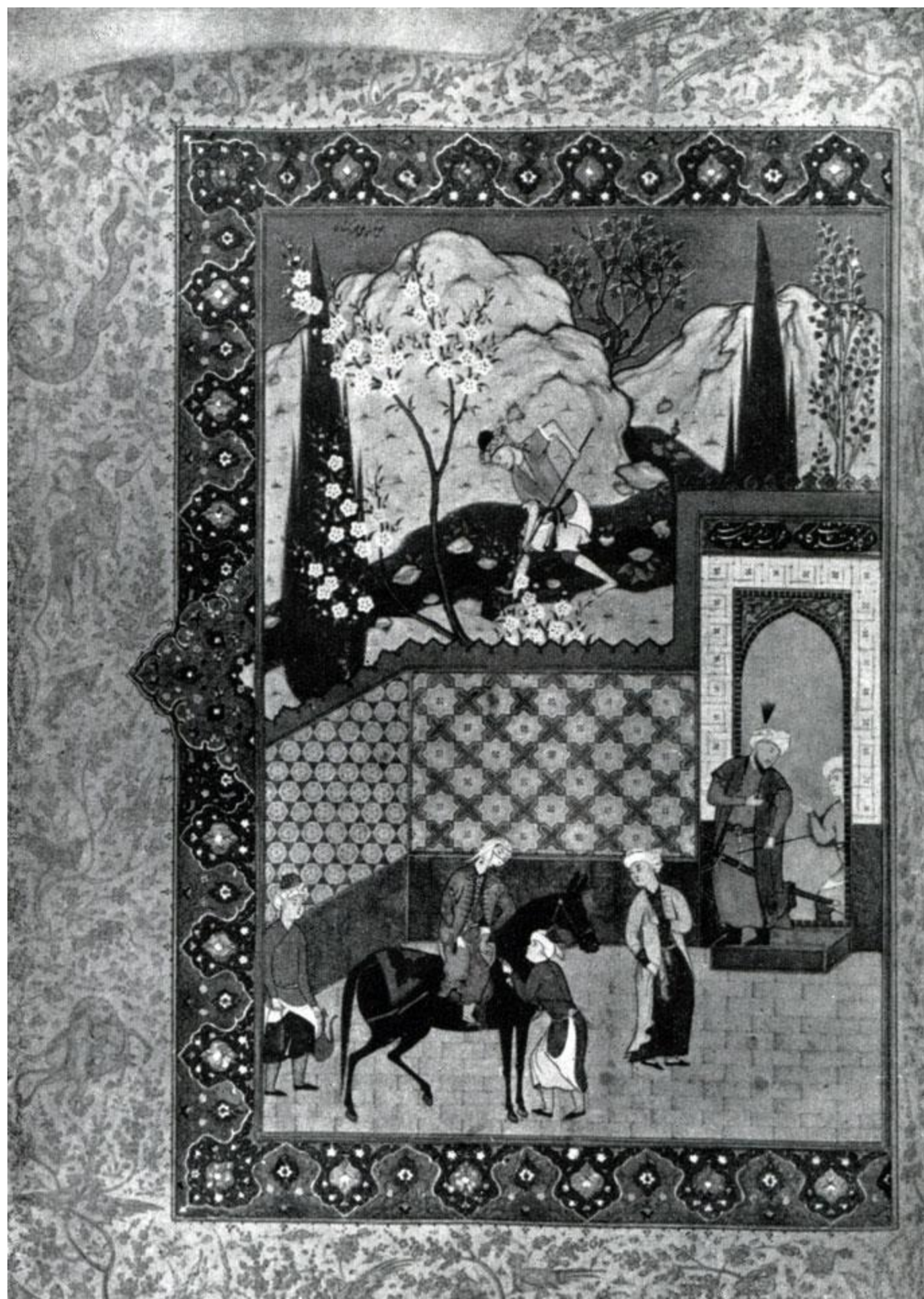
Бехзад — один из самых крупных художников Среднего Востока эпохи феодализма. Смело нарушая канонизированные приемы изображения, особенно человека, Бехзад, однако, не вышел за пределы специфики средневековой восточной живописи, а, следуя принципам декоративного образного строя, широко и по-новому использовал его возможности.

Миниатюристы последующего времени опирались на традиции, созданные Бехзадом. Однако никто из них не дерзал на такое широкое воплощение в своих произведениях живого содержания действительности. Поэтому творчество Бехзада всегда останется одной из недостижимых вершин в развитии средневековой восточной миниатюры.

Среди учеников Бехзада одним из наиболее талантливых был Касем Али. По словам современников, он был «художником лиц», благодаря чему заслужил прозвище «портретиста». Из числа его подписных работ выделяется превосходная миниатюра «Мистики в саду», исполненная мастером для рукописи произведений Навои в 1485 г. (Оксфорд, Бодлеянская библиотека). Изображены беседующие старцы и их ученики. Образ миниатюры проникнут спокойным ритмом, в какой-то мере передающим характер неторопливой богословской беседы. Каждая фигура наделена выразительной позой, соответствующей общему эмоциональному состоянию. Беседа протекает в саду, изображение которого традиционно и рождает общее представление о красоте и богатстве природы. С Бехзадом Касем Али сближает обостренное восприятие натуры, интерес и внимание к деталям, мастерское владение композиционными приемами. В большей степени самобытность его дарования проявилась в колорите. В его палитре преобладали яркие, насыщенные тона, оперируя которыми он создавал чрезвычайно эффектные, звучные сочетания. Касем Али любил сложные контрастные отношения, золото в его

благородно торжественном звучании, кроваво-красную киноварь, небесную голубизну лазури.

Интерес к жанровой трактовке сюжета, стремление развернуть действие среди архитектуры и на фоне пейзажа характерны для миниатюр Касема Али в «Хамсе» Джами (Лондон, Британский музей), исполненных, по-видимому, в конце 15 в.. Эти тенденции имеют место и в миниатюрах рукописи «История непорочных имамов» (Ленинград, Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина), выполненных мастером в Тебризе в 20-х гг. 16 столетия.



104. Касем Али. Миниатюра к поэме «Юсуф и Зулейка» из рукописи «Хамсе» Джамии. Конец 15 в. Лондон, Британский музей.

В 16 в., после захвата Герата Сефевидами, большинство художников переселилось в Тебриз, Бухару и Индию; Герат как художественный центр постепенно утратил свое значение.

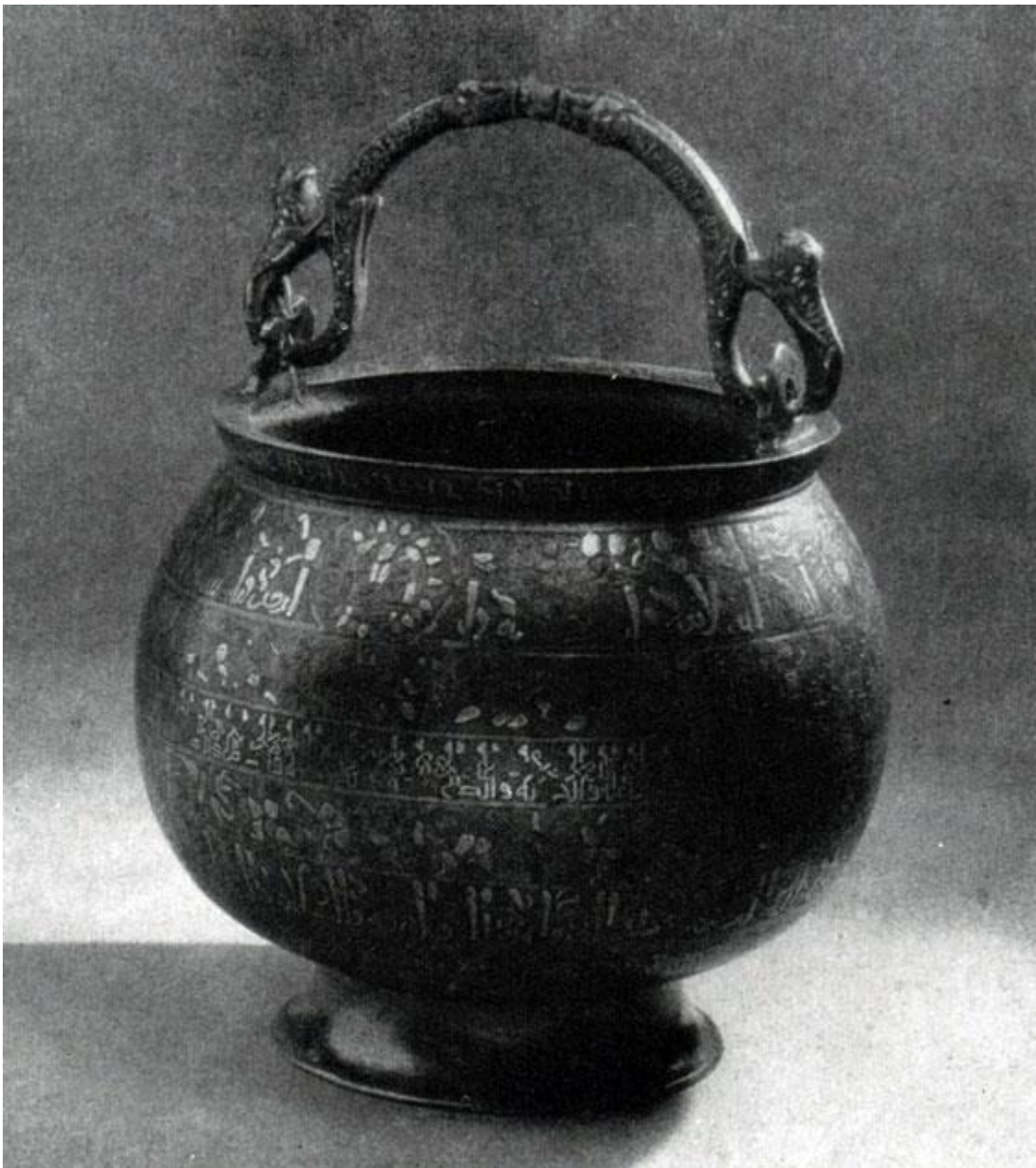
В эпоху феодализма скульптура не получила развития в Афганистане. Однако о древних традициях скульптуры в народном творчестве Афганистана свидетельствуют деревянные фигуры, происходящие из Нуристана, обширного горного района к северо-востоку от Кабула. Население Нуристана лишь в конце 19 в. было обращено в ислам. Утверждение новой религии сопровождалось бес-аощадным уничтожением культовых изображений. Уцелевшие деревянные идылы представляют любопытное явление как след древнейших верований. Это деревянные статуи, в которых человеческие черты переплетаются с чертами животных. Вырезанные довольно грубо, они вместе с тем обладают своеобразной экспрессией и свидетельствуют о большом навыке в обработке материала.

Прикладное искусство феодальной эпохи богато замечательными памятниками, в которых более непосредственно проявлялись традиции художественного творчества как оседлых, так и кочевых народов Афганистана.

Из многочисленных видов этого искусства наиболее характерными и высокоразвитыми были три: обработка металлов, ковроделие и резьба по дереву. Если центры художественной обработки металлов на протяжении столетий неоднократно перемещались (Газни, Герат, Кандагар), то ковровое производство всегда было сосредоточено в районах к северу от Гиидукуша, а деревянной резьбой славился Кабул.

Изделия из металла — это художественно оформленные бытовые вещи: кувшины, блюда, подсвечники, пеналы и др., выполненные преимущественно из бронзы, а также оружие с

резным орнаментом и украшениями из драгоценных и полудрагоценных камней.



105 а. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. 1163 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.



105 б. Бронзовый котелок из Герата, инкрустированный серебром и медью. Фрагмент. Ленинград, Государственный Эрмитаж. См. илл. 105 а.

Одним из лучших памятников прикладного искусства 12 в. является бронзовый котелок, на котором в надписи указана дата изготовления—1163 г.. В орнаментальных украшениях, опоясывающих в восемь рядов шаровидное тулово этого котелка, изображены люди, животные, птицы, исполненные с применением гравировки и инкрустации серебром и красной медью. Близок по времени создания (1182 г.) другой замечательный сосуд, также происходящий из Герата и сейчас хранящийся в Тбилиси (Гос. музей Грузии) — бронзовый кувшин с гофрированным телом, сплошь покрытый резным орнаментом и надписями. В Герате был изготовлен и

упомянутый выше огромный бронзовый котел для соборной мечети.

Большой известностью на Востоке пользовались шелковые ковры Герата и шерстяные копры северных районов. Первым был свойствен многоцветный узор из геометрических и растительных орнаментальных мотивов; о колористической гамме и композиции этих ковров дают представление их изображения на миниатюрах 15 —16 вв. Шерстяные ковры имеют характерный темно-вишневый общий фон с узорами в виде многоугольников. Они отличаются плотностью ворса и устойчивостью красок.

Резное дерево широко применялось к архитектуре (колонны, оконные решетки — панджара, двери и проч.) и в быту. Материалом служила главным образом арча — древовидный можжевельник с розовато-коричневой древесиной. Помимо посуды, часто искусно орнаментированной, резьбой покрыты пюпитры для книг, ширмы и другие предметы. В рисунке геометрические фигуры сочетаются со стилизованными мотивами растений.

Прикладное искусство Афганистана, тесно связанное с бытом народа, явилось хранителем древних традиций и живым источником художественного творчества в последующие столетия.

Искусство Индии и юго-восточной Азии

Искусство Индии

О.Прокофьев

Индия географически является обособленной обширной частью Южной Азии и играла в историко-культурном отношении наряду с Китаем, Ираном и Средней Азией важнейшую роль в эпоху средневековья. Хронологически весь этот огромный период, охватывающий более тысячелетия — с 7 по 18 в., — делится на два основных этапа. Первый

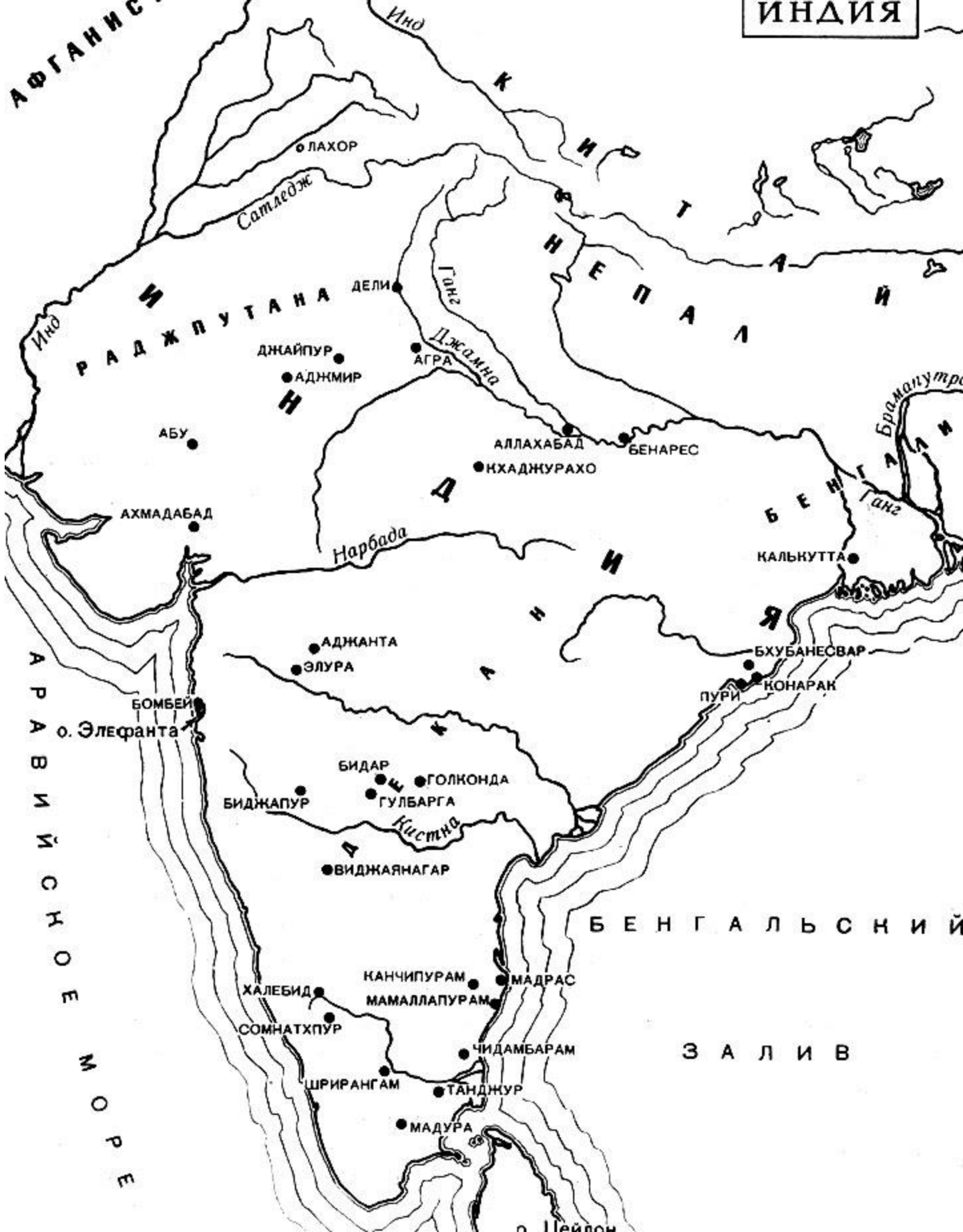
начинается с образования небольших политически обособленных феодальных государств и завершается, их распадом. Наступление второго этапа в истории средневековой Индии — развитого феодализма — связано с возникновением централизованного государства — Делийского султаната (13 — 14 вв.). Наиболее крупное государственное образование эпохи феодализма — империя Великих Моголов (16—18 вв.) — завершает собой второй этап средневековья в Индии.

В искусстве Индии за этот период складывается ряд местных художественных школ, отличающихся своеобразием художественного языка, оригинальностью архитектурных и изобразительных средств и приемов. В создании всего этого богатейшего художественного наследия принимали участие многочисленные народности и племена, населявшие огромную территорию страны. Благодаря Этому смог создаться тот многогранный облик индийского искусства, который поражает своим разнообразием, размахом и щедростью художественных форм. Важным моментом для развития индийского искусства было тесное взаимодействие и взаимосвязь с культурой и искусством соседних народов Китая, Средней Азии и Ирана.

Значительную роль сыграла Индия по отношению к средневековым художественным культурам стран Юго-Восточной Азии. Соприкосновение зрелой культуры Индии с самобытными очагами цивилизаций этих стран ускорило бурный расцвет их искусства в эпоху феодализма. Сложное и своеобразное переплетение местных культур с индийскими элементами способствовало созданию замечательных художественных памятников Цейлона, Бирмы, Камбоджи и Индонезии.

АФГАНИСТАН

ИНДИЯ



Карта. Индия

Характерные черты индийской культуры и искусства прослеживаются на всем протяжении феодальной эпохи, причем в своеобразной эволюции искусства сред-невековой Индии отразилась вся сложность формирования феодального общества и проявились внутренние противоречия исторического процесса.

На первом этапе происходила переработка древних традиций в духе норм феодальной эпохи, и искусство, связанное с индуистской мифологией, достигало полной зрелости. На втором этапе, в период позднего феодализма, на ход развития индийского искусства повлиял характер образовавшихся в результате иноземного завоевания Индии феодальных держав, в которых в качестве государственной религии установился ислам. Резко изменились типологические основы архитектуры, прервалось развитие скульптуры, игравшей столь важную роль в искусстве предшествовавшего периода. Исключение составляла южная Индия, сохранявшая независимость, где в искусстве до 17 в. существовали старые традиции.

Необыкновенное богатство и многоликость средневекового искусства Индии, органичность и последовательность его развития являются замечательным выражением художественного гения великого и древнего народа. В этих чертах заключено также и его непреходящее значение как ценнейшего художественного наследия, без освоения и новаторской переработки которого не может развиваться и индийское искусство нашего времени. Лучшие достижения архитектуры, скульптуры и живописи средневековой Индии принадлежат сокровищнице мирового искусства, без них нельзя иметь полного и законченного представления не только об искусстве Азии, но и об искусстве всего мира.

Архитектура и искусство 7 - 13 веков

Исторический период, наступающий после упадка последней крупнейшей рабовладельческой державы Индии, империи Гуптов (4—6 вв.), является началом феодальной раздробленности. Происходит разделение северной и отчасти южной Индии на ряд отдельных сравнительно небольших государств и княжеств. В результате распада прежнего организованного и централизованного государства, что сопровождалось восстаниями ранее покоренных народностей, набегами кочевников с севера, в особенности гуннов — эфталитов, погибло много крупных городов, бывших важнейшими экономическими и культурными центрами. Постоянные междоусобные войны между феодальными государствами ослабили их политически. Упадок поливного земледелия и торговли расшатал экономику Индии в целом.

Складывающиеся новые феодальные отношения в деревне опирались на традиционную сельскую общину. Но при этом сельские общинные земли в результате дарений крупных князей — махараджей переходили в собственность мелких феодалов и монастырей. Новые формы феодальной ренты и различных поборов закабляли общину и свободных общинников. Тем не менее сохранившая застылость, законсервированность обособленного мирка, основанного на патриархальной связи между земледельческим и ремесленным трудом, сельская община, по выражению Маркса, продолжала существовать «как основа косточкой деспотии». При этом рабство, хотя и сохранялось как уклад в сильно ограниченных формах, окончательно теряло свое ведущее значение в производстве.

Немалое значение помимо феодальной раздробленности имели и растущее окостенение и замкнутость кастовой системы. Сказывались отрицательные стороны кастового строя, сковывавшего личную творческую инициативу, развивавшего узость, ограниченность мировоззрения. Кастовые разграничения воздвигали непреодолимые перегородки между отдельными социальными группами населения, превращали любой вид труда в принудительную, передаваемую по наследству профессию. Это не только

подавляло личные способности человека, но и превращало огромный опыт, накопленный коллективом, в систему незыблемо застывших догм и рецептов.

Для идеологической жизни средневековой Индии было характерно ослабление светского начала в культурной жизни и усиление религиозного влияния. Духовенство крупных брахманских храмов становилось влиятельным феодальным землевладельцем. Брахманизм, окончательно вытеснивший и поглотивший буддизм, разросся в сложную религиозную систему, объединяющую самые различные и подчас противоположные верования, и принял форму, известную под наименованием индуизма. Характерное для феодализма усиление церковного начала получило в средневековой Индии свое отражение в размельчении и дроблении основных верований на многочисленные культы, религиозные секты, охватывающие огромное количество кастовых образований и прослоек. С другой стороны, индуизм в лице его двух основных течений — шиваизма и вишнуизма (то есть культов бога Шивы и бога Вишну) — стал все иные божества рассматривать лишь как их различные воплощения. Этот сдвиг был подготовлен в предшествующие века. Уже в период Гуптов происходит процесс перестройки, переосмысления представлений, отраженных в Ведах, процесс создания системы брахманской мифологии с ее обширнейшим пантеоном богов и богинь.

В искусстве раннего средневековья господствующее значение получает культовое храмовое строительство. Именно в нем раскрываются основные особенности индийского искусства этого времени, со всеми его крупнейшими достижениями и характерными ограниченными сторонами. Именно в нем, в его архитектурных памятниках и скульптурных произведениях, воплощались высшие достижения культуры и искусства Индии вплоть до 13 в., тогда как, например, в литературе упадок ощущается довольно скоро. Последний крупнейший поэт — Бхавабхути жил в 8 в. и по характеру своей поэзии во многом был близок Кали-дасе. После него в литературе распространяются произведения

подражательного характера, отличающиеся вычурной возвышенностью стиля и написанные на санскрите, бывшем в это время доступным лишь узкому кругу феодальной знати.

В это же время жил и крупнейший философ средневековья Шанкарачарья, который в своей идеалистической философской системе, опиравшейся на веданту (в свою очередь возникшую на основе древних Упанишад), отразил основные философские взгляды индуизма. Монистическая в своей основе, философия «адвайты» Шанкарачарьи признавала единственной существующей реальностью духовное начало, а все остальное считала иллюзией. Несмотря на признание незыблемости кастовой основы социального строя, Шанкарачарья считал возможным достижение «высшего знания» для любого человека, что обеспечило широкое распространение его учения по всей Индии. Но конечной целью этого идеального «высшего знания» являлось отрицание действительности, уход от нее, что было связано также с отрешением от собственной личности.

После Шанкарачарьи, вплоть до Рамануджи, в 12 в. в области философии не было таких крупных мыслителей. В ближайшие столетия в индийской философской мысли проявляют активность лишь многочисленные комментаторы, догматизирующие основные положения идеалистической философии.

В религии и учении индуизма укоренялись идеи и положения, обосновывавшие порядок существующего строя, его кастовую основу. Так, например, принадлежность к той или иной касте обуславливалась поведением человека в его прошлых жизнях (воплощениях). Следовательно, и в настоящей жизни от каждого требовалось покорное выполнение своего долга перед кастой, что будто бы могло улучшить судьбу души в ее следующем земном воплощении.

Основные религиозные идеи и воззрения индуизма отразились и в эстетике средневекового искусства. Брахманское жречество немало способствовало выработке определенных идеалистических эстетических взглядов.

Согласно им, в основе искусства лежал божественный идеал, выражение космических идей о мироздании, с, познанием которых человек «освобождался», приближаясь к духовному очищению. Считалось, что в искусстве как бы воплощается определенное качество некоей высшей божественной реальности, которая может таким образом быть сообщена другим людям в конкретной, осязаемой форме. Отсюда условность, символичность образов, выражающих высшее начало. Естественно, что это не только исключало показ реального человека, но и требовало при изображении божества подчинения целому ряду канонических ограничений и правил. Создавались определенные типы идеализированно-антропоморфных образов многочисленных богов и их воплощений, точные правила изображения которых были зафиксированы в специальных трактатах.

В архитектуре традиционное представление о храме как о вместилище и воплощении божества предусматривало точное регламентирование плана здания и его структуры, строгое подчинение целому каждой его части, вплоть до мельчайших Элементов,— все это в соответствии с установленными законами и правилами, имеющими определенный ритуальный и магический смысл. Отличительной чертой средневекового искусства при этом являлась тенденция к почти полному стиранию личности художника. По этой причине остались неизвестными имена замечательных зодчих и ваятелей — создателей огромного числа произведений искусства индийского средневековья.

Разумеется, первоначально установленные каноны не могли полностью препятствовать проявлению творческих способностей, творческой инициативы художника или архитектора. Они скорее могли направлять его действия, лишь в известной мере ограничивая их. Это позволяет объяснить появление в пределах чисто религиозного искусства целого ряда замечательных произведений, обычно создаваемых простыми людьми из народа, ремесленниками, не принадлежавшими к брахманской касте. Однако впоследствии, в особенности в позднее средневековье, религиозная

догматизация начинает душить всякое проявление свободного творчества.

Почти на всем протяжении развития индийского средневекового искусства можно различить его двойственный, противоречивый характер, проследить за борьбой двух основных тенденций, из которых и складывался его сложный, подчас запутанный облик. Достаточно, например, коснуться взаимоотношений в искусстве религиозного начала и народных основ.

Искусство феодальной эпохи, предназначенное для утверждения господствовавших религиозных идей, несло вместе с тем в себе черты народности, что связано в первую очередь с участием народных масс в его создании, в его реальном осуществлении. Самый факт преобладания именно религиозного, а не светского искусства в период средневековья обусловил своеобразные формы проявления народности индийского искусства. Массовый характер монументального культового строительства с привлечением широчайших слоев населения не мог быть строго ограничен исключительно системой установленных канонических религиозных рамок и открывал простор непосредственному проявлению народной художественной фантазии.

Но одновременно существование цеховых ремесленных и строительных организаций, определившихся в результате окостенения кастового строя в средневековой Индии, вели в художественной практике к устойчивости определенных обычаев и приемов, к стандартизации и омертвлению форм, в свое время порожденных творчеством народных масс. Однако сплошь и рядом, как это отчетливо показывает, например, развитие средневековой индийской скульптуры, сквозь общую каноническую схему прорывается и побеждает жизненная убедительность образа. Мистическая религиозная идея вступает в противоречие с ярко выраженными реалистическими моментами ее художественного воплощения.

Характерно, что полнокровное чувственное начало, отличающее индийскую пластику, по большей части

проявляется сильнее не в образах главных божеств индийского пантеона, а при изображении побочных персонажей, второстепенных мифологических героев, небесных танцовщиц — апсар и др. Ощущение жизненной полноты, богатства и многообразия бытия в средневековом индийском искусстве, разумеется, этим не ограничивается. Им проникнута и вся архитектура во всем ее сложном ритмичном тектоническом строе, отнюдь не определяющемся лишь запутанной системой традиционных выверенных пропорций и символических обозначений, согласно которым сооружался тот или иной храмовый комплекс. Необычайно органичное соединение архитектурных форм и пластики, их нерасторжимая связь не превзойдены в мировом искусстве средневековья. Не случайно всегда отмечается пластический, скульптурный характер индийского зодчества, так отличающий его от архитектуры других стран.

В искусстве средневековой Индии, в особенности в период до 13 в., ярко проявляются многие черты, присущие художественным представлениям древнеиндийского народа, характерные для древней мифологии и эпосов «Махабхарата» и «Рамаяна». Действительно, трудно найти во всем индийском изобразительном искусстве более мощное воплощение титанизма и наглядное выражение грандиозности масштабов тех легендарных событий, в которых участвуют персонажи древних легенд, нежели в скульптурах и рельефах Мамаллапурама, Элур (Эллары) и на острове Элефанта (6 — 8 вв.).

Классический тип монументального индийского храма 10—13 вв. в своем архитектурном образе с особенной вещественной убедительностью передает то величие и в то же время ту необыкновенную пышность и изобилие, которые поражают в древнеиндийской литературе. Бесчисленные мифологические образы воплощены с такой же щедростью в скульптурном оформлении, рельефах и резьбе, украшающих почти всю поверхность храмов. И кажется, что причиной является непреодолимое стремление найти в изобразительном искусстве чувственно конкретные формы, соответствующие

беспредельной народной творческой фантазии, проявившейся в мифологии и литературе. Неразрывно с этим связано и стремление всем художественным ансамблем внушить впечатление грандиозности и величия, не поступаясь богатством и щедростью деталей оформления, а тем более общим ощущением жизненно сочной убедительности форм. Во всем этом сказался также отличающий индийское средневековое мировоззрение чувственно-экстатический момент, не встречавшийся в древнем искусстве Индии периода рабовладения.

Эти особенности искусства средневековья имеют исключительно важное значение в определении характера синтеза архитектуры и скульптуры. Идея синтеза, буквально пронизывающая индийское искусство на протяжении его многовековой истории, получила совершенно своеобразное выражение, резко отличающее искусство Индии от искусства других стран в эпоху средневековья и древности. Обилие скульптуры и пластического декора нередко давало повод обвинять индийское искусство в будто бы свойственном ему отсутствии чувства меры, в излишествах, например, в оформлении храмовой архитектуры и т. д. Однако подобная точка зрения, в большой степени преодоленная в настоящее время, основывается на непонимании некоторых существенных особенностей, типичных для индийского искусства, на недооценке значения синтеза в развитии изобразительного искусства в целом.

Ярко выраженная декоративно-пластическая тенденция является неотъемлемой чертой художественного языка и образного мышления индийского зодчего, скульптора или простого ремесленника. Нередко в развитии синтеза эта тенденция, в особенности в период средневековья, определяет характер связи и взаимодействия декоративных начал и органически породивших их архитектурных конструкций. В средневековой Индии наряду с каменной архитектурой, включавшей исключительно культовые здания, процветала и деревянная. Сохранились многочисленные письменные сведения о пышности ее причудливого декоративного

оформления. В украшении разнообразных дворцовых, городских и сельских построек, так же как и в культовых зданиях, отражался размах народной фантазии, возможно, в более органичной и менее скованной форме, чем в каменной архитектуре. Здесь стихия народного искусства с его повышенным декоративным чувством, щедрой орнаментикой должна была постоянно оказывать определенное воздействие на характер каменного зодчества. Это происходило в период возникновения основных типов храмовых построек, исходивших из образцов деревянной архитектуры. Это было и в более поздний период, когда обширный храмовый комплекс состоял из целого ряда каменных и деревянных строений, не сохранившихся до нашего времени.

Наконец, следует подчеркнуть большое значение природных условий, в известной мере определявших специфику архитектурных и синтетических форм индийского искусства. Образ тропической природы, изобилующей бесчисленными растительными формами, разнообразнейшими животными, несомненно должен был вдохновлять индийских строителей и художников на создание произведений, конкретно передающих ощущение могучего органического произрастания.

Именно эти черты поражают в облике замечательных крупных каменных храмов 10—13 вв. сложной лепкой архитектурного объема и богатством наружных украшающих деталей, сливающихся, гармонирующих с окружающей природой и в то же время пышностью декоративных форм словно стремящихся превзойти ее. Относительная простота инженерно-конструктивной основы здесь как бы компенсируется декоративно-орнаментальным и пластическим богатством поверхности архитектурных объемов. В то же время, несмотря на обилие пластического декора, общая органичная монолитность, продуманная организованность тектоники и структуры выделяют здание храма и противопоставляют его природе.

Синтетический характер индийского искусства, определяющий внешний облик архитектуры, ее специфическую пластическую и образную насыщенность, по-разному проявлялся в различные периоды средневековья.

На первых этапах рассматриваемого периода искусство тесно связано с художественными традициями, выработанными в рабовладельческий период, и, по существу, развивает их. Лишь постепенно складываются и формируются черты чисто феодального искусства. Поэтому сначала ведущим синтетическим искусством в Индии явилось пещерное зодчество, насчитывавшее к этому времени древние, многовековые традиции. Уже самый характер пещерного зодчества с отсутствием наружных форм обуславливал примат его внутреннего пластического оформления над собственно архитектурными сторонами. Поэтому скульптура и рельефы играют особенно важную роль в искусстве раннего средневековья.

Начиная с 8 в. на первое место выдвигается собственно архитектурное строительство, сформировавшееся за этот начальный период. Именно оно более всего соответствовало новой развившейся идеологии зрелого феодализма, и в первую очередь сложнейшей религиозной системе индуизма, требовавшей для усиления своего воздействия на народные массы храмов совершенно нового типа. Большие архитектурные комплексы с огромными и хорошо обозримыми храмовыми зданиями, щедро украшенные скульптурами и рельефами, посвященными религиозно-мифологическим сюжетам, обладали огромной конкретно-зрелищной убедительностью. Искусство этого времени в основном представлено крупными архитектурными ансамблями, в которых скульптура играет важнейшую роль.

В индийском искусстве 7 —13 вв. можно выделить два основных этапа. Первый этап охватывает время с 7 по 9 в. и связан главным образом с пещерным зодчеством, а также со скальной архитектурой (то есть с архитектурой, вырубленной

непосредственно в скалах. На втором этапе, в 10—13 вв., основное место принадлежит наземным храмовым ансамблям.

Переходя к непосредственному рассмотрению истории индийского искусства данного периода, следует учесть характер исторического развития в эпоху феодальной раздробленности, проходящего не плавно, а изобилующего резкими, часто скачкообразными изменениями, сопровождаемыми внезапными иноземными нашествиями, междоусобными войнами, народными волнениями. Все это находило своеобразное отражение в характере развития культуры и искусства. В пределах одного хронологического этапа развитие отдельного типа или школы, например в архитектуре, внезапно прекращалось в результате какого-нибудь крупного исторического события, а спустя некоторое время возрождалось в другом месте в несколько измененном виде, определяемом местными традициями и природными условиями и т. д. То обстоятельство, что до нашего времени, в общем, уцелела лишь сравнительно небольшая часть художественных и архитектурных памятников этого времени, объясняет, почему некоторые замечательные храмы встречаются иногда в глухих краях, некогда бывших крупными центрами средневековой культуры и искусства.

Следует, наконец, помнить, что история искусства Индии, особенно в период средневековья,— это, по существу, история искусств ряда различных народов и государств, входивших в состав единого субконтинента и находившихся в непрерывном взаимодействии. Каждый из этих народов внес свой вклад в сокровищницу индийского искусства, столь многогранного и многоликого.

Поэтому, несмотря на устойчивость кастовой структуры индийского общества и на внешнюю застылость форм социально-экономической жизни, в некоторых областях идеологической жизни, а также и в архитектуре и искусстве видно определенное движение, наблюдается смена направлений, тенденций. Это и составляет полную

внутреннего движения и разнообразия жизнь искусства Индии в пределах единого процесса его художественного развития.

* * *

В политическом отношении, как отмечалось выше, Индия в 7 в. распадалась на многочисленные государства, наиболее значительным из которых было государство Харши (606—647), охватывающее обширные территории северной Индии. Представляя собой, по существу, конгломерат мелких феодальных княжеств, оно после смерти его основателя распалось на части.

В начале 8 в. происходит вторжение войск Арабского халифата в северозападную Индию, в результате которого возникли первые мусульманские владения в Индии — в Синде и Мультане, просуществовавшие вплоть до захвата северозападной Индии Махмудом Газневидским и позднее Гуридами.

В северной Индии в течение 8 —11 вв. господствовали феодальные княжества Раджпутов. В 11 в. они подверглись разгрому во время походов Махмуда. В северной и центральной Индии существовали и другие небольшие княжества, среди них следует упомянуть государство Раштракутов (Западный Декан).

В южной Индии в это время наиболее сильными государствами были государство Чалукьев, владения которого охватывали земли к югу от реки Нарбады, и государство Паллавов на юго-восточном побережье. Самую южную оконечность Индостанского полуострова занимали владения династии Чола и Пандия, в 10—13 вв. вытеснивших Паллавов. Несмотря на почти не прекращавшиеся войны между этими государствами, особенно между государствами Чалукьев и Паллавов, а затем Чолов и Чалукьев, экономическое развитие этих областей (в частности, в связи с большой ролью морской торговли) было довольно интенсивным, что отразилось и на расцвете архитектуры и скульптуры.

В течение всего рассматриваемого периода политическая и хозяйственная жизнь феодальных государств Индии характеризовалась неравномерностью их экономического и общественного развития, пестротой этнического состава населения и, как уже отмечалось, большим многообразием религиозных направлений и сект. Значительная разобщенность отдельных частей Индии, их неоднородность в отношении экономического и культурного развития нашли свое отражение в большом разнообразии возникших местных художественных школ и направлений.

Но в целом они характеризуются некоторым единством своего идейно-тематического содержания и художественного языка.

В архитектуре раннесредневекового периода по-новому решается проблема синтеза. Так, в пещерном зодчестве, в отличие от рабовладельческой эпохи, скульптурное, орнаментальное и живописное оформление в известной мере активно воздействует на развитие конструктивных основ и в некоторых случаях даже обуславливает характер последних. Это становится особенно очевидным на последнем Этапе развития пещерного зодчества в ЭлУРе в 7—9 вв., когда скульптурное оформление, достигая чрезмерной пышности и получая иногда самодовлеющий характер, ломает выработанные в предшествующий период архитектурные схемы чайтьи и вихары (см. т. I). Переход от этих схем к более сложному характеру планировки пещерных храмов был связан с усложнением религиозного культа, обогащением буддийской иконографии и другими явлениями, характерными для нового этапа исторического развития Индии. Однако в развитии искусства, в специфике связи архитектуры и скульптуры это проявлялось в первую очередь именно в нарушении прежней логики их отношений.

На примере наземной каменной архитектуры, постепенно начинающей в 6 — 7 вв. развиваться, также можно проследить неизбежное воздействие декоративного оформления на архитектуру. Своеобразным следствием этого, например,

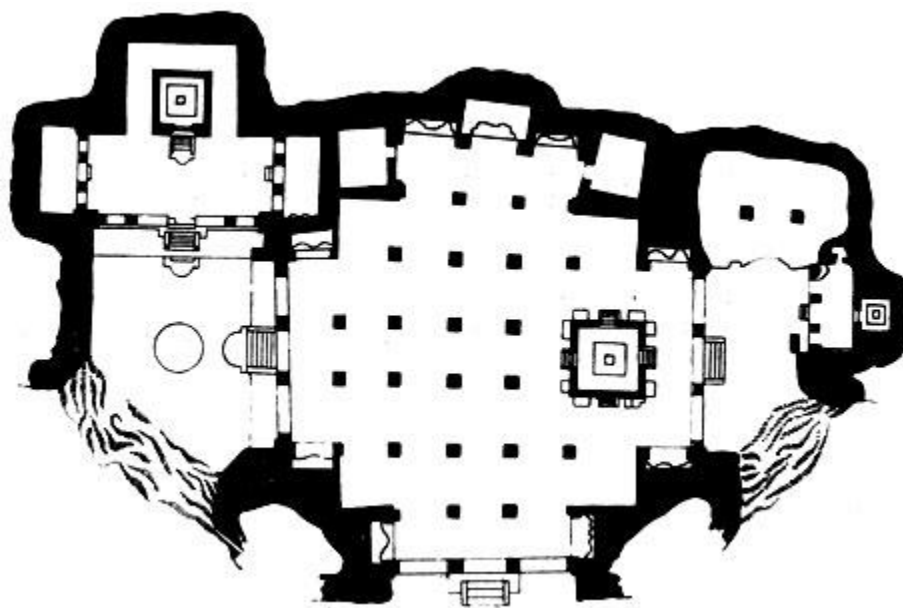
является отсутствие арки и свода как основополагающего конструктивного начала в индийской архитектуре вплоть до 13 в. Тип храма, сооруженного из мощных обтесанных камней — квадров и плит с преимущественным употреблением сухой кладки и железных скрепов, был наиболее подходящей необходимой основой для пышного и тяжелого орнаментального и особенно скульптурного декора, постепенно обволакивающего почти сплошь всю поверхность храма.

В раннесредневековой наземной каменной архитектуре Индии выявляются два больших направления, отличавшихся своеобразием своих канонов и архитектурных форм. Одно из них, развивавшееся на севере Индии, называется «нагара» или иногда неудачным термином «индо-арийская» школа. Другое направление, развивавшееся на территориях, расположенных к югу от р. Кистны, — так называемая южная, или «дравидская», школа. Эти два больших направления — североиндийское и южноиндийское — распадались на ряд местных художественных школ.

7—8 вв. в истории индийского искусства являются переходной эпохой. В это время традиции пещерного зодчества, выработанные в предшествующие столетия и достигшие большого расцвета при Гуптах, переживают заключительный этап своего развития.

Пещерное зодчество, связанное с идеологией прошлой эпохи, возникшее и развивавшееся на основе производительных сил и строительной культуры рабовладельческого периода и неотделимое от лучших достижений его пластического искусства, не могло быть пригодным для нужд нового общественно-исторического этапа. Древние представления о пещерном храме как об уединенном убежище бога или мудреца, отрешенного от жизни человеческого общества, — отвечали сокровенному идеалу буддизма, особенно на ранних стадиях его развития. В период вырождения буддийской религии и развития брахманского культа в Индии они окончательно потеряли свое значение.

Уже во время династии Гуптов религиозно-аскетические тенденции в буддийском искусстве, в особенности в росписях пещерных храмов Аджанты, как бы подрывались изнутри получившими большое значение светскими мотивами, отражавшими возросшее влияние идеологии рабовладельческих городов. Теперь же, с развитием феодальных отношений, происходило укрепление жреческой ортодоксии, связанное с усилением роли касты брахманов. Увеличившееся влияние индуизма, усложнение его культа требовали форм религиозного искусства, способных наилучшим образом воплотить его фантастический сверхчеловеческий характер. Для более могучего воздействия на массы религиозных идей, воплощенных в сложной системе индуистского пантеона, возможности, заложенные в традиционных принципах пещерного зодчества, были недостаточны, старые схемы тесны. Но так как традиция была еще настолько сильна и образ храма, словно рожденного в недрах самой природы, в такой степени близок религиозным представлениям индусов, а новые принципы наземного строительства еще недостаточно развиты, то в этот переходный период пещерное строительство продолжало еще играть немалую роль в развитии индийского искусства.



Пещерный храм на острове Элефанта. План.

К этому периоду относится создание последних памятников индийского пещерного зодчества: поздних пещерных храмов Аджанты, пещерных и скальных храмов Элуре (Эллары) и Мамаллапурама, храма на острове Элефанта и др. В них, и в особенности в Элуре и на о- ЭлеФанта) можно видеть изменения, в первую очередь в характере их оформления и плана. Изменения проявляются также в самом духе новых изображений, полных драматизма и космической символики и показанных в максимально впечатляющем декоративно-зрелищном аспекте. Отсюда нарушения старых принципов в планировочных схемах, отсюда кризисные явления в пещерном зодчестве. Если в поздних пещерных храмах Аджанты(*Общий разбор искусства Аджанты, связанного с предшествующим периодом, находится в первом томе.*) и в их оформлении начала 7 в. старые традиции еще достаточно сильны, то в Элуре резкие изменения наблюдаются уже в поздних храмах буддийского культа начала 8 в.

Помимо буддийских храмов в Элуре строились брахманские и джайн-ские храмы. Наиболее интересные — брахманские. В них развивались тенденции буддийских храмов в направлении усложнения плана, обогащения скульптурно-декоративного оформления. Усложнение плана происходило за счет увеличения внутреннего помещения, что нашло отражение в пещерных храмах всех трех культов. Например, в каждой группе можно найти образцы двух- или трехэтажных пещерных храмов. Зато развитие оформления храмов проходило различные стадии, отчасти соответствовавшие сменявшим друг друга религиям.

В буддийской группе оформление носит довольно сдержанный характер, как показывает, например, облик фасада крупнейшего в Элуре трехэтажного пещерного храма Тин-Тхал. Но подобную суровую простоту можно было бы объяснить известной несоразмерностью между огромным внутренним помещением, достигающим в среднем 30 м в глубину и 40 м в ширину, и относительно бедным скульптурным оформлением, не заполнявшим все архитектурные поверхности. В брахманских пещерных храмах,

менее крупных по размерам, скульптурно-декоративное оформление получает исключительное значение. Особое место занимают в нем горельефные композиции на религиозно-мифологические сюжеты.

Рельефы составляют главный идейно-художественный элемент оформления пещерных храмов 8 в. в Элуре (а также храма на о. Злефанта) в не меньшей степени, чем стенные росписи в Аджанте в предшествовавшие века. Но, в отличие от росписей, в рельефах Элурь не ощущается прежней жанровой струи. Зато значительно сильнее отвлеченно-символический смысл, выраженный в героических деяниях сверхчеловеческих существ и богов. Мифические герои и основные действующие лица изображаемых космических столкновений обычно взяты из брахманского эпоса и легенд и часто являются различными воплощениями Шивы и Вишну. Образы их полны драматизма и исполнены подавляющей титанической силы. Черты повышенной экспрессии и динамики резко отличают рельефы этого периода от скульптуры периода Гуптов с ее спокойной уравновешенностью и статуарностью. В трактовке пластических образов усиливаются тенденции большей обобщенности, но при этом также и условности формы, иногда приближающейся к некоторому схематизму. Пластика рельефов полна напряженного и беспокойного движения, впечатление которого усиливается резким противопоставлением чрезвычайно высокого рельефа более плоскому, а также подчеркнутыми контрастами светотени. Огромные горельефы, заполняющие широкие плоскости стен и доминирующие в общем архитектурно-пространственном решении внутреннего помещения, становятся своего рода пластической основой пещерного храма. Заменяв буддийские росписи, ранее украшавшие пещерные храмы, горельефные композиции сочетают общую монументальность образов со своеобразной «картинностью» и живописностью общего композиционного решения. Но, не обладая чисто повествовательной свободой живописных росписей, они концентрируют в одном изображении всю необычайность и максимальную драматичность показываемых деяний и подвигов богов и героев. Именно в скульптуре, в горельефной

композиции, в большей мере чем в живописной, могло быть дано конкретное чувственно-наглядное изображение сверхчеловеческих существ, полных мощи и зримо воплощающих брахманскую космическую символику. Титанизм этих скульптурных изваяний при фантастическом пещерном освещении получает особую импозантность и обладает очень большой силой воздействия. Кажется, что сами скалы наполнились пульсирующей жизнью, которая воплотилась в напряженной скульптурной пластике изваянных фигур, обступающих человека со всех сторон. Подобное господство скульптуры в декоративном оформлении глубоко отражается на характере архитектуры позднего пещерного храма.



*107. Пещерный храм Рамешвара в Элуре. Фрагмент фасада. 8 в.
Левая часть.*

Типичным примером является фасад храма Рамешвара в Элуре. Здесь наглядно видно, как резьба, декоративная скульптура и рельефы до предела насыщают архитектуру фасада. Массивные циклопические колонны, организующие облик фасада, на одну треть скрыты за оградой, сплошь покрытой орнаментальной резьбой и рельефами. Видимая часть каждой колонны разделена на несколько поясов: нижний — с горельефными изображениями, верхние — с орнаментом. Колонна увенчана пышной капителью в виде большого сосуда со свисающими с четырех сторон геометризированными растительными формами. Наконец, по обеим сторонам видимой части колонны на добавочных подпорках расположены крупные скульптуры обнаженных полубогинь — традиционных якшини, окруженных спутниками-карликами. С левой и с правой стороны, на боковых простенках, примыкающих к фасаду, находятся огромные, величиной почти с колонну, рельефные фигуры богинь священных рек Джамны и Ганга, по традиции изображенных на черепахе и крокодиле. Таким образом, скульптуры якшини, дважды повторяясь на каждой из колонн и по одному разу на крайних полуколоннах, как бы развивают пластический мотив обнаженных богинь. Пластика основных конструктивных опор фасада тем самым чисто декоративным образом объединяется с рельефными символическими и тематическими изображениями. В усилении подобной тенденции развития скульптурного оформления, достигшего в декоре пещерного храма Рамешвара своего предела, таилась опасность разрыва между логикой архитектурного начала и декоративным оформлением.

Разрыв можно видеть уже в наиболее поздней группе джайнских пещерных храмов ЭДУРЫ; относимой к 8—9 вв. Здесь налицо чрезмерная детализация и раз-мельченность оформления, нередко разрабатываемого вне органической связи со структурой украшенных частей. Тонкая и однообразная обработка архитектурных поверхностей мелкой,

почти ювелирной резьбой носит декоративно-плоскостной характер и в результате скрывает, а не выявляет их объемно-конструктивную основу. Джайнским пещерным храмам ЭЛУРЫ вообще свойственна известная разнородность перегруженного декоративного оформления. Дробность и фрагментарность присущи также общей архитектурной композиции и плану джайнского пещерного храма. Все эти явления свидетельствуют об окончательном и закономерном упадке храмовой пещерной архитектуры, уже сыгравшей свою историческую роль.

Таким образом, высокая художественная значимость искусства этого периода связана в первую очередь с высочайшими достижениями в области скульптуры. Интересно отметить при этом, что подлинный расцвет скульптуры средневековья Индии, происходящий именно в этот период, связан с пещерным зодчеством, то есть с видом архитектуры, терявшим в это время свое господствующее значение. Именно этот вид, непосредственно восходивший к древним традициям индийского искусства, по своей природе органически соединял в синтетическом единстве скульптуру и архитектуру. Сам строительный процесс создания храма, высекаемого в скальном массиве, подобный труду ваятеля, должен был способствовать развитию скульптуры. В истории искусства средневековой Индии закономерность взаимосвязанного развития пластики и архитектуры приводит к тому, что наиболее высокие и замечательные достижения скульптуры связаны не с выдающимися наземными архитектурными ансамблями, относящимися к более позднему времени, а с лишенным перспективы дальнейшего развития пещерным зодчеством.



109. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. 8 в.

Одним из самых замечательных произведений скульптуры этого периода является знаменитое монументальное горельефное изображение трехликого Шивы Махешвара (8 в.), находящееся в пещерном храме на острове Элефанта близ Бомбея. Расположенный в сумеречной глубине храма, словно выплывающий из мрака глубокой ниши, окруженный огромными рельефными композициями гигантский трехголовый бюст поражает своими нечеловеческими масштабами (высота примерно 6 м) и пластической мощью, с которой выражено величие его образа.



108. Пещерный храм на острове Элефанта. Скульптура интерьера. 8 в.

Три головы Шивы (Тримурти) соответствуют трем его основным проявлениям (центральная — Шивы созидателя, левая — Шивы разрушителя, правая — Шивы охраняющего), выражая, таким образом, согласно иконографии брахманизма, сложную и противоречивую сущность божества. Главное, центральное значение, однако, принадлежит олицетворению творческого космического начала. Характерно, что если боковые головы воспринимаются лишь в профиль (существующий обходный проход очень узок), то центральная голова может быть увиденна с различных точек зрения: и в фас, и в три четверти, и в профиль. Лицо Шивы-созидателя полно сдержанной внутренней силы и выражения возвышенной отрешенности и покоя. Лицо бога-разрушителя зловеще искажено гневом, в то время как охранитель воплощен в образе молодой женщины, с нежной улыбкой склонившейся над цветком лотоса, и полон душевной теплоты и мягкости.



110. Трехликий Шива. Скульптура интерьера пещерного храма на острове Элефанта. Фрагмент. См. илл. 109.

Несмотря на общую условность и фантастичность образа, лики (особенно правый и центральный лик) поражают своей жизненностью и чисто земной чувственностью — чертами, составляющими неувядаемое обаяние этого замечательного произведения искусства.

Одним из частых сюжетов индийской раннесредневековой скульптуры являются деяния Шивы и его супруги Парвати в их многочисленных воплощениях — «аватарах». В брахманских пещерных храмах (Элефанта) ЭЛУРЫ и Мамаллапурама в основном преобладают монументальные рельефы с изображением Шивы-Бхай-рава (то есть разрушителя), Шивы-Натараджи (то есть «Царя танца», своим космическим танцем создающего мир из хаоса), борьбы Шивы с демоном Раваной и т. д.

Классический образец рельефного изображения Шивы-разрушителя расположен в пещерном храме {Элефанта. Восьмирукий Шива изображен в движении, его корпус наклонен вперед, он как бы наступает на невидимого зрителю врага. Выражение его лица гневно: круто изогнутые брови подчеркивают напряженное выражение широко открытых выпуклых глаз, резкий очерк полуоткрытого рта характеризует эмоциональное состояние бога, яростно размахивающего своими смертоносными атрибутами. Пластическая форма, в которой воплощен этот образ, отчасти еще связана с традициями классической индийской скульптуры эпохи Гуптов: мягкость и округлость контуров и лепки форм, тонкая, несколько обобщенная моделировка лица и всей фигуры, в которой только многорукость обличает сверхчеловеческое существо образа.

Пластическое решение деталей фигуры Шивы отличается большой жизненной правдивостью. Моделировка торса, например плеч и груди, несомненно, является результатом непосредственного наблюдения человеческого тела.

С особой теплотой передан полный обаяния женственности образ Парвати в рельефе «Свадьба Шивы и Парвати». В нем мягкая и пластичная моделировка замечательно гармонирует с задумчивым обликом счастливой Парвати.



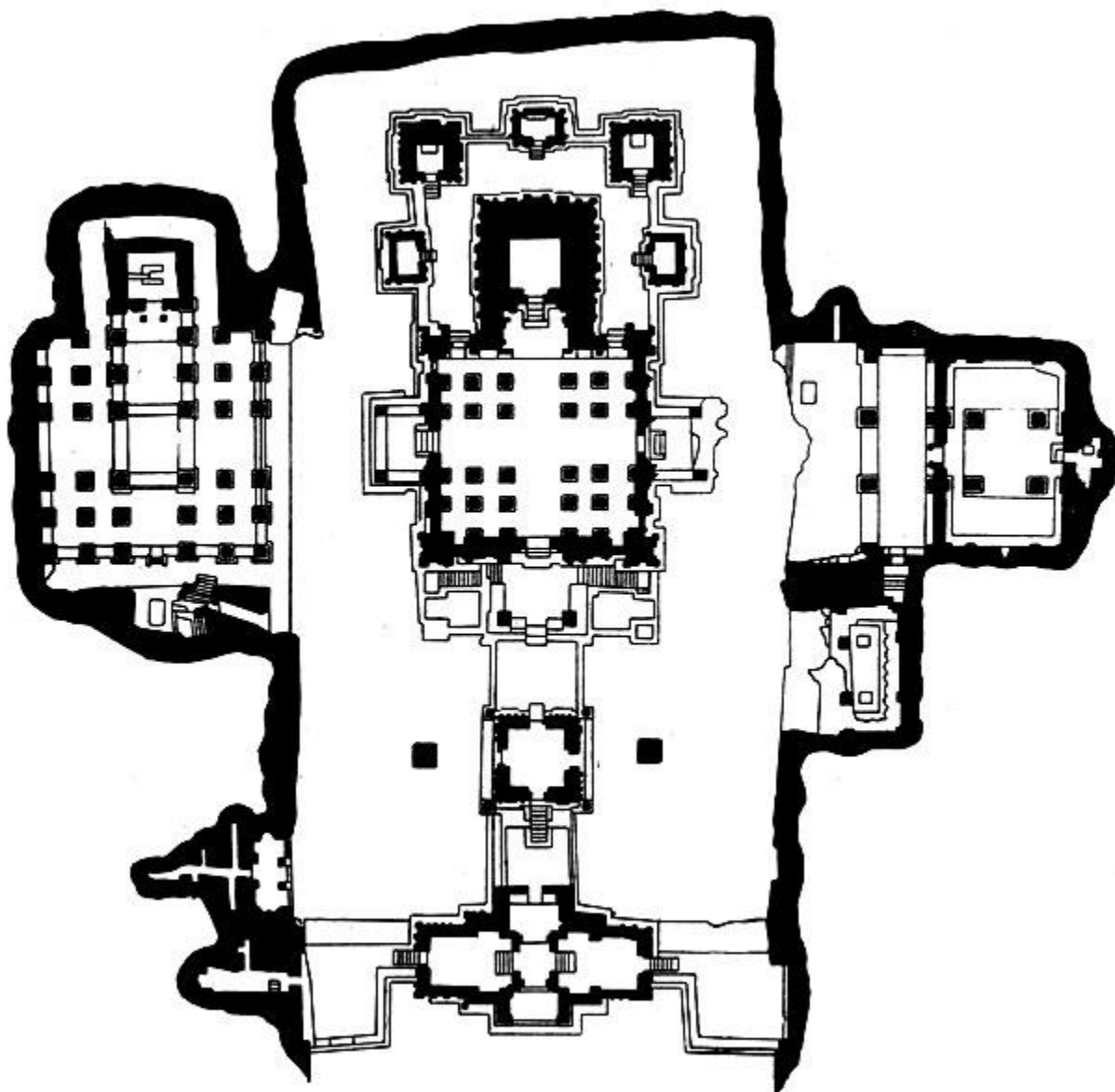
*106. Парвати. Фрагмент рельефа «Свадьба Шивы и Парвати».
Пещерный храм на острове Элефанта. 8 в.*

Сила выражения специфических черт раннесредневековой скульптуры достигает своего предела в рельефных композициях, находящиеся в пещерных храмах Дас Аватара, Рамешвара и др., а также украшающие скальный храм Кайласанатха, ярко раскрывают разнообразные возможности, заключенные в новом пластическом языке. Но они также свидетельствуют о противоречивости этого искусства, проистекающей от брахманских религиозных условностей и канонизации.

В рельефе пещерного храма Дас Аватара изображен Шива в устрашающем воплощении — с львиной головой, собирающийся наказать царя Хиранья, смеющегося над могуществом богов. Замечательна острота показанного момента, когда Шива кладет одну руку на плечо Хиранья, другой схватив его у запястья, а остальными замахивается, в то время как царь еще сохраняет застывшую на лице улыбку. Выразительность композиции усиливается напряженностью и динамичностью передачи движения.

Высокий рельеф почти переходит в круглую скульптуру, что еще больше усиливает впечатляющую игру света и тени. Сцена полна движения, подчеркнутого различными положениями многочисленных рук Шивы, словно показывающих разные «фазы» их угрожающего движения. Беспокойному характеру композиции способствует также неустойчивость несколько танцевальных поз обеих фигур. В целом по сравнению с эмоциональной сдержанностью и большей уравновешенностью движений в рельефах Мамалдапурама и Элефанта здесь поражают неизвестные прежде драматичность и страстный порыв, пронизывающие пластику всей композиции. Еще более могучее и оригинальное претворение получили эти черты в грандиозном рельефе «Равана, пытающийся свергнуть гору Кайласа», иллюстрирующем эпизод «Рамаяны», посвященный борьбе

злого демона Раваны против Рамы в тот момент, когда Равана пытается сокрушить священную гору.



Храм Кайласанатха в Элуре. План.



111. Храм Кайласанатха в Элуре. 8 в.



112 а. Храм Кайласанатха в Элуре. 8 в. Вид сверху.

Сооружение в 8 в. в Элуре, среди брахманских пещерных храмов, крупнейшего наземного скального храма Кайласанатха указывало на новые тенденции в дальнейшем развитии индийской архитектуры. Храм Кайласанатха в Элуре, как и созданные за столетие до него ратхи храмового

комплекса в Мамаллаपुरаме на юге Индии, представляют собой, по существу, отказ от основных принципов пещерного зодчества. Эти здания являются наземными сооружениями, выполненными теми же приемами, что и пещерные храмы. Несмотря на то, что в них можно найти целый ряд признаков, характерных для пещерного зодчества, самый факт их появления уже говорит о новом этапе в развитии средневековой архитектуры Индии. Это этап окончательного перехода к строительству из камня и кирпича. В дальнейшем монументальное скальное и пещерное зодчество теряет свое прежнее значение, что подтверждается чертами упадка в джайнских храмах Элур.

Замечательной особенностью храма Кайласанатха является сочетание фантастичности самого художественного замысла с наглядностью его пластического воплощения, сказочного размаха архитектуры, ее причудливой пространственной композиции с четкостью и ясностью ее конструктивных форм. Кажется, что здесь, как нигде до сих пор, в конкретных, зримых формах нашло свое выражение то поражающее в древнеиндийском эпосе соединение богатства образов и форм с неисчерпаемостью воображения и чувственной конкретностью. Этот причудливый и яркий мир легендарных образных представлений воплощен как в бесчисленных скульптурных рельефах и изваяниях, щедро украшающих архитектуру здания, так и в самой общей идее храма, посвященного богу Шиве и изображающего священную гору Кайласа. Контуры здания отдаленно напоминают очертания гималайской горы Кайласа, на вершине которой, по преданию, обитает Шива.

Вместе с тем в грандиозности художественного замысла, связанного с космической религиозно-мифологической идеей, впервые так ярко ощущается своеобразный пафос огромного труда, вложенного в реальное осуществление всего скального комплекса. Колоссальность и вместе с тем изумительная точность работы, затраченной целой армией безвестных художников-ремесленников, архитекторов, скульпторов и каменотесов, несомненно остается одним из выдающихся

свидетельств коллективного народного творчества в эпоху феодализма.

В храме Кайласанатха раскрывается с полной зрелостью и очевидностью принцип синтетического единства архитектуры и скульптуры. Примечательно, что скрывавшееся под землей многовековое пещерное зодчество как бы выходит наружу в обновленном и совершенном виде. И хотя характер синтеза в наземном строительстве должен был требовать несколько иных решений, строители сумели блестяще применить свой богатый опыт создания пещерных храмов и здесь.

Вместо традиционного вырубленного в скале подземного зала был высечен из монолитной скалы со всеми его архитектурными деталями наземный храм, тип которого в основных чертах уже выработался к тому времени. Отделив тремя траншеями от горы необходимый массив, строители храма начали его вырубать с, верхних этажей, постепенно углубляясь до нижних этажей и цоколя. Все богатое скульптурное убранство выполнялось одновременно с высвобождением частей здания из массива скалы. Такой метод исключал необходимость возведения лесов, но требовал детальной предварительной разработки проекта здания во всех его частях и их соотношениях.

Храмовый комплекс состоит из нескольких отдельно расположенных частей: входных ворот, святилища быка Найди, главного здания храма и окружающих двор келий и пещерных помещений. Основное здание комплекса расположено по оси с запада на восток. Ввиду непреодолимых трудностей, связанных с расположением горы, строителям пришлось отступить от требований канона, расположив вход с западной, а не с восточной стороны.



112 б. Храм Кайласанатха в Элуре. Фрагмент.

Главное здание храма представляет собой в плане прямоугольник размером около 30 X 50 м, по бокам которого через определенные интервалы выдаются боковые крылья, несущие на себе выступающие части верхних этажей. Массивность и монументальность объема главного здания храма подчеркивается мощным цоколем высотой около 9 ж, заменяющим нижний этаж. Верхняя и нижняя части этого цоколя оформлены в виде карнизов. В центре идет скульптурный фриз из изображений слонов и львов, которые как бы несут на себе здание храма. Над этим монументальным цоколем возвышается массив храма, увенчанный величественной сужающейся кверху трехъярусной башней.

Вокруг основания башни идет широкая платформа, также высеченная из скалы, по сторонам и углам которой расположено шесть небольших башен, примерно повторяющих формы главного храмового здания.

Внутреннее помещение главного храма состоит из небольшого святилища и обширного близкого к квадрату колонного зала размером около 18 X 22 м. Четыре группы квадратных пилонов, расположенных в каждом углу зала, образуют крестообразную в плане форму зала. Небольшой вестибюль соединяет колонный зал с внутренним святилищем.

Между входным сооружением и главным храмовым зданием расположен традиционный для храмов, посвященных Шиве, павильон с изображением священного быка Найди. Он соединен с ними мостами и также возвышается на монолитном богато украшенном скульптурой цоколе. По его обеим сторонам стоят два квадратных в сечении монолитных столба высотой около 16 лг, богато украшенных скульптурными изображениями трезубца и других символов Шивы.

Декоративное убранство зданий храмового комплекса Кайласанатха, подобно пещерным храмам 8 в. в Элуре, характеризуется доминирующей ролью скульптуры, которая в виде орнаментальных фриз, сюжетных рельефов или отдельных фигур заполняет наружные поверхности зданий, подчеркивая ритмичное чередование вертикальных и горизонтальных членений.

Разнообразие форм и масштабов скульптурных рельефов и изваяний поистине удивительно. Здесь и далеко выступающие вперед, по существу, круглые скульптуры львов или слонов-кариатид, и ряды небольших рельефов — фриз, повествующих во многих отдельных сценах об эпизодах «Рамаяны», и крупные горельефные композиции, обычно расположенные в нишах на стенах или между пилястрами, изображающие драматические эпизоды из индийской мифологии и эпоса, и, наконец, имеющие символический смысл или чисто декоративное назначение отдельные фигуры божеств, фантастических существ, животных, а также

орнаментальная резьба иногда с изображениями ритуальных сцен. Повсюду скульптура слита с архитектурными формами, органически соединяется с ними, является их необходимым продолжением, бесконечно умножающим и обогащающим их пространственные и архитектурные соотношения. Интересно, что в скульптуре храма, в ее неисчерпаемом декоративном разнообразии рождаются совершенно своеобразные формы образного и пластического решения, в частности в области рельефа.



*113. Шива Трипурантака. Рельеф на наружной стене храма
Кайласанатха в Элуре. 8 в.*

Примером может служить рельеф «Шива Трипурантака», который расположен на двух наружных стенах, образующих прямой внутренний угол. На одной стене изображена фигура Шивы, натягивающего лук; он восседает на своей колеснице, управляемой четырехголовым божеством Брамой, со священным белым быком Найдиди, находящимся рядом. На другой стене в нише находятся горельефные фигуры запряженных коней, вздыбившихся в неудержимом беге. В фигуре Шивы поражает выражение огромной силы и энергии, убедительно переданное в повороте мощного изогнутого торса, в движении, повторенном в изгибе лука, а также в небольшой фигурке демона Асуры (справа от Шивы). Тому же Эффеку способствуют и напряженные линии рук Шивы, спин коней. Весь облик Шивы соответствует мифическому и религиозному представлению бога-разрушителя («антака» — разрушитель, «трипура» — три города), согласно легенде, освободившего вселенную от сил зла, поработивших ее три части: землю, воздух и небо. Но для того чтобы убедительно выразить стремительный порыв божества, неизвестный мастер смело использует угол здания и придает новый, усиленный динамический акцент движению Шивы, не нарушая при этом специфику рельефа. Благодаря выдвинутым вперед коням, выделяющимся на гладком фоне, увеличивается то «активное» пространство, в пределах которого разворачивается изображенное в горельефе действие — победное действие Шивы.

Важнейшей особенностью скульптурного оформления наружной части храма при изображении отдельных фигур или сцен является частое применение чрезвычайно высокого рельефа, практически иногда переходящего в круглую скульптуру, едва связанную с плоским фоном стены. Иногда подобный прием в сочетании с выразительной передачей движения создает совершенно своеобразный драматический и пространственный эффект. Горельеф «Похищение Ситы»,

расположенный в нише стены храма, является характерным примером. Сюжет взят, как и большинство сюжетов скульптурных рельефов храма Кайласанатха, из эпоса «Рамаяна».



114. Похищение Ситы. Рельеф храма Кайласанатха в Элуре. 8 в.

Показан один из напряженных моментов повествования о похищении Ситы, жены Рамы, демоном Раваной. Легенда рассказывает, что в то время, как злой демон Равана отвлек Раму охотой, подослав ему золотую лань, произошло похищение Ситы. Тогда вдогонку за похитителем была послана могучая птица Джатаю, попытавшаяся напасть на Равану и спасти Ситу. Изображен момент, когда птица коснулась клювом ноги Раваны, парящего высоко в небе со своей летящей колесницей. Полуобернувшись гибкая фигура демона решена чрезвычайно пластично и полна плавного движения. Хотя фигура Ситы не сохранилась, в композиции замечательно ощущается главное: спокойный и плавный полет Раваны, едва не прерванный тяжелой птицей, которой, согласно легенде, так и не удалось ему помешать. Движение действующих лиц по диагонали справа налево подчеркнуто гладким фоном слева, под фигурой Раваны, выразительно обозначающим то пространство, которое отделяет демона от земли.

Живопись играла сравнительно второстепенную роль во внутренней отделке храма. Сохранившиеся фрагменты ее свидетельствуют об усилении в ней черт схематизма и условности. Традиции монументальной живописи, тесно связанные с буддизмом, замирают.

В целом храм Кайласанатха представляет собой замечательное и неповторимое архитектурное сооружение не только в индийском зодчестве, но и во всей мировой архитектуре. Возможность возникновения подобного храма связана как с многовековым развитием, так и с тем особым значением, которое имело в Индии пещерное строительство. Лишь в переломный момент, в период кризиса пещерного зодчества и начала развития более крупного наземного каменного строительства, мог быть создан столь крупный скальный храм. Суммируя длительный опыт пещерного зодчества, храм Кайласанатха знаменует собой также отказ от

этого опыта. Технические неудобства и специфические трудности скальной архитектуры, зависимость от определенного рельефа местности, структуры скал и т. п. — все это препятствовало широкой практике скального строительства. Именно поэтому храм Кайласанатха остался единственным в своем роде оригинальным опытом столь крупного скального храма.

Обозримый целиком лишь сверху, храм кристалличностью и четкостью своих наружных форм замечательно выделяется среди хаотических необработанных скалистых холмов. Контраст храма с окружающими скалами был усилен белой штукатуркой, прежде покрывавшей все здание: своеобразный прием строителей храма, примененный с целью выделить, обособить его. И вместе с тем, находясь в углублении, храм не имеет цельного, ясно воспринимаемого силуэта. Пространственно-архитектурное решение храма в известной мере обусловлено окружением скал и словно стеснено ими. Скальная архитектура даже в своем наивысшем развитии не могла соперничать с каменной, тем более в крупномасштабных сооружениях.

В архитектуре южной Индии высеченные в скалах храмы значительно уступают по размерам храму Кайласанатха, но зато не имеют столь выраженной зависимости от пещерного зодчества. Они составляют важнейший в истории развития индийской раннесредневековой архитектуры комплекс памятников, нередко называемый в литературе «Семь Пагод». Этот ансамбль расположен в Мамаллаपुरаме на восточном берегу Деканского полуострова, к югу от Мадраса и несколько севернее устья реки Налар. Создание его относится примерно к началу 7 в. Сам город Мамаллапурам был важным морским портом государства Паллавов. В настоящее время указанный ансамбль, а также прибрежный храм (датируемый 700 г.) являются основными уцелевшими памятниками некогда цветущего города.

Ансамбль в Мамаллаपुरаме представляет собой совершенно неповторимое в индийском искусстве явление. Живописно

расположенные среди песчаных дюн неподалеку от моря, столь различные по своему характеру архитектурные памятники в сочетании с большими наскальными рельефными композициями, свободно стоящими скульптурными изваяниями священных животных производят впечатление небольшого причудливого сказочного города. Следует отметить, что сами храмы отличаются, в общем, небольшими размерами. Самые крупные из них едва достигают 14 м в длину и в высоту, а пещерные храмы — 8 л в ширину и глубину. Зато они отличаются тщательностью и совершенством своего исполнения, поскольку для эстетических представлений средневековой Индии не меньшее художественное значение, чем храмы, имело и скульптурное оформление, обильно их украшающее. Характерной чертой ансамбля является необычайно большой масштаб скульптурных произведений по отношению к архитектурным сооружениям. В ансамбле Мамаллапурама, быть может, в еще большей степени, чем в Элуре, зодчество и ваяние соперничают между собой по своему пластическому и композиционному удельному весу. Не меньшее значение, например, чем скальные храмы, имеет колоссальный наскальный рельеф «Нисхождение Ганга на землю». Он высечен непосредственно под открытым небом на отвесном скате гранитной скалы и обращен на восток — навстречу встающему из-за моря солнцу. Грандиозный рельеф, судя по своему расположению перед большой открытой площадкой, предназначался для массового ритуала или праздника.

Весь ансамбль был вырублен из природных выходов прибрежного гранита. Он состоит из десяти высеченных в скалах небольших пещерных храмов — «мандапа», украшенных внутри рельефами, и восьми наземных храмов — «ратха» (*«Ратха» означает колесница, что в данном случае символически обозначает, что храм является как бы воплощением божественной колесницы.*), вырубленных из гранитных монолитов. Их названия: на северо-западе — Валайянкуттай, Пидари; на юге — Драупади, Арджуна, Бхима, Дхармараджа, Сахадева; на севере — Ганеша. Все ратхи остались незавершенными — интерьеры у большинства из них так и не были вырублены. Но каждый из них представляет

большой интерес для изучения истории ранней индийской храмовой архитектуры.

Здания храмового комплекса в Мамаллапуре связаны с культом Шивы и посвящены различным его воплощениям и проявлениям его деятельности. Исследователи считают, что монолитные ратхи в своих формах и пропорциях воспроизводят различные типы храмов, установленные архитектурными канонами того времени. Вместе с тем ратхи в Мамаллапуре являются примером переработки планировочных принципов буддийской культовой архитектуры — чайты (храма) и вихары (монастыря) — для нужд брахманского культа.



115. Храм Дхармараджаратха в Мамаллаपुरаме. Начало 7 в.

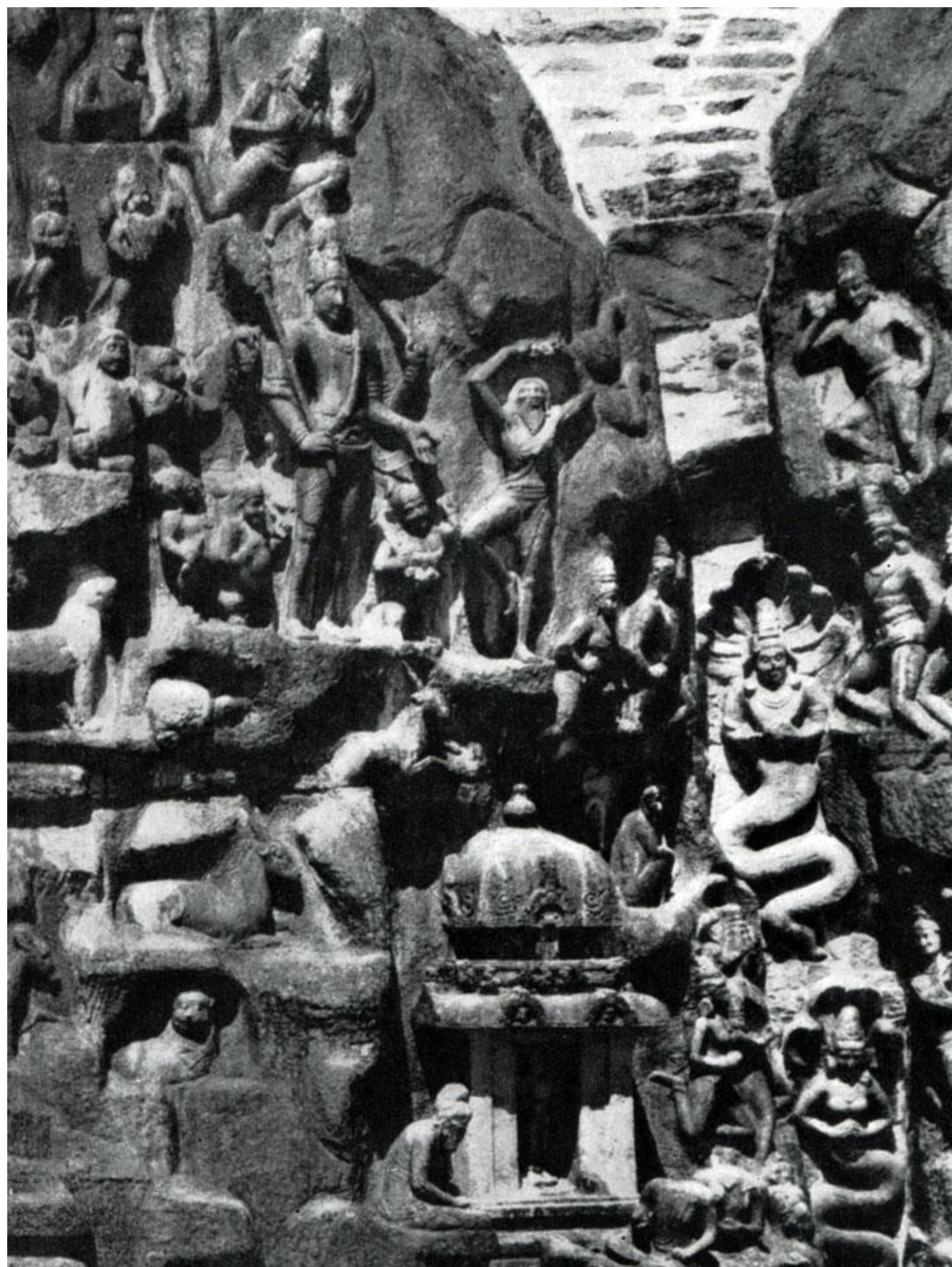
Наиболее значителен как по своим размерам, так по богатству архитектурных членений и скульптурного декора Дхармараджаратха. Храм отличается компактностью пропорций и особенной пластичностью форм, словно вылепленных и выточенных со всех сторон с одинаковым совершенством гениальным скульптором-архитектором. В Дхармараджаратхе отчетливо видна отличающая лучшие образцы средневекового индийского зодчества подчеркнутая объемно-пространственная трактовка архитектурного образа.

По лежащим в основе его планировки принципам храм исходит из традиционного типа вихары — с ее центральным залом или двором, окруженным целлами — святилищами и кельями. Но решение внешних форм храма, выдержанное в духе канонов брахманизма, породило новый архитектурный образ. Согласно установившимся традициям, каждый храм Шивы своей надстройкой над святилищем •— «шикхарой» должен был символизировать священную небесную гору Меру или гору Кайласа. Воплощая эту символику в архитектурных формах, индийский зодчий создал выдающееся по ясности и гармоничности своей структуры здание.

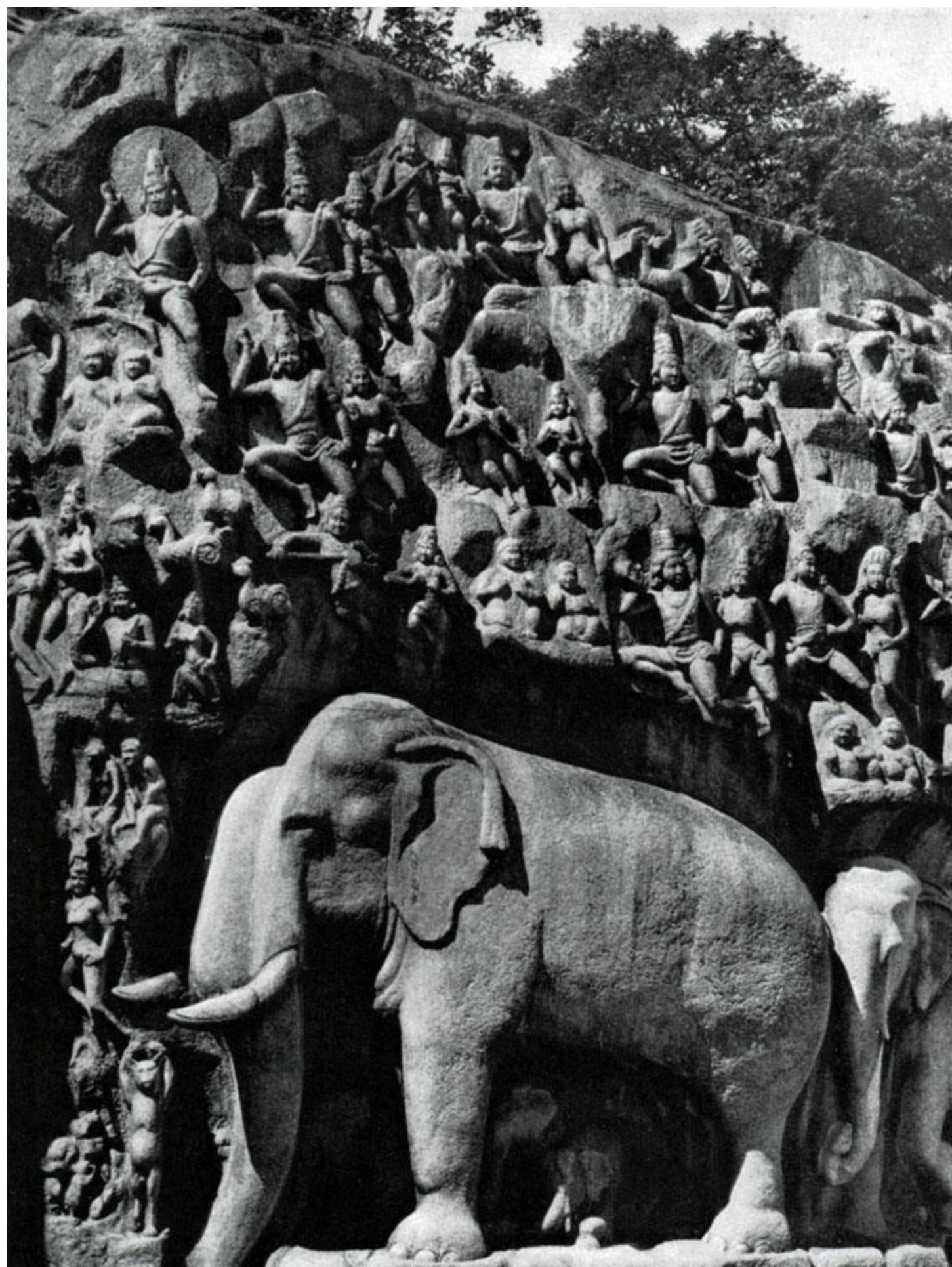
Нижняя часть храма, квадратная в плане, по высоте равна одной трети всего храма и имеет с каждой стороны вырубленные углубления, которые вместе с находящимися перед ними колоннами образуют своего рода портики. Колонны портиков имеют ту своеобразную форму, которая отличает также колонны упомянутых залов — «мандапа» — того же комплекса. Более трети высоты колонны занимает ваза в форме сидящего льва, головой поддерживающего ее остальную часть. Фигура льва трактована чисто декоративно и условно. Портики разделены угловыми пилонами, имеющими снаружи ниши с горельефными фигурами. На карнизе, объединяющем четыре портика храма, поставлен ряд декоративных башенок с грибообразным куполом. Карниз и создает основное четкое деление здания на две части —

собственно храм, святилище (нижняя часть), для обозначения которого наиболее употребительными являются термины «прасада» или «вимана», и его пирамидальную венчающую часть, символизирующую небесную гору, — «шикхара». Горизонтальное членение, состоящее из карниза и декоративных башен с куполками, повторяется в Дхармараджаратхе трижды, сужаясь к вершине. Все здание венчается грибовидным куполом, называемым ступикой, повторяющим в несколько больших размерах башенки, стоящие на ярусах. Тип венчающей храм части в виде уступчатой пирамиды характерен для храмового зодчества южноиндийской, или так называемой «дравидской», школы.

Другие ратхи, как, например, Бхима, Ганеша и Сахадева, имеют в плане вытянутый прямоугольник и исходят из принципов планировки чайты. Их верхняя часть также расчленена по горизонтали на ярусы аналогичными описанным выше декоративными башенками и завершается общей килевидной или коробовой крышей со щипцом.



*116. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в
Мамаллаपुरаме, Начало 7 в. Средняя часть.*



*117. Нисхождение Ганга. Фрагмент скального рельефа в
Мамаллаपुरаме. Начало 7 в. Правая часть.*

Упомянувшийся выше наскальный рельеф «Нисхождение Ганга на землю» является неотъемлемой частью всего ансамбля в Мамаллаपुरаме. Скальные храмы и рельеф, дополняя друг друга с пластической стороны, связаны и в символически-ритуальном отношении. Но если символика храмов-ратх носит отвлеченный характер, то в рельефе дана конкретная иллюстрация на определенную мифологически конкретную тему, идейное содержание которой должно быть понятно всякому индусу.

Наскальный рельеф является одним из крупнейших ранних образцов рельефной скульптуры этого периода и, так же как и ратхи, создан в начале 7 в. Не связанный непосредственно с пещерным зодчеством и по времени исполнения совпадающий с поздними росписями Аджанты, он тем не менее несет в себе Элементы нового. Это чувствуется прежде всего в самом гигантском замысле подобного рельефа (9 X 27 м), сделанного под открытым небом, а также в экспрессивной мощи всей композиции, проникнутой объединяющей ее внутренней динамикой. В отдельных скульптурах еще сильна традиция монументального полнокровного и крупного объема и простоты движения, отличающая лучшие образцы скульптуры Матхуры и периода Гуптов. Общее построение композиции рельефа поражает своей смелостью и размахом. Новым является прием условного и очень строгого ритмического деления рельефа на ряд ярусов, как бы распластывающих перспективу изображения, — прием, способствующий увеличению пространственной многопланности всей массовой сцены. Взгляд зрителя сразу охватывает развернутую на плоскости скалы панораму, в которой, кажется, показано неисчислимое количество различных живых существ, заполняющих ее углубления и выступы.

Таким образом, в рельефе Мамаллапурама впервые так ярко выражается отказ от стиля скульптуры периодов Матхуры и

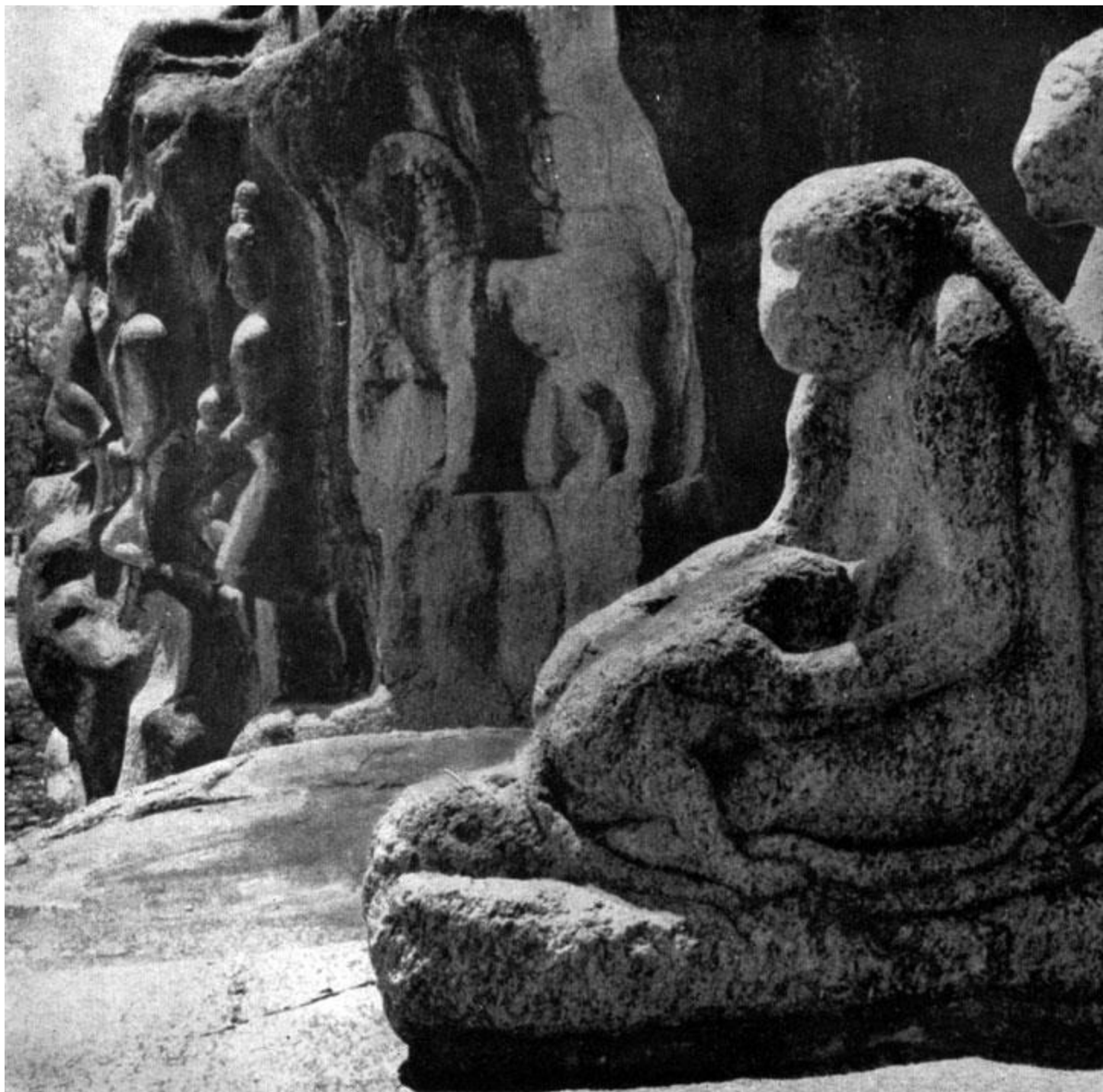
Гуптов. Вместо господства простых и лаконических монументально-пластических отношений главное, определяющее Значение получает трактовка многофигурного рельефа как единого сложного ансамбля-зрелища, в котором отражается многообразная сложность и пестрота жизни и вместе с тем сохранена органичная целостность пластики. В этом нашли отражение новые воззрения эпохи, несколько позднее сформулированные в философии Шанкары с ее монистическим единством понимания действительности.

Глубокая вертикальная расщелина разделяет весь рельеф на две неравные половины, образуя естественный скат, по которому в древности падала вода, подведенная из специального бассейна. Эта расщелина с ниспадавшей по ней водой являлась тематическим центром композиции.

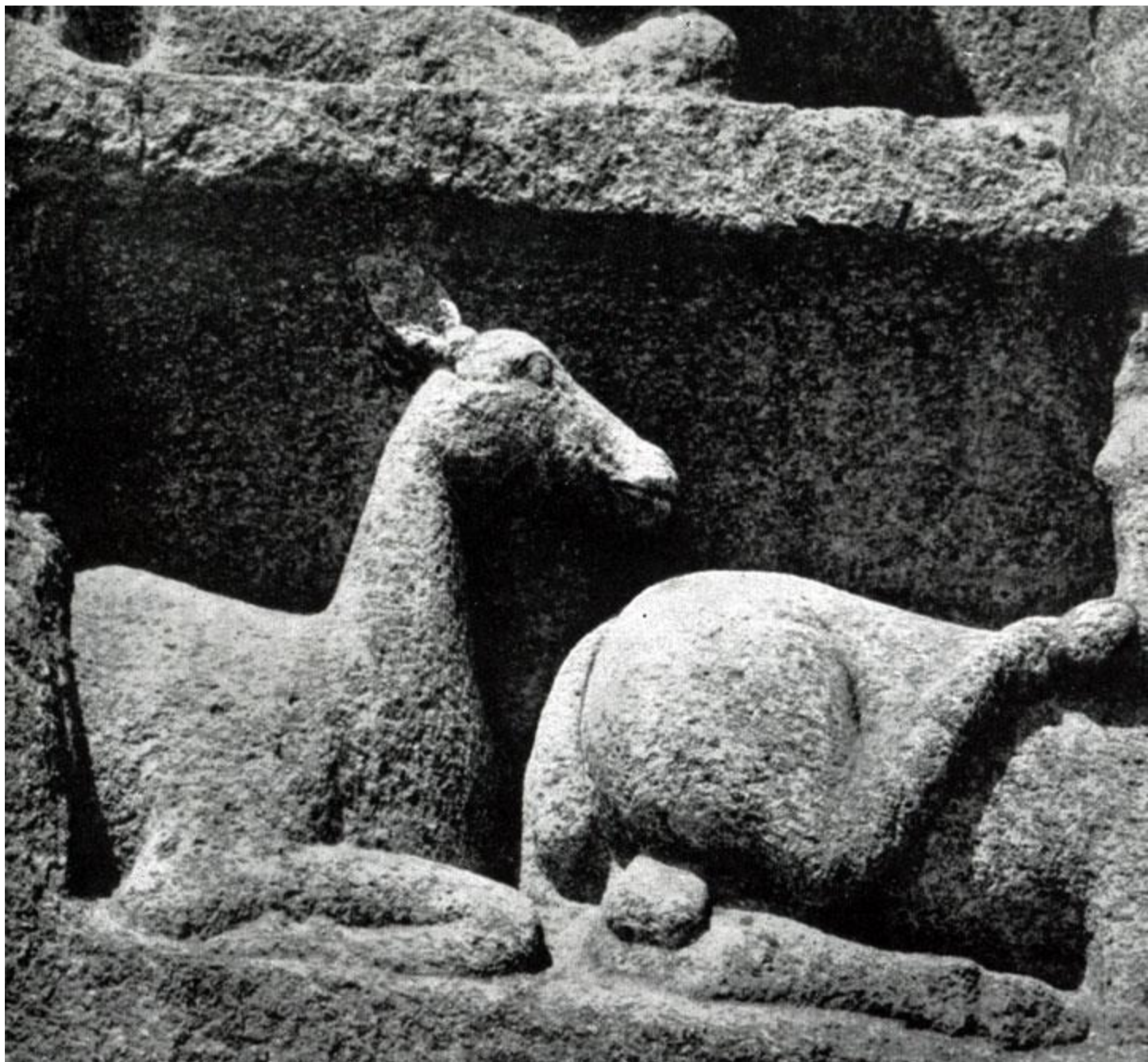
Композицию рельефа отличает смелое сочетание статичной монументальности и динамики движения. При всей внешней застылости и неподвижности изваянных богов, людей и животных и при большой обобщенности, иногда некоторой схематичности в трактовке отдельных деталей огромный рельеф наполнен жизнью и движением.

Движение это создается благодаря умелому ритмическому распределению фигур и их группировке. В середине навстречу падающим по расщелине струям воды, наглядно олицетворяющим легенду о нисхождении небесной реки Ганга на землю, показаны поднимающиеся кверху извивающиеся фигуры змеиноного царя, царицы и гигантской кобры. В обеих половинах рельефа направление общего движения сходится к общему центру — ниспадающим потокам воды; чем дальше от центра — тем сильнее и динамичнее выражено это движение, особенно в верхних ярусах рельефа, где изображены группы летящих гандхарв, апсар и т. д.; чем ниже и ближе к центру — тем расположение фигур более тесное и движение показано более замедленным. Наконец, внизу, около расщелины, все будто застыло, все как бы поглощено спокойным созерцанием происходящего чуда. С одной стороны видны сидящие около храма Шивы аскеты, а с другой — монументальные фигуры

двух слонов, словно поддерживающих собой нависающую часть скалы.



118. Семейство обезьян. Скульптура в Мамаллапураме. Начало 7 в.



*119. Отдыхающие лани. Фрагмент скального рельефа в
Мамаллаपुरаме. Начало 7 в.*

Наряду с общей композицией рельефа большой интерес представляют его отдельные фигуры, отличающиеся большой жизненностью и выразительностью трактовки и замечательные также своей монументальной пластикой. Таковы, например, отшельники, с молитвами или в экстазе встречающие чудо. В

особенности это относится к изображениям животных — огромных, словно живых слонов, отдыхающих ланей. Чрезвычайной живостью и наблюденностью поз отличается скульптурная группа семейства обезьян, расположенная рядом с горельефом.

Глубоко народный характер скульптуры рельефа «Нисхождение Ганга на землю» заключается в органичном соединении свежести и реалистической выразительности с мощной жизненной силой эпических образов.

Дальнейшее развитие «дравидского» стиля архитектуры видно в Прибрежном храме (700 г.) в Мамаллаपुरаме.



120. Прибрежный храм в Мамаллаपुरаме. 700 г.

Как показывает само название храма, он расположен у самого берега моря, так что башня всегда служила своего рода маяком-ориентиром для мореплавателей. В настоящее время, однако, от всего храмового комплекса сохранилась лишь центральная часть, состоящая из двух рядом стоящих увенчанных башнями центральных помещений. Пирамидальная форма является дальнейшим развитием типа ратхи Дхармараджа: в основе плана башен лежит квадрат, каждый последующий ярус меньше предыдущего и т. д.

Однако здесь вместе с отдельными новыми декоративными деталями, как, например, шпиг на ступике, разнообразные пилястры с мотивами львов, стоящих на задних лапах (развивающих тип колонн отдельных ратх), наблюдается новое и в общем решении башни. Это связано с переходом от создания высеченного непосредственно в скалах здания к строительству каменного сооружения. Изменилась общая архитектура всего сооружения, в его структуре уже нет прежней ярко выраженной «скульптурности». Членения башни, ставшей менее приземистой, обрели большую легкость, отчетливо выявилась вертикальность башенного построения. Подчеркнутая «башенность» получает особую значительность и пространственную выразительность, доминируя над морским простором и плоским берегом.

Прибрежный храм является одним из наиболее ранних сохранившихся примеров каменного зодчества «дравидского» стиля при Паллавах, организованного в целостный храмовый комплекс, в прошлом окруженного высокой каменной оградой. Сходен с ним, являясь в то же время его развитием, храм Кайласанатха в Канчипураме, построенный в начале 8 в. Здесь можно проследить плановую схему комплекса, состоящего из двух соединенных позднее зданий: пирамидальной башни святилища и прямоугольного колонного зала «мандапа» с плоской крышей, окруженных сложно разработанной оградой, образующей вытянутый прямоугольный замкнутый двор.

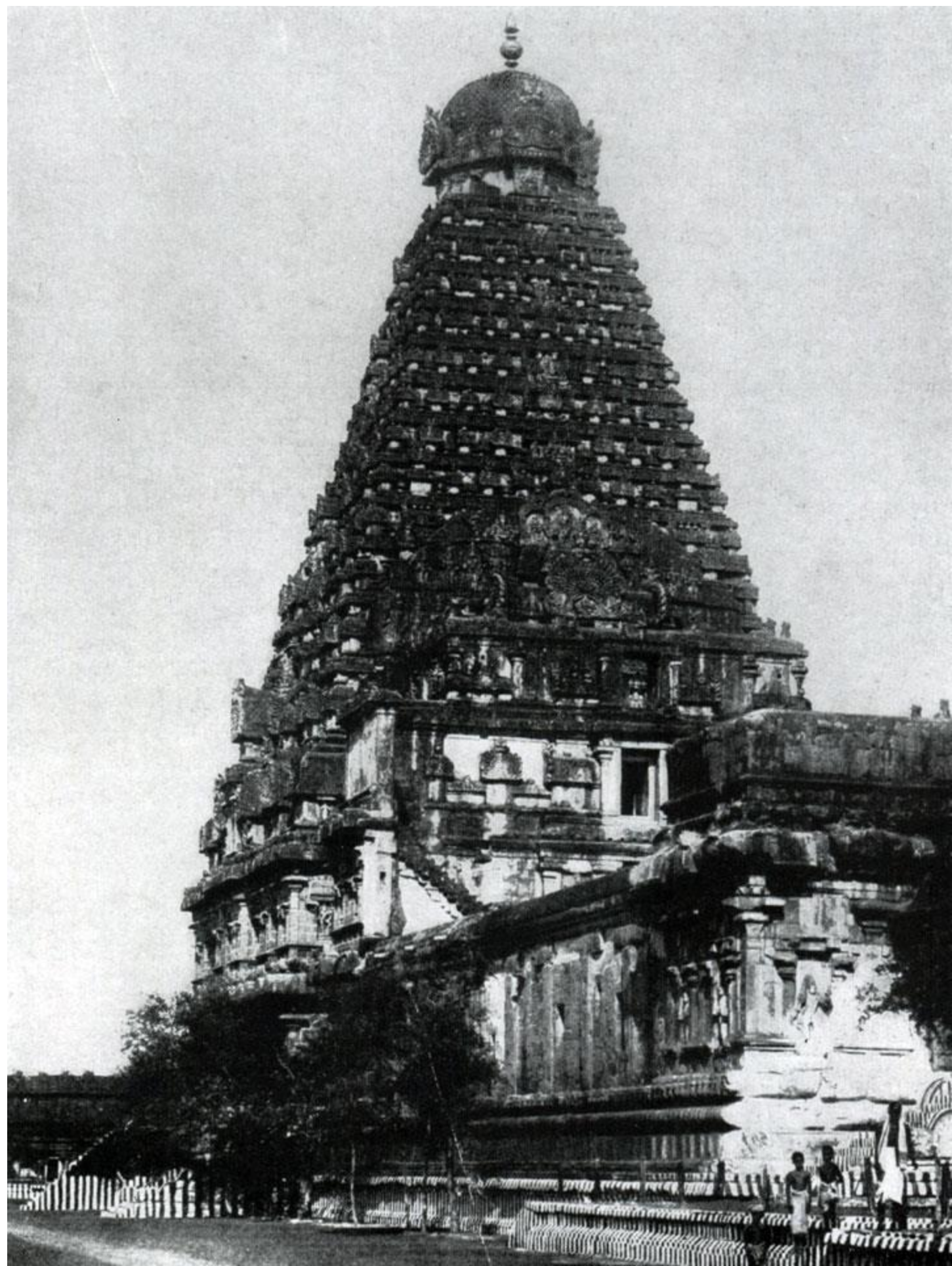
В форме башни виден следующий шаг развития типа Дхармараджаратхи. Усложнилась нижняя часть святилища небольшими дополнительными окружающими его храмиками-святилищами, по форме сходными с изящной ступикой главной башни.

Последняя стала более сложной и монументальной по сравнению с Прибрежным храмом. Поверхность ее объема насыщена богатыми ритмическими сопоставлениями рядов тяжелых слоистых карнизов и рядов уменьшенных повторений главной ступики. Общий эффект внушительности и компактности архитектуры башни дополняется возвышающимся над входной частью ограды храма покрытием типа Бхимаратхи в Мамаллаपुरаме (прообраз будущих башен-гопурам южной архитектуры Индии), а также оригинальным повторением мотива ступики в ограде храма.

С ослаблением государства Паллавов в 8 в. крупное храмовое строительство на юге-востоке Деканского полуострова на время ослабевает. Зато оно продолжается в северо-западной части в пределах государств Чалукьев и Раштракутов. В последнем завершается строительство уже описанных храмов -Элуры, в частности храма Кайласанатха. В нем, равно как и в храме Вирупакша (740 г.) в чалукийском городе Паттадакале, видны общие черты с архитектурой Паллавов, особенно Канчипурама. Вместе с тем в Паттадакале одновременно строились и храмовые сооружения типа северной архитектуры Индии. Таков, например, вишнуистский храм Папанатха, сходный по решению своей башни-шикхары с созданным несколько позднее храмом Парашурамешвара в Ориссе. Таким образом, возможно проследить источники развития северной архитектуры средневековой Индии от позднегуптовских храмов Айхола 5 в. к храмам Бадами и Паттадакала 7—8 вв.

Южная архитектура Индии достигает вершины своего развития с расцветом государства Чола, в конце 10 — первой половине 11 в. укрепившего свое могущество и владевшего даже некоторыми районами Бенгалии и Цейлона. Крупнейшим

памятником этого периода является Большой храм Шивы в Танджуре (1000 г.) — один из выдающихся памятников средневековой индийской архитектуры.



121. Большой храм Шивы в Танджуре. 1000 г.

Представляя собой грандиозный по масштабам архитектурный ансамбль, расположенный в середине обширного двора, ограниченного высокими стенами, храм, центральная часть которого превышает 60 м в длину при высоте башни 63 л, по своей внушительности не уступает крупнейшим сооружениям Ориссы, созданным в то же время. Чтобы представить масштабы данного сооружения, достаточно сказать, что каменная плита, покрывающая вершину башни храма, весит 80 тонн; для ее установки понадобилось соорудить наклонную плоскость длиной свыше шести километров.

Композиционным центром храма является башня, доминирующая не только над ансамблем, но и над городом. В башне в наиболее последовательной форме выразились многие существенные стороны индийской средневековой архитектуры. Это прежде всего подавляющая грандиозность масштабов архитектуры, заключенная не только в циклопичности самих размеров, но и в особенностях тектоники здания.

В первую очередь это относится к характерному однообразию многократно повторенных архитектурных и декоративных деталей; небольших по высоте этажей (ярусов), уменьшающихся кверху. Соответственно повторяются и уменьшаются декоративные детали, украшающие каждый ярус. Подобный «масштабный ряд» уменьшающихся сходных элементов, усиливая иллюзию перспективного сокращения в высоту, вызывает ощущение увеличения размеров и без того огромной башни. Подобный прием повтора был известен в Индии и раньше, например в башнеобразном храме Махабодхи (5 в.), но он не имел столь яркой художественной убедительности, как в танджурском храме.

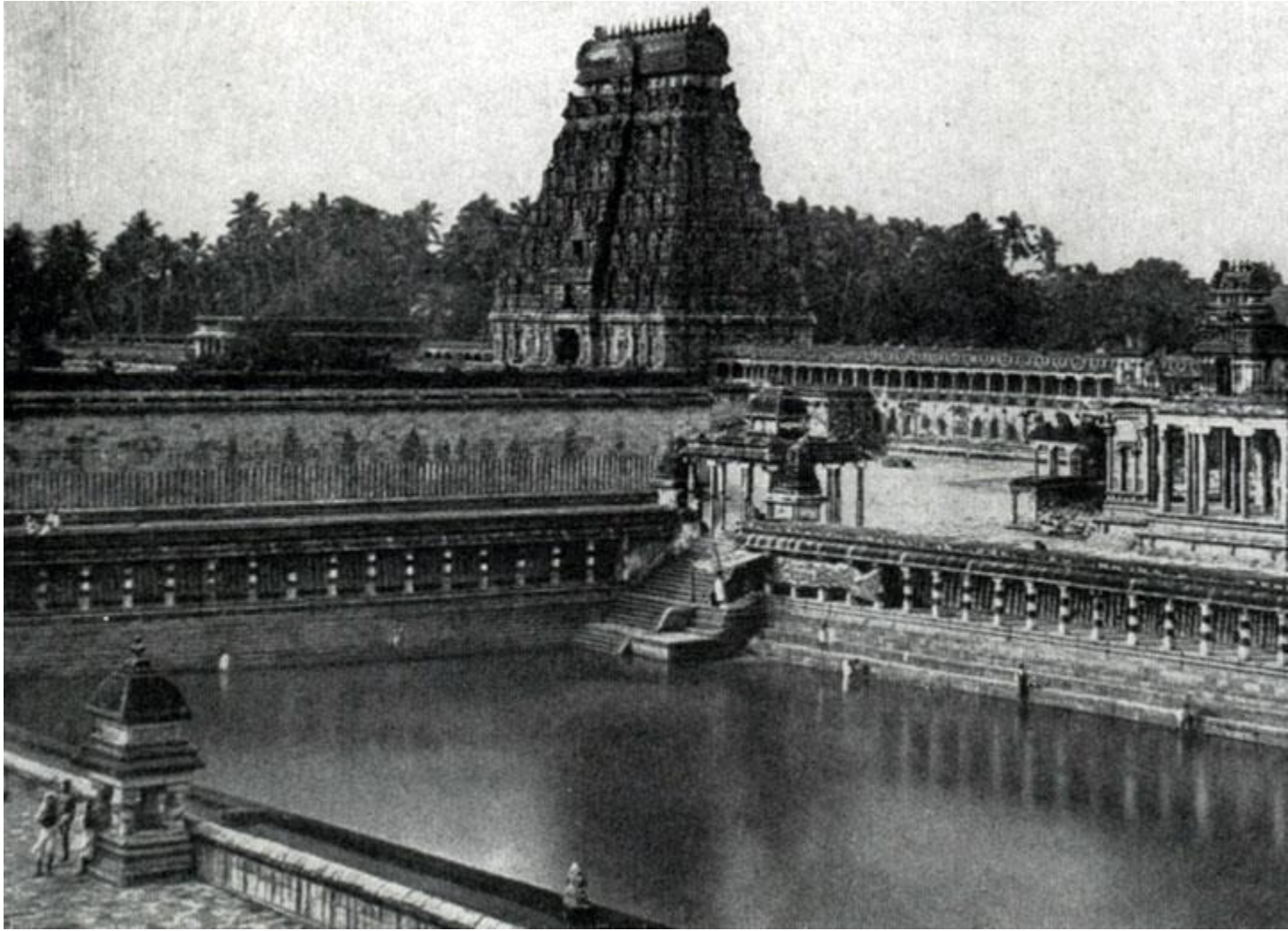
Вся башня делится на три главных объема. Нижняя часть — квадратная в плане (со стороной 27 м и высотой 16,5 м). На ней расположен основной объем в форме усеченной пирамиды

(сечение верхней части по длине равно трети длины основания), увенчанный мощным округлым куполом, по форме напоминающим традиционную ступику южных храмов, например храма в Канчипураме. Статичная масса нижнего объема — своего рода пьедестала башни — благодаря ритмическому повтору декоративных деталей плавно переходит в сужающуюся кверху пирамидальную форму, причем нарастание ее динамической устремленности усиливается уже отмечавшимся делением поверхности на тринадцать уменьшающихся по высоте ярусов. С переходом к верхней части башни это движение неожиданно прерывается, находя свое завершение в смело решенном круглом объеме купола, изобретательно отделенном от пирамиды меньшей по диаметру и сравнительно мало украшенной «шейкой» купола. В построении силуэта башни округлая форма купола хорошо противопоставляется прямолинейным очертаниям граней башни.

Декоративное оформление поверхности башни нигде не нарушает ясности структуры всего сооружения.

Каждая деталь служит эффекту целого. Основание башни тяжелыми далеко выступающими карнизами разделяется на два яруса с нишами, в которых заключены скульптурные фигуры. Ниши выделены пилястрами, которые контрастируют с карнизами, в целом подчеркивая характер устойчивости здания. Ярусы пирамидальной части, также отделенные друг от друга выступающими закругленными карнизами, украшены на углах миниатюрными декоративными куполками, повторяющими форму главного купола, и рядами небольших выступов с аналогичными покрытиями — прием, напоминающий о прототипе в Мамаллапураме. Кроме этих двух декоративных элементов (куполов и карнизов) использован еще один декоративный мотив, составленный из орнаментально сплетенных змей — наг — в форме традиционной арки — чайтьи. Этим же мотивом украшен также и главный купол. Таким образом создается гармоничный переход от одной части башни к другой, а поверхность храма полна жизни и движения.

Вместе с тем, и это следует подчеркнуть, общий облик Большого храма в Танджуре -отличается строгостью и уравновешенностью форм, указывающей на зрелость данного архитектурного типа.



143 а. Храм Шивы и Чидамбараме. 12-14 вв. Общий вид.

В период династии Пандья, сменившей Чола, с 1100 по 1350 г., хотя в архитектуре и нет достижений, могущих соперничать с искусством периода династии Чола, но зато начинает развиваться новый вид архитектурного строительства, составляющий своеобразное отличие позднего средневекового южноиндийского зодчества от раннего. Это крупные ансамбли, состоящие из обширных открытых прямоугольных дворов с бассейнами, террасами и невысокими помещениями,

окруженные рядами концентрических стен с высокими башнями-гопурам над входными частями оград. Собственно храм теряет свою былую роль композиционного центра, в то время как гопурам, контрастирующие со скупой оформленными стенами, чрезвычайно щедро украшены скульптурой и, по существу, являются главными зданиями ансамбля. Первые гопурам, например на восточной стороне храма в Чидамбараме (12 — 14 вв.), архитектурным решением основания и многими декоративными деталями напоминая тип храмов 10—11 вв., отличаются от них своим планом и формой. Главное отличие заключается в том, что в плане гопурам лежит вытянутый прямоугольник, и это отражается на всей структуре башни. Покрытие гопурам имеет также вытянутую форму крыши надвратной части храма Кайласанатха в Канчипураме 8 в. В период Пандья первые образцы гопурам были сперва сравнительно небольшого размера. Лишь позднее в храмовых ансамблях происходит последовательное «наслоение» новых оград с увеличивающимися по высоте и размерам гопурам, например в Тируванамалайе (13-14 вв.).

* * *

Несколько иными путями пошло развитие архитектуры в северных областях Индии. Сложившаяся здесь северная архитектурная школа («нагара») выработала своеобразный тип каменного храмового здания, значительно отличающийся от описанного выше южного типа.

Для архитектуры северной Индии, в отличие от южной, «дравидской», не является столь характерным стремление к созданию больших, сложных архитектурных ансамблей. Отдельные храмовые сооружения довольно разбросанны. Зато большое значение получает связь наружных архитектурных форм, а также всего комплекса зданий с природой. Расположение отдельных храмов без определенной системы как бы сближает их в этом отношении со случайным характером распределения растительности. С другой стороны, в северной архитектуре еще большее значение и более яркое выражение, чем в южной, получает идея синтеза архитектуры

и скульптуры. Обильно покрывающие поверхность храма скульптуры и орнаментальная резьба не только являются неотъемлемой частью всего здания, но как бы воплощают внутреннее дыхание целостного архитектурного организма.

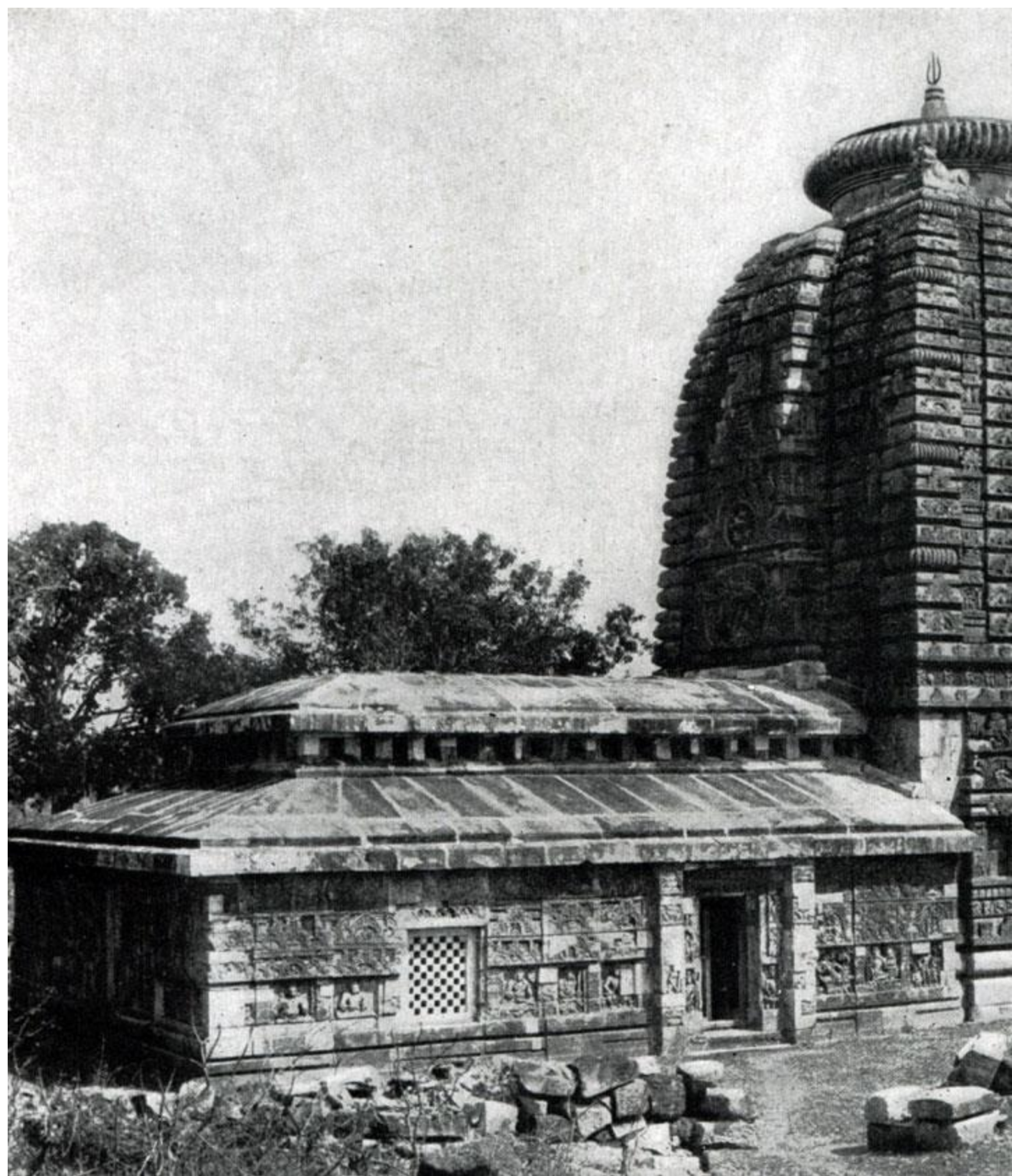
Следует учесть, что северная Индия больше, чем остальная часть всего Деканского полуострова, пострадала от иноземных нашествий. Поэтому сравнительно немногочисленные сохранившиеся до нашего времени отдельные храмы или группы храмов могут дать лишь весьма неполное представление о широком расцвете архитектуры и искусства, связанном с периодом существования радж-путских княжеств в северной Индии до 13 в. Достаточно привести в пример группу храмов в Кхаджурахо, где из восьмидесяти пяти храмов осталось лишь двадцать.

Для общей архитектурной композиции храма характерно расположение всех его частей вдоль общей главной оси, обычно идущей строго с востока на запад. Вход в храм располагался с востока. По сравнению с южными самые храмы северных областей Индии имеют более развитую и сложную планировку: кроме обычных зданий святилища — вимана и колонного зала — мандапа часто в композицию вводятся еще пристраиваемые к последнему два колонных зала, называемые «залом для танцев» и «залом приношений» (названия, отвечающие ритуальному их назначению). Во внешней композиции северного храма обычно членение здания на части резко подчеркнуто; иногда «зал для танцев» и «зал приношений» решаются архитектором как отдельные павильоны, лишь стоящие на общем с главным зданием цоколе. Доминирующим элементом во внешней композиции храмового здания является надстройка над зданием святилища — шикхара с ее динамическим криволинейным контуром боковых граней, вздымающихся вверх по круто очерченной параболе. Вершина шикхары обычно имеет вид уплощенного барабана (амалака), над которым возвышается флаг или изображение трезубца или других символов Шивы. В архитектурных членениях этой части здания доминируют вертикали, подчеркивающие энергичное движение контура

башни вверх. Стройному вертикальному объему шикхары противопоставлены остальные части храмового здания, во внешнем решении которых акцентированы горизонтальные членения; все они значительно ниже, по высоте не превышая половины шик-хары, их покрытие имеет обычно вид пологой уступчатой пирамиды. Но именно шикхаре — одновременно и покрытию, и шпилю, и башне — придана особая пластическая упругость, в которой выражается ее господствующее (архитектурное и идейное) значение, а также ее связь с остальными частями комплекса.

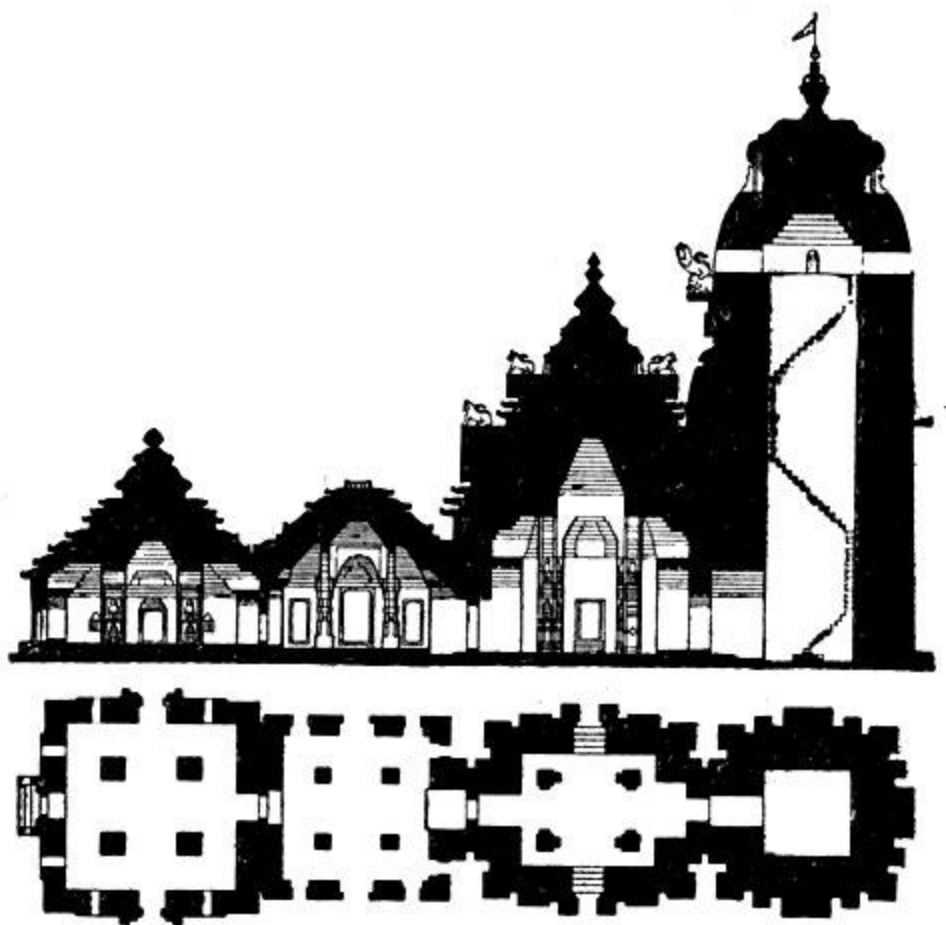
В отличие от «дравидской» южной школы, распространенной главным образом в областях восточного побережья Индии к югу от реки Кистны, школа «нагара» не была связана исключительно с какой-либо одной областью и, развивая выработанные ранее принципы планировки и построения храма, дала несколько своеобразных вариантов решения наружных и внутренних архитектурных форм храмового здания.

Одно из наиболее значительных местных направлений сложилось в 8—9 вв. на территории Ориссы и развивалось до конца 13 в. Монументальное искусство Ориссы представлено такими памятниками, как обширный комплекс шиваистских храмов в Бхубанесваре, храм Джаганатха в Пури и храм Сурья в Конараке. Весь комплекс шиваистских храмов в Бхубанесваре состоит больше чем из тридцати сооружений, наиболее ранние из которых были построены в середине 8 в., а наиболее поздние — в конце 13 в.



122. Храм Парашурамешвара в Бхубанесваре. Середина 8 в.

К самым ранним сооружениям Бхубанесвара относится храм Парашурамеш-вара, созданный в середине 8 в. Несмотря на сравнительно небольшие размеры (8 л в ширину и 16 ж в длину при высоте башни около 15 л), храм отличается особой монументальностью архитектурных объемов. Здание его ясно расчленяется на две основные части: приземистую, прямоугольную в плане вытянутую часть с колонным залом и возвышающуюся массивную башню над святилищем. По своей внутренней структуре храм интересен как своего рода связующее звено между ранними образцами каменной архитектуры и сооружениями Бхубанесвара. С архитектурой, например, храма Дурга в Айхоле 6 в. его связывает характерное разделение колонного зала на три нефа, идущее от типа чайтьи, с более высоким центральным нефом и вытекающим отсюда характером его перекрытия с соответствующими наружными уступами. Сильное развитие получает башня-шикхара, приобретающая по сравнению с храмами Айхола гораздо более определенное значение и отныне господствующая в общей архитектурной композиции храма. Однако в храме Парашурамешвара шикхара еще слишком тяжела вследствие некоторой нерасчлененности ее наружной поверхности. Основной грузный объем башни слишком резко вырисовывается сквозь выступающие части. Кроме того, в контрасте между вертикалями контуров этих частей и горизонталями линий промежутков между рядами выступающих плит нет того ясного преобладания вертикали, которое свойственно более зрелым храмам Бхубанесвара. Наконец, венчающий шикхару барабан слишком мал по отношению к громоздкому объему башни и не включается в ритм общей архитектурной композиции. При всем этом в упрощенности двух главных тесно сдвинутых объемов, как и в общей компактности всей архитектурной массы здания, как бы заложена скрытая возможность того своеобразного роста архитектурных и пластических форм, который наблюдается в последующих храмовых сооружениях Бхубанесвара (храмы Линга-раджа, Муктешвара, Раджарани и др.).



Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Разрез и план.

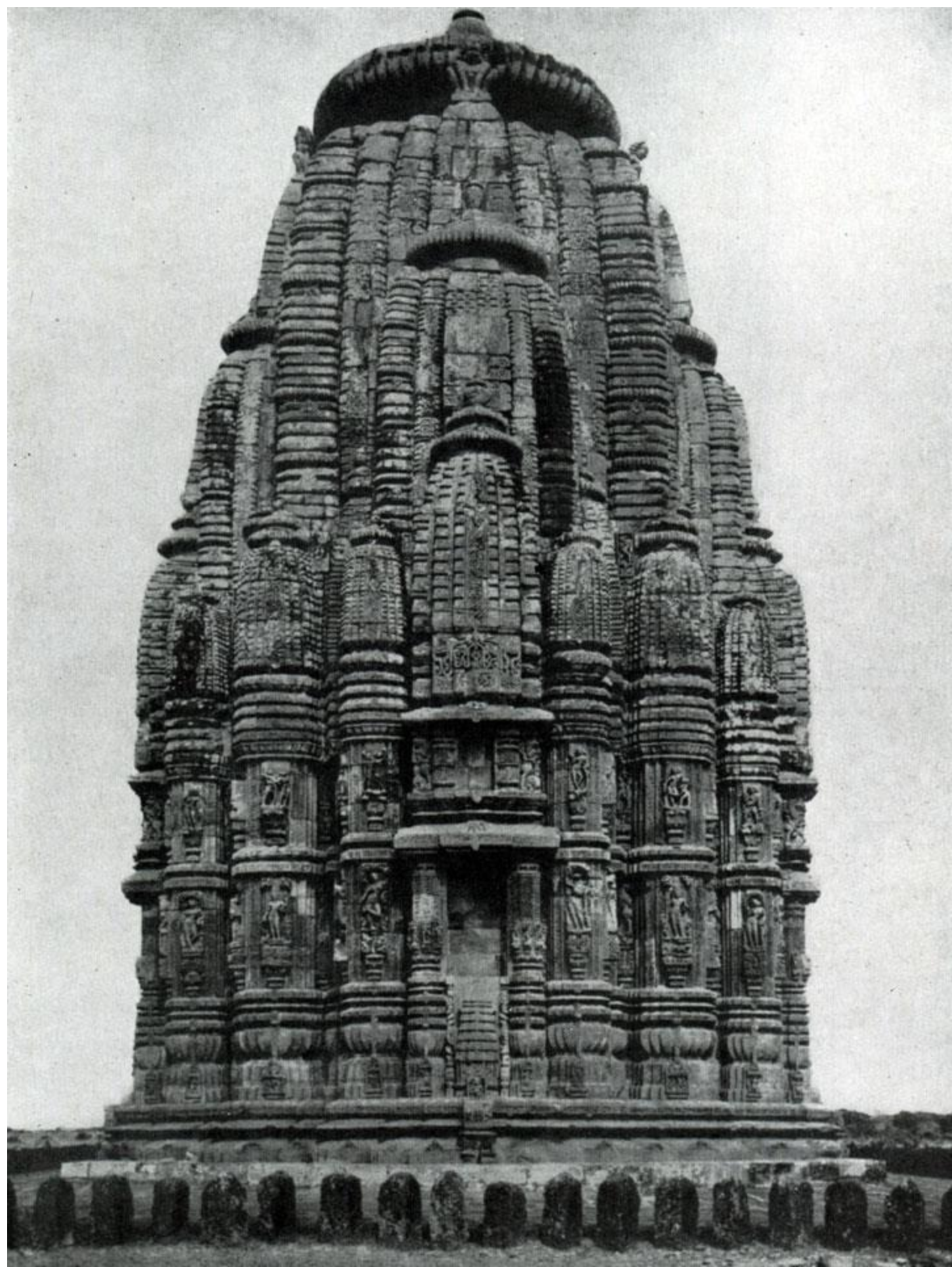


*124-125. Храм Лингараджа в Бхубанесваре. Около 1000 г.
Общий вид.*

Самым замечательным из них является храм Лингараджа (ок. 1000 г. н. э.); выделяющийся смелым размахом монументальных форм. Этот храм является одним из наиболее выдающихся памятников северной индийской архитектуры средневековья. По своему плану и общей композиции храм Лингараджа представляет собой пример наиболее разработанного и развитого типа храмового здания, характерного для архитектурной школы Ориссы и архитектуры северной Индии вообще. Здание храма стоит в середине прямоугольной площадки размером около 140 X 160 м, обнесенной мощной высокой стеной. Оно состоит из четырех частей, расположенных по главной оси с востока на запад: зала для танцев, главного зала и святилища. Святилище и главный зал являются наиболее древними частями. Остальные два зала были пристроены столетием позже, завершив архитектурную композицию храма.

В целом вся композиция ясно и ритмически расчленена на четыре части. Главной и наиболее интересной частью является башня над святилищем — шик-хара — высотой больше чем 40 м. Шикхара не только завершает композицию храма, но и возвышается над всем городом. В основе ее плана лежит квадрат со стороной около 19 м. Однако, несмотря на отношение ширины святилища к высоте, лишь немного превышающее 1 :2, она производит впечатление высокой и довольно стройной башни. Явление это объясняется, во-первых, пластическим решением наружного объема шикхары и, во-вторых, ее масштабом по отношению к общему ритмическому ряду храмового ансамбля. По сравнению с шикхарой храма Нарашурамешвара шикхара храма Лингараджа при сравнительно незначительной разнице в отношениях ширины ее основания к высоте очень сильно отличается по решению наружного облика. Наружное оформление стало здесь гораздо богаче. Поверхность монолитного объема шикхары Лингараджи расчленяется сопоставлением различных по форме, профилю и величине выступающих и как бы растущих кверху частей. Наиболее крупные из них, продолжающиеся доверху, имеют изогнутый профиль или ограничены плоскостями. В промежутках между

ними заключены расположенные друг над другом миниатюрные повторения шикхары. Благодаря подобному ритмическому разнообразию наружных частей шикхары вся она кажется оживленной единым, словно пульсирующим движением формы. Примером может служить оформление поверхности шикхары храма Рад-жарани, расположенного неподалеку от храма Лингараджа.



123. Храм Раджарани в Бхубанесваре. Шикхара. 11 в.

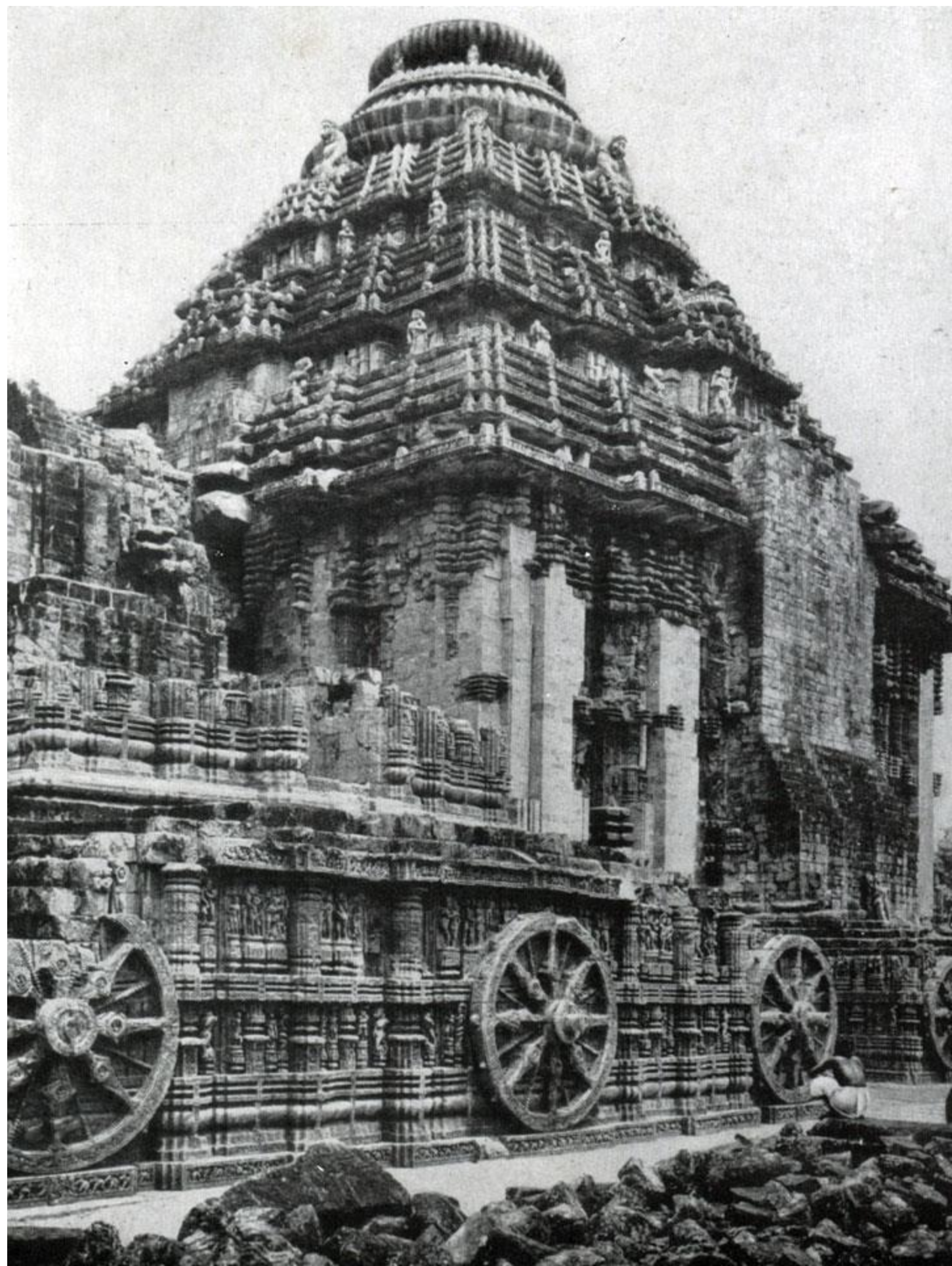
Большое значение получают вертикали контуров выступающих частей шикхары. Словно пучок линий пронизывает всю поверхность башни. Динамика вертикалей усиливается контрастом с частыми горизонталями рядов обработанных на торце каменных плит. Выше средней части отвесные контуры шикхары слегка изменяют свое направление и наклоняются внутрь по параболе, а наверху прерываются, находя свое завершение на венчающем шикхару барабане, как будто украшенном своеобразными исполинскими каннелюрами.

В общем силуэте храма шикхара служит выразительным композиционным завершением ряда различных по форме покрытий отдельных частей храма, сопоставленных в смелом ритмическом чередовании. Так, первый павильон — зал приношений — имеет многоярусное уступчатое завершение с общим силуэтом пологой усеченной пирамиды. Следующая часть храма — зал для танцев — имеет низкое покрытие, оформленное сравнительно бедно. Павильон главного зала своим покрытием как бы развивает принцип первого павильона, намного превосходя его по высоте и богатству оформления, а также по мощи более крутого силуэта. Но если в ритмическом чередовании частей храма силуэт главного зала является повторением силуэта первого павильона, то шикхара не повторяет второй павильон, а резко контрастирует с ним, что способствует ее динамическому эффекту. С другой стороны, шикхара и окружающие главный храм невысокие храмики, по форме повторяющие его, создают богатый масштабный ряд, в котором большая шикхара храма играет господствующую роль.

Конструктивные основы, как у всех храмов этого времени, носят довольно примитивный характер. Так, все перекрытия образованы напуском сближающихся противоположных рядов каменных плит — обстоятельство, сыгравшее немаловажную роль в сложении своеобразного «складчатого» силуэта

крупных частей храма. Конструктивная бедность архитектуры храма возмещается сложными соотношениями чисто ритмического и пластического характера деталей оформления. Последние связаны также с конкретным религиозно-символическим смыслом.

Позднее в Ориссе делались попытки создать еще более крупные храмовые комплексы, превосходящие храм Лингараджа по своему величию и размаху. Однако эти сооружения либо не были достроены до конца, как, например, храм бога солнца — Сурья в Конараке, либо неудачно дополнялись или реставрировались впоследствии, как, например, храм Джаганатха в Пури. Последний при общей длине свыше 100 м и высоте башни над святилищем около 65 м и приблизительно в полтора раза больше храма Лингараджа. Еще значительно по своим масштабам храм бога солнца Сурья в Конараке, расположенный на берегу моря. Строительство его происходило в 1240—1280 гг., но не было завершено.



127. Храм Сурья в Конараке. 1240-1280 гг.

Храмовый комплекс занимал общую площадь размером около 180 X 230 м и первоначально был окружен высокой массивной стеной. Весь комплекс был задуман как гигантская солнечная колесница — «ратха», влекомая семеркой лошадей. По замыслу храм состоял из здания святилища—«деул», по высоте превышающего 70 л, соединенного с ним здания обширного церемониального зала — аджа-гамохан», квадратного в плане, со стороной около 30 м и общей высотой около 30 л, и отдельно стоящего павильона для танцев. Эти здания были поставлены на высокую платформу, по сторонам которой были изображения двадцати четырех колес диаметром около 3 .и, по двенадцать с каждой стороны, и семи скульптурных изображений лошадей, запряженных в колесницу. В комплекс входило, также несколько вспомогательных зданий и небольших храмов, а также целый ряд отдельно стоящих монументальных изваяний коней и слонов.

Архитектурная композиция храма отличается от композиции храмов в Бхуба-аесваре и Пури полным обособлением двух соединенных зданий святилища и главного зала от остальных строений. К сожалению, от здания святилища с традиционной шикхарой сохранились лишь руины, по которым невозможно восстановить форму последней. По всей вероятности, шикхара так и не была- достроена, потому что кругом руин башни сохранились неповрежденные крупные каменные блоки, предназначенные для верхней части башни. Зато по монументальному зданию главного зала — единственной части храма, сохранившей свой архитектурный облик, хотя и сильно пострадавшей в своих деталях, — можно судить о величии и красоте архитектурного замысла всего храма бога солнца.

При сравнении одной этой части храма с соответствующей ей частью храма Лингараджа видно, насколько здесь архитектурные формы найдены более свободно и ритмичнее, несмотря на значительно большие масштабы. Лучше всего Это

видно из характера покрытия пирамидальной крыши, придающей зданию большую стройность по сравнению с несколько тяжелым покрытием скорее приземистого зала храма в Бхубанесваре. В Конараке пирамидальное покрытие квадратного в плане главного зала разделяется на три мощных сходящихся кверху уступа, завершающихся массивной дискообразной венчающей частью. Каждый из этих уступов расчленен по горизонтали на шесть и пять меньших уступов, придающих легкость монументальному объему пирамиды. На террасах крупных уступов расположены свободно стоящие монументально трактованные скульптурные фигуры женщин-музыкантов, трехголовых фантастических существ и наверху — львов, символизирующих солнце. Статуи значительно обогащают строгую форму пирамидальной крыши и оживляют равномерный параллелизм горизонтальных уступов.



128. Скульптура террасы храма Сурья в Конараке. Фрагмент.



129. Скульптуры террасы храма Сурья в Конараке.

Иную трактовку архитектурных форм можно видеть в Кхаджурахо.

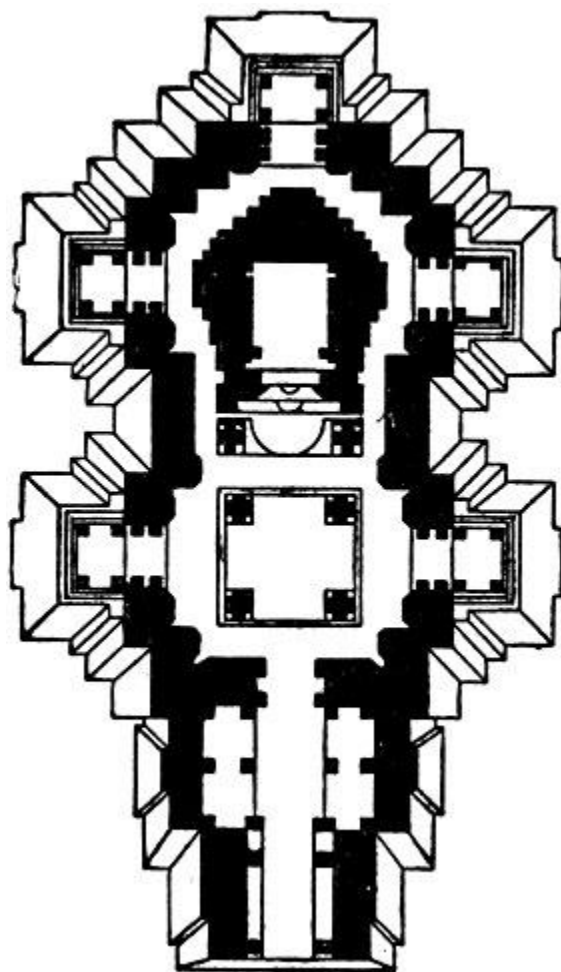
Группа храмов в Кхаджурахо была построена в период с 950 по 1050 г. Она состоит как из брахманских храмов, посвященных Вишну и Шиве, так и из джайн-ских храмов. Однако, несмотря на различие культов, архитектуру храмов объединяет общность ярко выраженных черт, характеризующая их как своеобразное явление в истории индийской архитектуры. В планировке храмовых зданий, композиционном решении внешнего вида, соотношении отдельных частей памятники Кхаджурахо имеют ряд существенных отличий от описанных выше типов храмовых сооружений.

Храмы Кхаджурахо не обнесены оградой, но высоко подняты над уровнем земли на массивном стереобате. Основные объемы, образующие здание храма, сращены в единую малорасчлененную массу, так как, в отличие от других архитектурных направлений севера Индии, в частности Ориссы, храмовое здание решалось не как сумма отдельных зданий, но как единое архитектурное сооружение, в котором все его части органически сплавлены в монолитный пространственный образ. При сравнительно небольших размерах подобного сооружения, не превышающих 40 м в длину и 18 м в ширину, здания этой группы отличаются стройностью пропорций и подчеркнутым вертикальным движением объемов.

Наиболее выразительным примером архитектурных сооружений этой группы является шиваистский храм Кандарья Махадева, по своей планировке и внешним формам представляющий собой наиболее развитый тип зданий этой группы.



131. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. 10-11 вв. Общий вид.



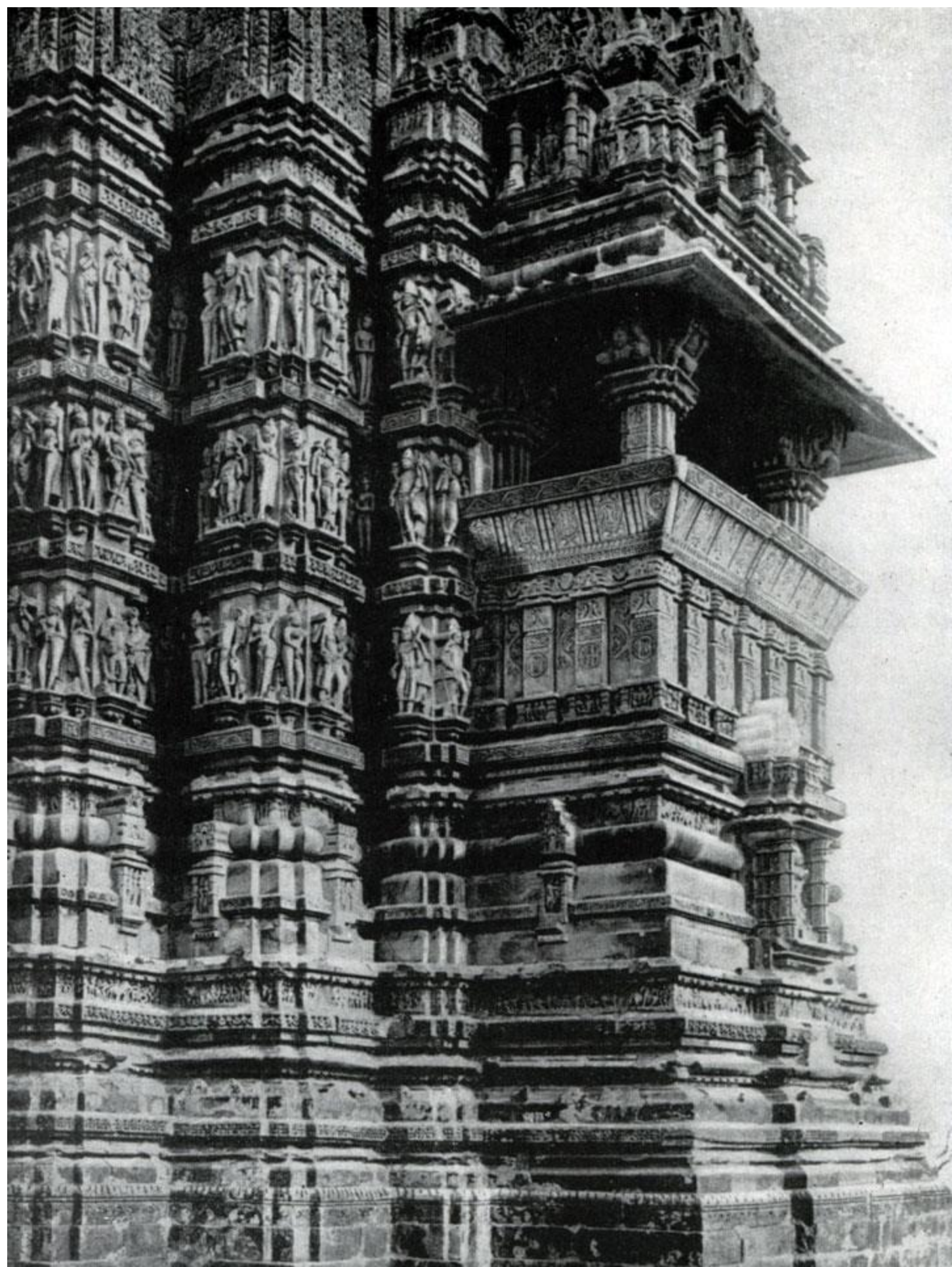
Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. План.

Здание храма ориентировано главной осью с востока на запад. С широкой платформы стереобата крутая лестница ведет в расположенный с восточной стороны колонный портик «ардха мандапа», переходящий в главный колонный зал — «мандапа», внутреннее перекрытие которого опирается на четыре расположенных в центре зала квадратных в сечении устоя. Главный зал соединен вестибюлем со святилищем. Вокруг внутреннего здания святилища идет обходная галлерея, являющаяся как бы продолжением главного зала. Благодаря боковым крыльям, образующим в плане как бы

трансепты, общая схема планировки здания приобретает вид двойного креста.

Внешний образ храма решен очень динамично. Как это вообще характерно для архитектуры северной Индии, главным элементом во внешней композиции здания является шикхара, вздымающаяся на высоту 35,5 м над землей и на 27 л от уровня платформы, на которой стоит храм. Отношение ее высоты к ширине у основания — $2,5 : 1$. Стройность и высота шикхары подчеркиваются постепенным повышением высоты остальных покрытий храма. Значение шикхары и ее связь с остальными покрытиями храма подчеркиваются динамикой общего волнообразного контура силуэта храма, увеличивающего свою амплитуду от портика к главному залу, достигая предела в крутом очерке самой шикхары.

Замечательно решено оформление наружной поверхности храма. Своими архитектурными деталями и декоративными украшениями оно способствует эффекту облегчения массы здания и усилению динамики форм по мере их приближения к шикхаре. В нижней части храма господствуют горизонтальные линии, связывающие здание с платформой. Выше горизонтали перебиваются рядами горельефных скульптурных фигур. На том же уровне расположены темные углубления террас с четкими выступающими карнизами, оттеняющие живописную поверхность, образуемую тесными рядами скульптур. Остальная часть поверхности храма украшена небольшими декоративными полубашенками, в миниатюре повторяющими шикхару или покрытия остальных частей храма. В результате как бы наглядно запечатлен процесс освобождения шикхары из общей массы здания.



130. Храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо. Фрагмент. См. илл. 131.

Богатство и разнообразие пластического оформления поверхности храма создают богатую живописную игру света и тени. Удачны ряды скульптур, оживляющие «слоистость» архитектуры здания и расположенные на хорошо обозримой высоте. Бесконечное количество причудливо сплетающихся грациозно изогнутых фигур апсар, небесных танцовщиц, музыкантов и т. д. образует необыкновенно пластичный своеобразный орнаментальный фриз, которому уступил бы по богатству форм и будто «пульсирующему» ритму любой другой резной орнамент.

Внутреннее оформление храма, в отличие от храмов Ориссы, исключительно богато скульптурным и орнаментальным декором, мало уступая в этом отношении наружному оформлению.

В подобных же архитектурных формах, что и храм Кандарья Махадева, но в меньших масштабах возведены шиваистский храм Висванатха (около 1000 г.) и вишнуистский храм Чатурбхаджа.

Своеобразное место в индийском средневековом искусстве занимает зодчество Майсура, в период 11—13 вв. давшее целый ряд интереснейших архитектурных памятников, в основном находящихся в трех городах: Сомнатхпуре, Халебиде и Белуре. Стиль этой архитектуры известен обычно под несколько неточным названием «чалукийского». На самом деле, до некоторой степени исходя из традиций зодчества Чалукьев, в частности Айхола и Паттадакала, архитектура Майсура развивалась уже в государстве Хойсала, постепенно вытеснившем Чалукьев, и выработала своеобразный стиль, отчасти напоминающий «дравидский» южный и в некоторых деталях — северный.

Одной из существенных особенностей храмов Майсура является применение сложной звездообразной схемы плана

(астхабхадра). Подобная схема образуется построением нескольких одинаковых квадратов, имеющих общий центр, но повернутых так, что диагонали каждого квадрата находятся под определенным углом к диагоналям другого квадрата. Подобное усложнение плана сопровождается увеличением количества отдельных залов, святилищ. Другой особенностью планировки храма является высокий стереобат, имеющий широкий наружный обход вокруг здания. На нем и стоит весь храм, причем его внешний контур обычно повторяет контуры плана самого здания. Все здание (например, храм Кешава в Сомнатхпуре) пронизано подчеркнутыми горизонтальными членениями, начиная от ступеней входа и горизонтальных выступов стереобата, параллельных рядов скульптурной резьбы на стенах храма, выдающегося вперед общего карниза вплоть до разделенных на несколько ярусов словно слегка вдавленных вниз шикхар, увенчанных широкими зонтичными, складчатыми завершениями. По сравнению с храмами Кхаджурахо храм Кешава в Сомнатхпуре кажется словно раздвинутым вширь, причем общая устремленность вверх уже не является здесь организующим архитектурную композицию началом. Поэтому большое значение получает пышное оформление входного портала, величественной центральной части фасада храма.



137. Храм Хойшалешвара в Халебиде. Фрагмент стены. 1141-1182 гг.

Самой примечательной особенностью храмов Майсура является их наружное декоративное оформление,

заставляющее с большим правом, чем по' отношению к другим любым памятникам индийского зодчества, называть их произведениями в первую очередь скульпторов-резчиков, а не архитекторов. Тончайшая резьба многочисленными поясами с неисчерпаемой щедростью покрывает наружные стены храма буквально сверху донизу. Особенно изысканно богатым и совершенным по мастерству исполнения скульптурной резьбы является оформление стен храма Хойшалешвара в Халебиде. Одна часть стены может дать представление о характере украшения всей поверхности здания. Каждый ряд резьбы имеет определенный смысл и строго предопределен. Так, нижний ряд с изображением фигур слонов обозначает силу, мощь основания храма. Выше находится более динамичный по характеру фриз, состоящий из фигур всадников; затем, отделенные от него орнаментальными завитками из растительных мотивов, на уровне глаз зрителя показаны наиболее удобные для обозрения сцены традиционных легенд и сказаний. Обходя храм вдоль стен, зритель может рассматривать бесконечное повествование, изображенное в резьбе храма. Резьба отличается чрезвычайной, почти ювелирной тщательностью выполнения — обстоятельство, обусловленное, между прочим, применением в качестве материала не песчаника или гранита, а особой породы камня (черной роговой обманки), вначале, при обработке, довольно мягкой, но со временем приобретающей твердость мрамора.

Более крупные скульптурные фигуры, расположенные в верхней части стены, решены значительно каноничнее, нежели резьба. В них больше статики, с особой тщательностью проработаны в изобилии покрывающие их ожерелья и многочисленные украшения.

В богатом оформлении интерьера храмов заслуживают особого внимания тонко и сложно профилированные колонны, имеющие вид развитой формы балясины.

* * *

Выше уже отмечалось то значение, которое имеет скульптура в создании синтетического образа средневекового

храма. Играя по-прежнему огромную роль и в художественном отношении находясь на одном уровне с архитектурой, скульптура приобретает новые своеобразные черты, которые отличают скульптуру Этого периода (Ю —13 вв.) от предшествующего (7 — 9 вв.). Теперь в ней наблюдается более сильное разделение тенденций религиозно-символических, связанных с отвлеченной канонизацией, и жанрово-реалистических, основанных на непосредственном наблюдении жизни. Последние получили яркое воплощение во многих скульптурных фигурах', в изобилии украшающих наружную поверхность храмов. Однако при этом нельзя умалять и возросшую роль условности в скульптуре Этого периода, отражающей общую тенденцию к большей канонизации.

В скульптуре храмов 10—13 вв. наибольший интерес представляют именно отдельные фигуры, прислоненные к стене храма и обычно не связанные с какой-нибудь сюжетной композицией на мифологические темы, как это было в лучших образцах скульптуры предшествующего периода. Ряды скульптур, как, например, в храмах Кхаджурахо, помимо декоративного назначения имели и ритуальный смысл: фигуры небесных дев, танцовщиц и музыкантов, окружающие изображения многорукого Шивы и Вишну, чередующиеся со статуями наг и нагинь -Змеиных духов. Особый смысл имеют изображения любовных пар — «митхуна», носящих символическо-мистический характер. Эти скульптуры, часто эротического характера, нередко исполнены чувства тонкого лиризма и задушевности.



*135. Поцелуй. Фрагмент скульптуры храма Кандарья Махадева в
Кхаджурахо.*

В лучших образах скульптуры 10—13 вв. религиозно-символические тенденции подчас трудно отделить от жизненных жанрово-реалистических мотивов. Даже там, где канон изображения человеческих лиц крайне ограничивает реализм характеристики, скульптурные образы не лишены своеобразной выразительности.



126. Женщина, пишущая письмо. Скульптура из храма в Бхубанесваре. 10-11 вв. Калькутта. Индийский музей.



*132. Женщина, играющая в мяч. Статуя храма Кандарья
Махадева в Кхаджурахо.*



*133. Женские фигуры. Скульптура храма Кандарья Махадева в
Кхаджурахо.*



134. Женская фигура. Скульптура храма в Шрирангаме. 12 в.

Замечательными примерами скульптурных образов этого периода являются такие произведения, как «Женщина, пишущая письмо», «Женщина с ребенком» в Бхубанесваре или «Женщина, играющая в мяч», «Женские фигуры» в Кхаджурахо, «Женская фигура» в Шрирангаме и многие другие. В этих образах, полных изумительной жизненности и выразительности поз и движений, как и в целом ряде других, отразились лучшие достижения скульптуры данного периода. Правда, здесь нельзя найти прежней монументальной силы и напряженного драматизма, характерного для скульптуры пещерных храмов 7—8 вв. Однако обращают на себя внимание простота и человечность образов, замечательно соединенные с изысканным декоративным чувством. Немалое значение имеет здесь то, что если в пещерном храме скульптура была как идейно-художественным, так и монументальным центром всего вырубленного в скалах храма, то в наземном храме она становится элементом сложной системы декоративного оформления поверхности здания. Хотя нельзя отрицать органической преемственности в понимании пластики человеческого тела, выражающейся в традиционной, характерной для индийской скульптуры материальности, в напряженности чисто объемных взаимоотношений, здесь большое значение получает линейный ритм. Форма как бы подчиняется динамическому течению линий, выявляя довольно сильное орнаментальное начало скульптурного декора храма. Общая декоративная орнаментальность прекрасно сочетается с мастерски переданными смелыми ракурсами и гибкими движениями скульптурных фигур.

Особое место в скульптуре храмов этого периода занимают монументальные изваяния женщин-музыкантов, расположенные на верхних террасах храма Сурья в Конараке. Это редкие для средневековья образцы свободно стоящей круглой скульптуры, которые можно причислить к лучшим достижениям индийской монументальной пластики. Словно героические персонажи эпических сказаний, образы

исполнены возвышенного благородства и сдержанной внутренней силы. Скульптуры отличаются необычайной мощью пластики, так что даже в нынешнем своем сильно поврежденном состоянии производят впечатление. В них чувствуется преемственная связь с древней скульптурой, например со статуями якшини из Санчи и Патны первых веков до н. э., только образы Конарака более глубоки и сложны, их пластика утонченнее.



136 а. Небесный музыкант. Скульптура из храма в Катъяваре. 10 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

Разнообразие образных характеристик в монументально-декоративной скульптуре той эпохи показывает фрагмент оформления из храма в Катъяваре, относящийся к 10 в., с

изображением небесного музыканта, полного юмора и теплоты при чисто жанровой безыскусности мотива.

Совершенно своеобразным разделом индийской средневековой скульптуры является бронзовая скульптура южной Индии, процветавшая на протяжении многих столетий — с 11 по 17 в. Наиболее высокие образцы этого искусства относятся к 11 —12 вв. В отличие от каменной или стукowej скульптуры, обычно связанной с архитектурой, бронзовая пластика сравнительно небольших размеров предназначалась для празднеств, религиозных шествий. Сделанные из сплава пяти металлов, главным из которых является медь, скульптуры (обычно монолиты) отливались в старинной технике «погибающей восковой модели» (Первоначально скульптура делается из воска; затем восковая модель покрывается слоем глины. При обжиге воск вытекает сквозь специально проделанные в глине отверстия, через которые затем глиняная форма и заполняется жидким сплавом. Получившаяся скульптура окончательно доделывается и шлифуется.). Благодаря этой технике, достигшей большого совершенства, скульпторы добивались чрезвычайно тонкой моделировки и виртуозной лепки.

В скульптурах из бронзы, менее связанных каноническими условностями, нашел свое отражение отличный от северного (по-видимому, этнический) тип человека с худощавой и тонконогой стройной фигурой, несколько вытянутым овалом лица, с удлиненным тонким носом и глазами продолговатой формы.

Особое значение в пластике бронзовой скульптуры получает силуэт фигуры, очерченный гибким и трепетным контуром. Несовня высоко над массовой процессией (у постаментa статуи обычно можно увидеть отверстия для специально продеваемых палок), фигура божества, отливавшая золотым блеском, приковывала взгляд музыкальным разнообразием своих изящных силуэтов.

Бронзовые скульптуры по большей части посвящены культу Шивы. В соответствии с воплощением того или иного

проявления Шивы разнятся и трактовка изображения. Например, так называемые святые шиваизма, представленные в момент божественного созерцания самого Шивы, показаны в спокойной, слегка изогнуто-танцующей позе, с молитвенно сложенными или расставленными руками и с экстатической улыбкой на лице.

Более естественно скульптурное изображение Парвати, супруги Шивы. Отдельные черты канонического преувеличения отступают перед выразительной реалистичностью в целом человечески обаятельного образа. Обращает внимание непринужденность постановки всей фигуры, почти жанровая непосредственность переданного движения. Общий силуэт фигуры отличается особой грациозностью и легкостью, перекликаясь с лучшими образцами храмовой скульптуры. Совершенно иной является скульптура, изображающая Кали, богиню смерти и разрушения. Деформированная и страшная своей утрированной худобой фигура Кали с длинными худыми поджатыми ногами и четками в руках является зловещим, пугающим образом.



*136 б. Шива-Натараджа («Царь танца»). Бронза. 11-12 вв.
Амстердам, Государственный музей.*

Одним из наиболее ярких созданий бронзовой скульптуры южной Индии является образ четырехрукого Шивы-Натараджи («Царя танца»), фигура которого дана в максимально динамичном аспекте. Поза эта с небольшими вариациями повторяется в различных известных образцах. Воплощая в себе вечную энергию, движущую мир, скульптура Шивы-Натараджи каждой своей деталью и атрибутом символизирует определенное положение или представление индуистской религиозно-философской системы. Если самый танец его обозначает движение вселенной, а попираемый им карлик изображает демона невежества, мешающего познать высшую истину, то и каждая его рука строго связана с каким-нибудь символическим смыслом. Левая рука (верхняя) держит языки пламени — это символ разрушения и очищения вселенной, правая — трещотку, что обозначает шум Эфира, и т. д.

В ритмическом распределении словно движущихся ног и рук, в упругой постановке фигуры, стоящей на одной ноге, чувствуется воздействие стихии народного танца. В умножении числа рук и в разнообразии их движений проявляется стремление передать движение во всей его полноте, как бы расширив его эффект для восприятия с различных точек зрения. В этом фантастическом вымысле, как и, например, в образе трехголового Шивы, сказываются древние мифические и анимистические представления о неисчерпаемом многообразии жизненных проявлений в природе, выкристаллизовавшиеся здесь под влиянием религиозно-философских идей индуизма в канонически определившийся законченный символ. Впоследствии, несмотря на внешнее следование традиции, в частности «танцующему» характеру позы, и на совершенство выполнения деталей скульптуры, в бронзовой пластике побеждают каноничность и религиозная отвлеченность (например, образы Кришны 16—17 вв.).

Архитектура и искусство 13 - 18 веков

В конце 12— начале 13 в. в экономическом и политическом строе Индии произошли важные перемены, связанные с переходом к развитым феодальным отношениям и завоеванием Индии тюрками. Образовался Делийский султанат, основанный Кутбаддином Айбеком (1206—1210), охватывавший всю северную половину Индостанского полуострова. Завоевание большей части северной Индии было осуществлено Мухаммедом Гури (наместником которого и был Кутбаддин) меньше чем за двадцать лет. Правда, эпизодические набеги тюрков с севера имели место и еще раньше; достаточно назвать победоносные походы султана Махмуда Газневидского в начале 11 в., тяжело подорвавшие экономику северной Индии. Разобщенные феодальные раджпутские княжества не могли противостоять организованным отрядам завоевателей. Препятствовали этому устаревшая политическая система, постоянная феодальная междоусобица и в особенности кастовая замкнутость с ее бесконечным делением на ограниченные узкими рамками социальные и общественные прослойки. Так, например, оборона страны была заботой касты воинов — кшатриев, в то время как других каст это не касалось.

Образование первого в эпоху средневековья крупного централизованного феодального государства в Индии сопровождалось утверждением ислама как государственной религии. Однако это нельзя объяснить лишь приверженностью к нему пришедших к власти иноземных завоевателей и султанов. Проникновение мусульманской религии в Индию свидетельствовало о крупных изменениях в общественной и политической жизни страны. Индуизм был связан с социальным расслоением, освящал кастовое деление общества — словом, был неотъемлемой частью идеологической жизни многочисленных феодальных государств средневековой Индии, неспособных объединиться и находившихся в бесконечной междоусобной борьбе. С наступлением нового периода феодализма ислам в том виде, в котором он был привнесен в Индию, явился более подходящей

государственной религией, чем индуизм с его сложнейшей догматической и обрядовой системой.

Другим преимуществом мусульманской религии перед брахманской было представление о равенстве людей перед богом независимо от их расовой и отчасти даже кастовой принадлежности. Благодаря этому многие индусы, особенно низших каст, принимали ислам, надеясь этим улучшить свое социальное положение.

С образованием на территории Индии первого крупного централизованного государства в структуре индийского феодального общества произошли значительные изменения. Господствующее положение в Делийском султанате стало принадлежать чуждой коренному населению Индии тюркской племенной верхушке, окружавшей султана и, что особенно важно, образовавшей новую, чрезвычайно активную привилегированную прослойку эксплуататоров — иктадаров, противопоставлявшую себя старой индийской аристократии. Последняя отныне была сильно ущемлена в своих правах. Централизация власти в руках султана и его ближайшего окружения позволила создать сильный государственный аппарат. В его распоряжении находилась большая постоянная наемная армия, необходимая для защиты от начавшихся в это время монгольских нападений с севера, а также для подавления народных восстаний. Территория государства разделялась на отдельные области, управляемые мусульманскими наместниками, следившими за порядком, сбором налогов и т. д. Характер феодальной эксплуатации трудовых масс индийского населения в Делийском султанате приобрел типичные для большинства стран Ближнего и Среднего Востока этого времени формы «икта». Земельная собственность феодалов была передана государству. Индийская сельская община была сохранена как податная единица, но остатки свободной общинной земельной собственности были уничтожены. Феодальная рента складывалась из налогов, которыми облагались все обрабатываемые земли. Таким образом, в Индии происходит окончательный переход к развитым феодальным отношениям.

Централизованное государство Делийского султаната во второй половине 13 в. смогло отразить мощный натиск монгольских ханов, а затем, в 14 в., расширить свои владения вплоть до южной части Декана. На этом новом этапе развития феодализма в Индии усилился гнет эксплуататоров, теперь не только индийских князей, но и мусульманской знати, что приводило часто к восстаниям крестьян, а также к возникновению общественных движений, принимавших формы новых религиозных учений и проповедей. Одним из первых крупных представителей и основателей нового направления был Рамануджа (12 в.), в своем учении отвергавший привилегированность каст, в частности жреческой брахманской, в духовной жизни общества.

Обосновавшиеся в Индии мусульманские феодалы ограничивали и стесняли в правах коренное немусульманское население. Однако постепенно, несмотря на отдельные проявления религиозной нетерпимости, они ассимилировались. Обороняя Делийский султанат от внешних нападений, наемное мусульманское войско защищало и всю Индию. Это, впрочем, не препятствовало возникновению и внутренних распрей между мусульманами и непокорными раджпутскими князьями. При этом и сами мусульманские наместники, особенно в отдаленных от Дели областях, нередко становились правителями, независимыми от власти султана. Таким образом, централизованность Делийского государства носила еще довольно относительный, незрелый характер.

В культуре и искусстве уже в 13 в. находят свое отражение новые тенденции. Крупнейшим поэтом этого времени был тюрок Амир Хисрав (1253—1325), живший при дворе султана и писавший на персидском языке и на хинди, а также одним из первых — на урду. Особое распространение получили его песни о любви, о природе, доступные простым крестьянам. Амир Хисрав был первым поэтом, в своем художественном творчестве показавшим, что подлинное индийское искусство может развиваться независимо от религиозных распрей и ортодоксальных догматов. В этот период начинается расцвет средневековой литературы на различных народных языках и

диалектах. Развитию народной литературы соответствовала демократичность ее содержания.

Подлинно народным поэтом был Кабир, живший в 15 в. Простой ткач, он происходил из мусульманской семьи. Однако в своих песнях и поэмах Кабир проповедовал полную свободу от сектантской ограниченности. «Индус взывает к Раме, мусульманин — к Рахману, а вместе с тем они враждуют между собой и убивают друг друга, и ни один из них не знает истины». Критикуя религиозный фанатизм, Кабир резко восставал против кастового строя. Поэтому при своей религиозной форме произведения Кабира получили широкое распространение в народе, в частности среди слоев ремесленников. Язык его поэзии отличается иногда грубоватой простотой и в то же время большой образной мягкостью и красочностью. Кабир подвергался преследованиям как со стороны правоверных мусульман, так и касты брахманов и умер в изгнании.

К 15 — 16 вв. относится распространение новых радикальных религиозных и социальных идей и направлений, в частности большое развитие получает антифеодальное по своему характеру сектантское движение бхакти, зародившееся еще в учении Рамануджи. Эти явления в идеологической жизни индийского народа свидетельствовали о крупных сдвигах к общественной структуре средневековой Индии.

* * *

В период с 13 по 15 в. основная роль в искусстве северной Индии принадлежит почти исключительно архитектуре. С созданием Делийского султаната, а затем и других государств северной и центральной Индии перед правящей феодальной мусульманской верхушкой встала задача укрепления своей власти не только силой оружия, но и посредством идеологического воздействия на народные массы.

Одним из важнейших средств такого воздействия в условиях феодального общества и являлось широкое общественное

строительство, в котором крупную роль играло воздействие монументальных культовых зданий.

Господство мусульманской религии отразилось на характере индийского зодчества. Ислам, в корне отличный от верований, ранее господствовавших в Индии, требовал совершенно новых культовых зданий. Индия и раньше знала смену одной религии другой, но до этого распространение буддизма происходило одновременно с существованием традиционного брахманизма, а исчезновение его не повлекло каких-либо коренных изменений в культовых сооружениях. Более поздние, брахманские пещерные храмы ЭЛУРЫ развивали схему, выработанную в ранних, буддийских. Ранняя же мусульманская мечеть Куват ул-Ислам в Дели (1193 — 1200), перестроенная из вишнуистского храма, хотя и использует его колонны для своей галлерей, но в целом подчинена задачам совершенно иной архитектурной композиции.

Глубокое отличие искусства нового периода от всего предшествовавшего сразу бросается в глаза при сравнении мечети и индуистского храма — двух архитектурных образов, воплотивших различные эстетические принципы. Законченный, геометрически ясный и благородно-изысканный рисунок облика мечети имеет мало общего с несколько аморфной тяжелой массой храма, в своей характерной слоистости словно воплощающей процесс внутреннего органического роста. Поверхность храма насыщена трепетной жизнью бесчисленных рельефов и как будто пульсирует богатством изображенных естественных форм: людей, животных, растительных орнаментов. Стена мечети лишена каких-либо изображений, строго запрещенных исламом; в качестве декоративного оформления допускалась орнаментальная плоская резьба, иногда в виде арабских надписей, различные по цвету сорта мрамора. Тонкий изящный орнамент, оформляя плоскости стен и арок, ни в коей мере не нарушал ясной конструкции мечети.

Однако было бы неправильно представлять себе наступление новой эпохи в индийском искусстве так, словно

она оборвала рост прежнего искусства и не дала ему достичь того, чего оно могло бы достигнуть без вмешательства ислама.

В храмах северной Индии 10—II вв. в Кхаджурахо или в грандиозном храме Сурья в Конараке (13 в.) отразилась полная зрелость почти тысячелетних традиций каменной архитектуры в Индии.

Первоначальный натиск мусульман был разрушителен, религиозный фанатизм не знал пощады, заставляя этим вспомнить татарское нашествие на Руси. По словам летописца: «вошло в обычай после завоевания каждого форта, крепости сравнивать с землей его основание и колонны, растаптывая их в пыль под ногами огромных и свирепых слонов». Преимущественно это обстоятельство определяет отсутствие в северной и центральной Индии ожидаемого изобилия архитектурных памятников, созданных в период до 13—14 вв. Во время этих переломных веков гораздо больше разрушалось старого, чем строилось нового.

И все же столь резкий и на первый взгляд совершенно неорганичный скачок в средневековом индийском искусстве на самом деле был новым закономерным этапом в развитии индийского зодчества.

Периоду с 13 по 15 в. в истории индийской архитектуры и искусства принадлежит своеобразное место. Именно в это время тесное взаимодействие выработанных местных архитектурно-художественных традиций со сложившимися вне Индии приемами привело к созданию новых архитектурных форм и типов, новых пространственных композиций. В результате этого сложного процесса взаимодействия и взаимообогащения многие архитектурные приемы и элементы, пришедшие в Индию из Средней Азии и отчасти Ирана, оказались коренным образом переработанными и переосмысленными в духе местных традиций индийского искусства. Более совершенная и качественно более высокая строительная техника способствовала дальнейшему замечательному расцвету средневековой индийской архитектуры. Использование арки, коробового и купольного

перекрытия, а также известкового раствора (также прежде не применявшегося в Индии) повернуло архитектурное строительство на новый путь, путь в Индии до сих пор неизвестный.

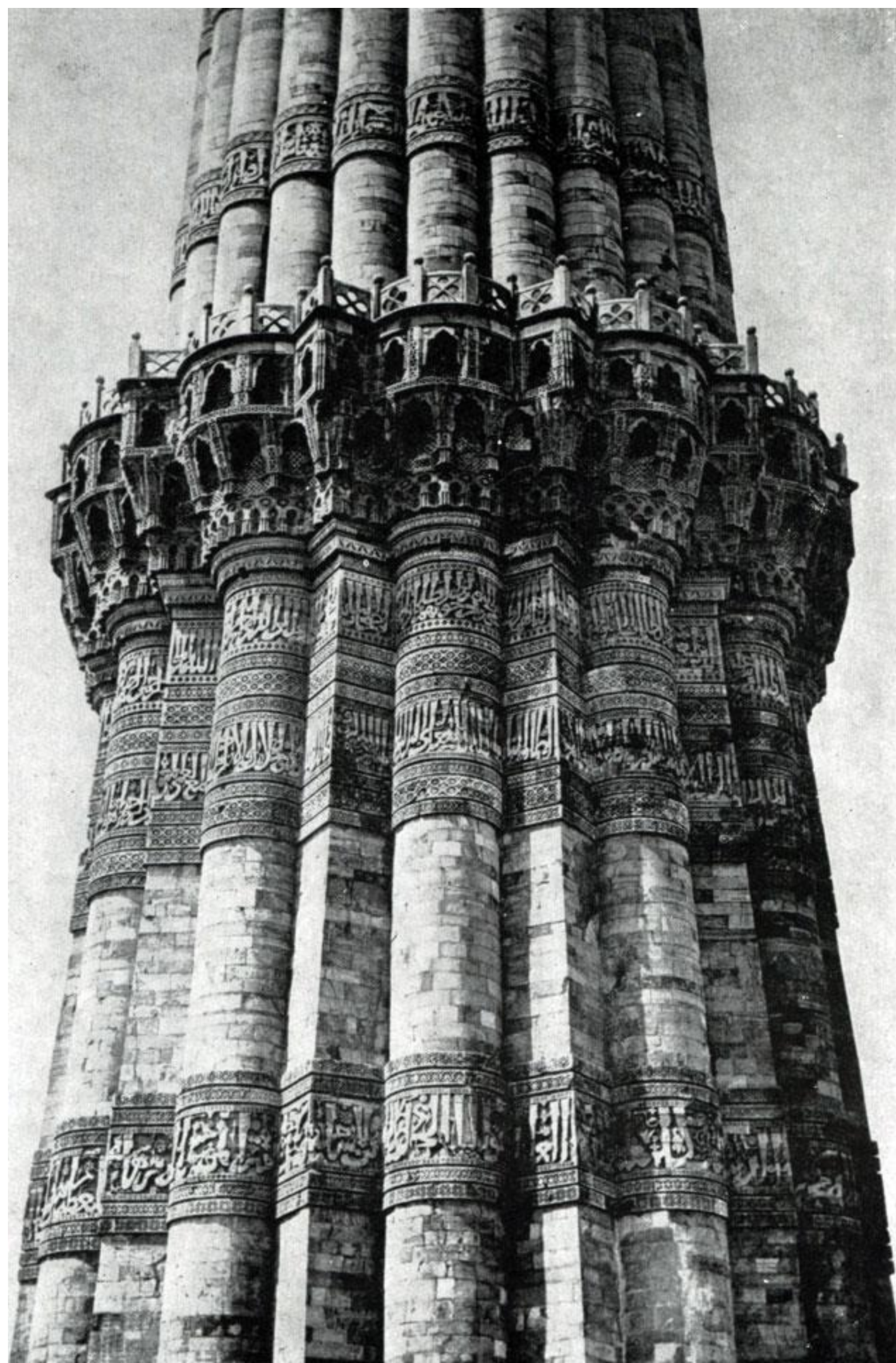
Однако при новых потребностях архитектурного строительства многие черты, ярко характеризовавшие индийское средневековое зодчество, теряли свое значение. В первую очередь это было вызвано отсутствием скульптуры, игравшей прежде столь существенную роль в оформлении здания. Синтез архитектуры и скульптуры, лежавший в основе индийского искусства с 7 по 13 в., стал невозможным. Обновление индийского зодчества, а также внедрение новой техники были сопряжены с некоторыми жертвами и даже известным оскудением его прежней образной и пластической полноты и многогранности. Заимствуя чуждые планировочные схемы мечети или ряд других приемов, искусство нового этапа в средневековой Индии отказывалось от принципов, выработанных на протяжении многих столетий. Благодаря этому, например, достижения индийского монументального искусства с 13 до второй половины 16в. сильно уступают предшествующему периоду — 10 — 13 вв.

Тем не менее творческий гений индийского народа, даже в историческую Эпоху, когда развитие искусства было несколько затрудненным и постепенным, смог выznать к жизни ряд блестящих архитектурных произведений, в которых ярко и своеобразно трактовались схемы мусульманских культовых сооружений, преломленные через традиции индийской художественной культуры.

Если, с одной стороны, эти схемы были привнесены в Индию извне в уже выверенной, найденной форме, отражавшей нормы определенного зрелого архитектурного стиля, то, с другой стороны, они встречались с древней художественной культурой, богатой и чуткой, отстоявшейся и многогранной. Мусульманская архитектура в Индии заметно отличается от современной ей архитектуры в странах Ближнего и Среднего Востока. Так, существенной ее особенностью является то

значение, которое и в новый период принадлежит пластическому пониманию архитектуры, оживленной динамичным решением ее поверхности. Излюбленный материал индийских строителей (почти до 17 в.), красный песчаник как бы воплощает внутреннюю жизнь тела здания, наглядно демонстрируя органическую плотность архитектурной массы. Другая особенность заключается в широком применении в индийском зодчестве камня. В использовании и обработке камня индийские мастера достигли совершенства, и именно в нем так ярко раскрылся пластический гений индийского народа. Но в новый период многовековой опыт обработки камня, в особенности в декоративном плане, получил несколько иное применение. С одной стороны, запрещение скульптурных иконографических изображений в богатом наружном одеянии храма, с другой — новые сложные конструктивные и тектонические принципы в самой структуре здания диктовали индийским мастерам иные закономерности. Тончайшая, изумляющая своим мастерством резьба, ажурная и инкрустированная, — вот чем поражает теперь индийская архитектура в своем декоративном уборе. Декоративная резьба уже никогда не нарушает архитектурной плоскости, а сложный геометрический и эпиграфический орнамент делает фактуру стены сложной, обогащенной и вместе с тем очень строго организованной.

По мере развития зрелых форм феодализма в индийской каменной архитектуре помимо культовой распространяется и гражданская. К последней относятся дворцы, форты, городские ворота и укрепления, представляющие собой разнообразные типы архитектурных форм и конструкций, в изобилии создаваемых в Индии в 15 —17 вв. В культовом строительстве основными типами архитектурных сооружений являются мечеть и мавзолей. Наиболее ранними образцами архитектуры Делийского султаната рубежа 12—13 вв. являются дошедшие до нас развалины мечетей Куват ул-Ислам в Дели (1193 — 1200) с минаретом-башней Кутб-Минар (окончен в 1231 г.) и мечеть в Аджмире (1210).



138. Кутб-Минар в Дели. Окончен в 1231 г. Средняя часть.

Замечательным сооружением является уже упоминавшийся выше прославленный Кутб-Минар. Не уступая по размерам (высота 72,5 м, диаметр у основания 15 ж, у вершины — около 2 ,w) крупнейшим сооружениям подобного рода, Кутб-Минар несомненно превосходит их своим монументальным величием и продуманностью пропорций. Своеобразие и оригинальность тектонического и пластического решения ставят Кутб-Минар в один ряд с лучшими памятниками классического индийского зодчества.

Тектоника минарета отличается конструктивной ясностью и строгостью. Ствол минарета разделен на пять ярусов, причем каждый последующий ярус меньше предыдущего по высоте и по диаметру (Впоследствии Кутб-Минар пострадал от землетрясения и был восстановлен во второй половине 14 в., отчего первоначальный замысел был несколько нарушен. Три нижних яруса, сложенных из плит красного песчаника, сохранились без изменения, а два верхних из желтоватого мрамора — результат восстановления.). Благодаря этому достигается монументальность и «башенность» минарета, то есть естественный и постепенный переход от тяжелого и грузного основания к легкому верху. Вместе с тем создается впечатление, что каждый ярус как будто вырастает из предыдущего, причем каждый раз движение ствола вверх словно приостанавливается наростом опоясывающих этот переход причудливых по форме балконов. Умение в архитектуре передавать органичность роста форм отмечалось при анализе формы башни индуистского храма — шикхары. ЗДРСь, однако, эта особенность воплощена в гораздо более строгих и простых формах. Кроме того, минарет, в отличие от шикхары, расположен отдельно, без непосредственной архитектурной связи с мечетью, и был включен в пределы последней по мере ее перестройки и расширения. Кутб-Минар был самостоятельным сооружением и мыслился как могущественный символ, как победно вознесшаяся над землей башня, согласно надписям, высеченным на ней, возвещающая якобы о «защите бога на востоке и западе».

Пластическое оформление поверхности также способствует динамике и органическому единству общего архитектурного образа. Так, поверхность нижнего яруса, наиболее монументального, состоит из чередующихся круглых и прямоугольных в сечении колонок, образующих весь ствол минарета подобно плотному пучку (отсюда определение «пучкового» типа минарета). Поверхность второго яруса состоит лишь из круглых колонок, чем подчеркивается его большее изящество и легкость по сравнению с нижним. Наконец, у третьего яруса рельеф состоит лишь из прямоугольных в сечении колонок, что усиливает динамику «пучка» и придает его массе ощущение легкости. Интересны обходные балконы, разделяющие ярусы, с богато орнаментированными подпорами, которые передают их вес на ствол минарета. В результате пластика поверхности всего Кутб-Минара чрезвычайно разнообразна и живописна и вместе с тем способствует ощущению почти органической плотности, весомости и монументальной устойчивости башни.

Идея создания башенного сооружения имеет глубокие традиции в индийской архитектуре. Достаточно вспомнить значение башни-шикхары в храмовом ансамбле Кхаджурахо или Бхубанесвара. Замечательно, что Кутб-Минар роднит с шикхарой как динамизм ее контура, так и идея роста башни вверх. Правда, в Кутб-Минаре эти черты выражены иначе, с меньшей органической конкретностью, и подчинены более рационалистическим принципам. Однако важно отметить, что здесь индийский минарет, в отличие от других минаретов, имеет башнеобразный, а не столбообразный характер.

Кутб-Минар, в котором старая традиция в новой форме смогла найти столь яркое и совершенное воплощение, явился зрелым достижением индийской архитектуры этого периода. В первых мечетях, построенных тогда же, много еще несовершенств, чувствуется фрагментарность общей архитектурной композиции. Так, в упоминавшейся уже мечети Куват ул-Ислам в Дели или в мечети в Адж-мире колонны портиков и молитвенного зала сделаны из колонн индуистских и отчасти джайнских храмов, причем они поставлены друг на

друга (иногда по три, как в портике Аджмирской мечети). Богатство и раннесредневековая изощренность покрывающей их резьбы при совершенстве ее исполнения не вяжутся с архитектурной композицией открытого просторного двора мечети. Подобный декор органично соединялся с совершенно иным характером архитектурных форм, с развитием которых он логически был связан.



139. Мечеть Куват ул-Ислам в Дели. Главная арка фасада. 1193-1200 гг.

Если в общем мечеть в Аджмире несколько цельнее, чем мечеть Куват ул-Ислам, перестраивавшаяся впоследствии, то фасад последней является действительно выдающимся достижением, в котором, как в Кутб-Минаре, старые конструктивные и особенно декоративные традиции удачно применены в соответствии с новыми художественными задачами.

Предназначенная для отделения молитвенного зала от внутреннего двора мечети фасадная стена с эффектно прорезанными в ней килевидными арками замечательна как самостоятельное произведение архитектуры. Простоте и благородству ее пропорций соответствует изящество рисунка резьбы, сплошь покрывающей весь фасад. Изобретательно сопоставление (между проемами) вертикальных полос резьбы, состоящих из традиционного растительного орнамента и арабских надписей. Богатой пластике и спокойному ритму первого живописно противопоставляются нервный рисунок и асимметрическая динамика второй. Обращает на себя внимание форма арки с характерной заостренной верхушкой, сходная с рисунком обрамления «солнечного окна» буддийской чайтьи. Интересно, что индийские строители, создавая арки фасада, использовали кладку напуском, а не истинную арку, что может быть объяснено лишь прочностью укоренившихся традиций, первое время приспособляемых к новым формам архитектуры.

Делийский султанат как централизованное феодальное государство достиг значительного могущества при Алааддине (1296 — 1316) из династии Хильджи. Честолюбивый властитель, продолжая архитектурное строительство мечетей и крепостей, задумал новый грандиозный план перестройки мечети Куват ул-Пслам, которому не было суждено осуществиться. Было начато также сооружение нового минарета, по замыслу вдвое превышающего размеры Кутб-

Минара. Сохранились даже следы, показывающие размах предпринятого строительства (фундаменты стен, основание минарета).

Из законченных строений известны лишь южные ворота мечети Ала-и-Дар-ваза, построенные в 1310 г. Это совсем миниатюрное по сравнению с задуманным комплексом здание — по существу, его маленькая часть — представляет собой интересный архитектурный памятник, демонстрирующий новый шаг в развитии индийской архитектуры.

В пределах небольшого архитектурного строения, покрытого ажурной резьбой, и решении купола, перекрытий, арок индийские мастера демонстрируют умелое применение новых строительных навыков, возможно, привнесенных сельджукскими мастерами и ремесленниками, бежавшими от монгольского нашествия, разгромившего империю Сельджуков.

Наибольшее строительство в период Делийского султаната происходит в 14 в., при султанах династии Туглукидов. Создание ими новых столиц, укрепленных городов Туглукабада и Даулатабада (б. Деогери) и других, в том числе и дворца-крепости Фирозабада в Дели, — все это говорит о могуществе султаната, территориально достигшего максимальных размеров при Мухаммеде Туглуке (1325-1351).

Однако высшая точка развития султаната явилась и поворотным пунктом, после которого начинается быстрый его распад, так что уже опустошительное нашествие Тимур-Ланга в 1398—1399 гг., почти не встретившее сопротивления, оказалось роковым для него. Причиной распада были острые классовые противоречия внутри государства, сопровождавшиеся многочисленными восстаниями, часто принимавшими форму религиозной борьбы индусов против мусульман. Кроме того, Делийский султанат не представлял собой прочного единого государства; крупные и мелкие феодалы, будь то мусульманские наместники или индусские вассалы, подрывали междоусобной борьбой его могущество и

все время вступали в конфликты с центральной государственной властью.

Наиболее значительным образцом архитектуры периода Туглукидов является мавзолей Гиясаддина Туглука, построенный в его новой столице Туглукабаде неподалеку от Дели в 1325 г. Мавзолей этот интересен и как один из ранних выдающихся сооружений этого типа. Во многих отношениях мавзолей напоминает Ала-и-Дарваза, но сходные тектонические и декоративные принципы имеют здесь совсем другой стилиевой характер, который связан прежде всего с той суровостью и простотой, которые отличают архитектуру периода династии Туглукидов. Кроме того, этот характер зависит от собственного местоположения мавзолея Гиясаддина, являющегося своего рода неприступной цитаделью, единственно сохранившейся среди развалин Туглукабада. Ввиду частых феодальных войн подобное «крепостное» решение культовых сооружений в те времена было нередким, но особенно внушительным оно оказалось именно здесь.

В плане крепость с расположенным в ее дворе мавзолеем имеет форму вытянутого неправильного пятиугольника длиной примерно 100 ж, с круглыми (кроме одного) выступающими бастиянами по углам, и стоит на скале среди небольшого ныне высохшего водоема. Сохранились следы специального высокого каменного прохода, соединявшего цитадель с крепостью-дворцом, в настоящее время сильно разрушенным. Собственно здание мавзолея представляет собой компактное по массе здание, квадратное в плане, высотой около 27 м, поражающее своей особенной монументальностью. Действительно, этому эффекту служит вся архитектура мавзолея. Важной особенностью здания является то, что его наружные стены наклонены внутрь на 15 градусов. Это придает ему общую форму усеченной пирамиды, увенчанной внушительным полушарием купола. Простота и массивность двух главных слагающих здание мавзолея объемов, даже какая-то элементарность их сопоставления убедительно выражают идею неприступной мощи, которая заключена во

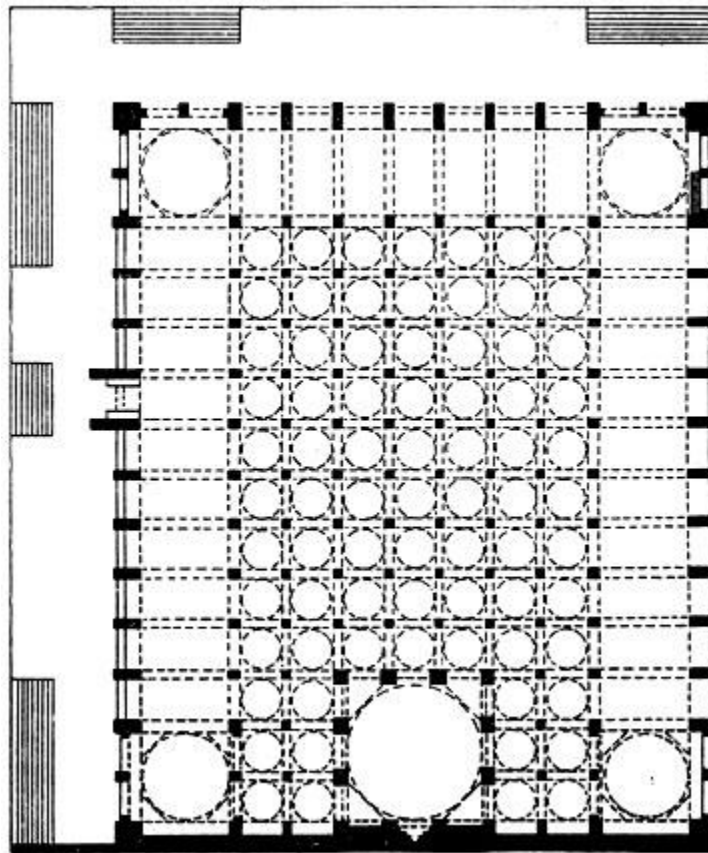
всем небольшом крепостном ансамбле. Контраст нижней части и купола усилен различием примененного строительного материала: красного песчаника и белого мрамора.

Отдельные декоративные элементы также основаны на контрастном использовании этих материалов. Оформление над небольшими входами посередине каждого из четырех фасадов мавзолея — килевидная арка, вписанная в прямоугольник, горизонтальная полоса на уровне оснований арок, обрамление небольших окон над поясом — все выложено плитами белого мрамора. Купол же мавзолея увенчан тяжелым фигурным шпилем из красного песчаника, напоминающим навершие брахманской шикхары. Таким образом, пояс геометрических фигур и линий из белых полос по красному оживляет глухой нижний объем, а красный, составленный из округлых фигур шпиль смело завершает лишенную украшений белую полусферу купола. Подобная «живописность» решения, основанная на умелом использовании простейших и контрастных материалов, несомненно, придает особый оттенок изысканности суровому зданию мавзолея, стилистически связываемого этим с чисто камерными по характеру воротами Ала-и-Дарваза, построенными всего лишь двадцатью годами раньше.

Во время владычества династии Туглукидов наиболее широкое строительство велось при Фироз-шахе (1351 — 1388). Помимо постройки ряда мечетей и мавзолеев были реставрированы многие разрушенные и поврежденные ранее памятники, в частности надстроен пострадавший от землетрясения Кутб-Минар. Но главным было создание четырех хорошо укрепленных крепостей-городов, из которых наиболее значительным является крепость близ столицы Дели (Фирозабад). По своему типу крепость представляет собой развитие Туглукабада, имеет прямоугольную в плане форму (длиной примерно в три четверти километра) и окружена неприступными зубчатыми стенами с равномерно расставленными крепостными башнями. Входные ворота выдвинуты вперед и укреплены по бокам мощной системой бастионов.

В целом архитектура в это время сохраняет суровый характер, отмоченный выше в гробнице Гиясаддина. Таковы, например, Кхирки-Мазжид в Дели (1375) и Калан-Мазжид (1380), огражденные высокими стенами с характерными круглыми выступающими башнями по углам и напоминающие скорее небольшие крепости, чем храмы. В них уже нет своеобразного благородства, присущего архитектурному образу гробницы Гиясаддина.

В архитектуре государства Бахмани, образовавшегося в 1347 г. в центральной Индии, первоначально повторялись образцы делийского зодчества, в дальнейшем, особенно в 15 в., проявляется воздействие иранских традиций, получивших, однако, своеобразную трактовку. Мечеть в столице Гулбарге (1367) была построена архитектором-персом Рафи, однако в ней трудно найти определенные черты иранского зодчества, так же как и признаки прямого подражания делийской архитектуре.



Мечеть в Гулбарге. План.

Мечеть занимает площадь длиной 72 м и шириной 58 м. Все внутреннее пространство двора мечети перекрыто одной общей крышей, так что образуется единое обширное помещение, разделенное колоннами на пересекающиеся проходы — нефы. Структура последних основана на повторении ряда отдельных ячеек, с четырех сторон ограниченных высокими килевидными арками и крытых каждая отдельным куполом. Свет проникает внутрь помещения лишь через боковые портики, где традиционные колоннады заменены аркадами, причем арки замечательны своими чрезвычайно широкими пролетами при очень низких импостах. Вообще архитектура мечети отличается большим разнообразием форм и пропорций примененных в ней арочных перекрытий. Снаружи архитектурная композиция мечети производит впечатление суровой простоты. Над святилищем возвышается высокий купол, поднятый на квадратном основании и доминирующий над занимающим значительную площадь зданием крытого двора. По углам последнего расположены низкие купола, объединяющие прямоугольник здания с главным куполом.

В создании новых архитектурных форм мечети в Гулбарге отразилось стремление к независимости молодого государства, хотя и не ставшего столь могущественным, каким был до этого Делийский султанат, но игравшего немалую роль в развитии средневекового искусства Индии 15 в. Особенно расширяется архитектурное строительство после перенесения столицы государства в 1425 г. в Бидар. Вырабатывается стиль искусства, в котором преодолевается влияние архитектуры Делийского султаната с ее тяжестью и суровостью.

Все более отчетливо проявляется стремление по возможности замаскировать массивность зданий посредством развитого декора, в котором большую роль играют полихромные облицовки и орнаментальная резьба. Арки в своих начертаниях постепенно приближаются к килевидным; купола заостряются или начинают приобретать форму трех четвертей сферы. Наиболее крупными памятниками архитектуры являются крепость, мавзолей Ахмед-шаха и

Алааддина, медресе Махмуда Гавана в Бидаре (середина 15 в.).

Для последнего характерно богатое декоративное решение наружных стен, состоящее из растительного орнамента и арабесок, выложенных зелеными, желтыми и белыми глазурованными плитками.

В конце 15 в. государство Бахмани распалось на ряд мелких феодальных княжеств, из которых Биджапур и Голконда в 16—17 вв. сыграли свою роль в развитии средневековой индийской архитектуры.

К 13—18 вв. относятся многочисленные перестройки джайнских храмовых комплексов на горе Гирнар, в Шатрунджайе (Гуджарат) и на горе Абу (южная Раджпутана). Многие из храмов этих священных мест были построены еще в 10—11 вв., но поздние перестройки сильно изменили их внешний облик, сохранив в известной мере основные принципы планировки.

Обычно джайнские храмы располагались в центре обширного прямоугольного двора, отделенного от внешнего мира стеной. Храмовое здание состояло из закрытого святилища, примыкающего к нему закрытого зала и колонного зала, центр которого был выделен поставленными по углам октагона колоннами, поддерживающими перекрывающий его купольный потолок. Таков план храма Неминатха на горе Гирнар, одного из наиболее древних (11 в.). В более поздних храмах планы значительно усложняются благодаря нередко механическому умножению отдельных элементов здания.



140 а. Плафон джайнского храма Теджпала на горе Абу. 13 в.

Знаменитые джайнские храмы на горе Абу выстроены целиком из белого мрамора. Наиболее известен храм Теджпала, законченный в 13 в. Его внутреннее убранство и особенно скульптурный декор купольного потолка колонного зала поражают богатством и тонкостью исполнения. По внутреннему своду купола у его основания в виде наклонных подпор расположен ряд скульптурных изображений джайнских богинь мудрости, каждое на отдельном постаменте. Выше их, в вершине купола, все сужающимися кругами идут тончайшие кружева резного скульптурного узора, завершающиеся

висящей в центре подобно сталактиту розеткой замкового камня. Чрезвычайная детализированность резьбы, выполненной с необыкновенно высоким техническим совершенством, в сочетании с тщательной отполированностью белого мрамора создает сказочный эффект жемчужного мерцания потолка с его хрупкими, словно снежными узорами. Богатейшая резьба покрывает также остальные части храма — колонны, балки и т. д.

Однако в целом приходится признать, что, несмотря на указанные достоинства чисто декоративного характера, собственно архитектура джайнских храмов (особенно построенных в 15—18 вв.) не обладает теми качествами, которые отличают лучшие образцы средневековой индийской архитектуры. Многочисленные перестройки и дополнения, вплоть до нарушающих, в конечном счете, единую архитектуру декоративных украшений, сильно повредили художественной полноценности джайнских храмов как монументального ансамбля.

После распада Делийского султаната в 1413 г. существовавшие в Дели в 15 — начале 16 в. княжества Сайидов и Лоди не внесли ничего существенно нового и значительного в искусство северной Индии. Архитектурное строительство в основном продолжалось лишь в области создания княжеских гробниц, в которых сохранились традиции зодчества периода Туглукидов.

Новый период в истории северной Индии начинается в связи с походами Бабура, потомка Тимура, победившего делийского султана в 1526 г. и захватившего Дели. После смерти Бабура, в период борьбы между его преемниками за преобладание (1530—1555), родилось новое централизованное феодальное государство.

Возникновение во второй половине 16 в. могущественной державы Великих Моголов создало благоприятные условия для нового расцвета культуры и искусства феодальной Индии.

К власти приходит наследник Бабура — Хумаюн. При его сыне Акбаре (1556—1605), могущественном властителе, Могольское государство становится наиболее сильным в Индии, охватывая к моменту смерти Акбара всю ее северную и в значительной степени центральную часть. Мощь Великих Моголов сохранялась и в правление преемников Акбара — Джехангира (1605 —1627) и Шах Джехана (1628 —1658). При правнучке Акбара Аурангзебе (1658 —1707), несмотря на то, что с завоеванием Голконды владения Великих Моголов охватывали уже весь Индостанский полуостров, кроме его крайней южной оконечности, а также Кашмир и Афганистан, в самом государстве наблюдается глубокий внутренний кризис, приводящий к быстрому упадку в первой четверти 18 века.

В 16 и в 17 в. формируется и получает свое полное развитие чрезвычайно многогранное и противоречивое, сочетавшее в себе ряд разнородных черт и элементов направление, обычно называемое в литературе могольским искусством. В общем характере этого искусства нашла свое яркое отражение одна из важнейших проблем средневековой индийской политической и культурной истории—проблема создания общеиндийской культуры и искусства, преодоления культовой розни, подобно тому как в области политической стояла задача создания общеиндийского государства, что отчасти было решено Акбаром.

Как уже отмечалось выше, тенденция к сближению и взаимопереплетению культуры тюрко-афганской феодальной верхушки Делийского султаната с культурой народа Индии отчетливо наметилась еще в 12—14 вв. Следующие два столетия в истории социальной, культурной и духовной жизни Индии ознаменованы напряженными поисками путей преодоления отчужденности и враждебности между мусульманами и индусами. Эти поиски нашли свое выражение в появлении ряда религиозно-философских движений, стремившихся создать новое учение, одинаково приемлемое и для мусульман и для индусов, преодолеть, с одной стороны, замкнутость кастовой системы, а с другой — нетерпимое отношение ислама к идолопоклонству.

Многочисленные мистико-религиозные ереси, отличавшиеся своеобразной демократичностью тенденций, выражали антифеодальные стремления крестьян и городских низов, искавших выхода из тяжелого положения и нищеты. Наиболее значительными явлениями этого рода были в первую очередь уже отмечавшиеся раньше движение бхакти и проповеди Кабира.

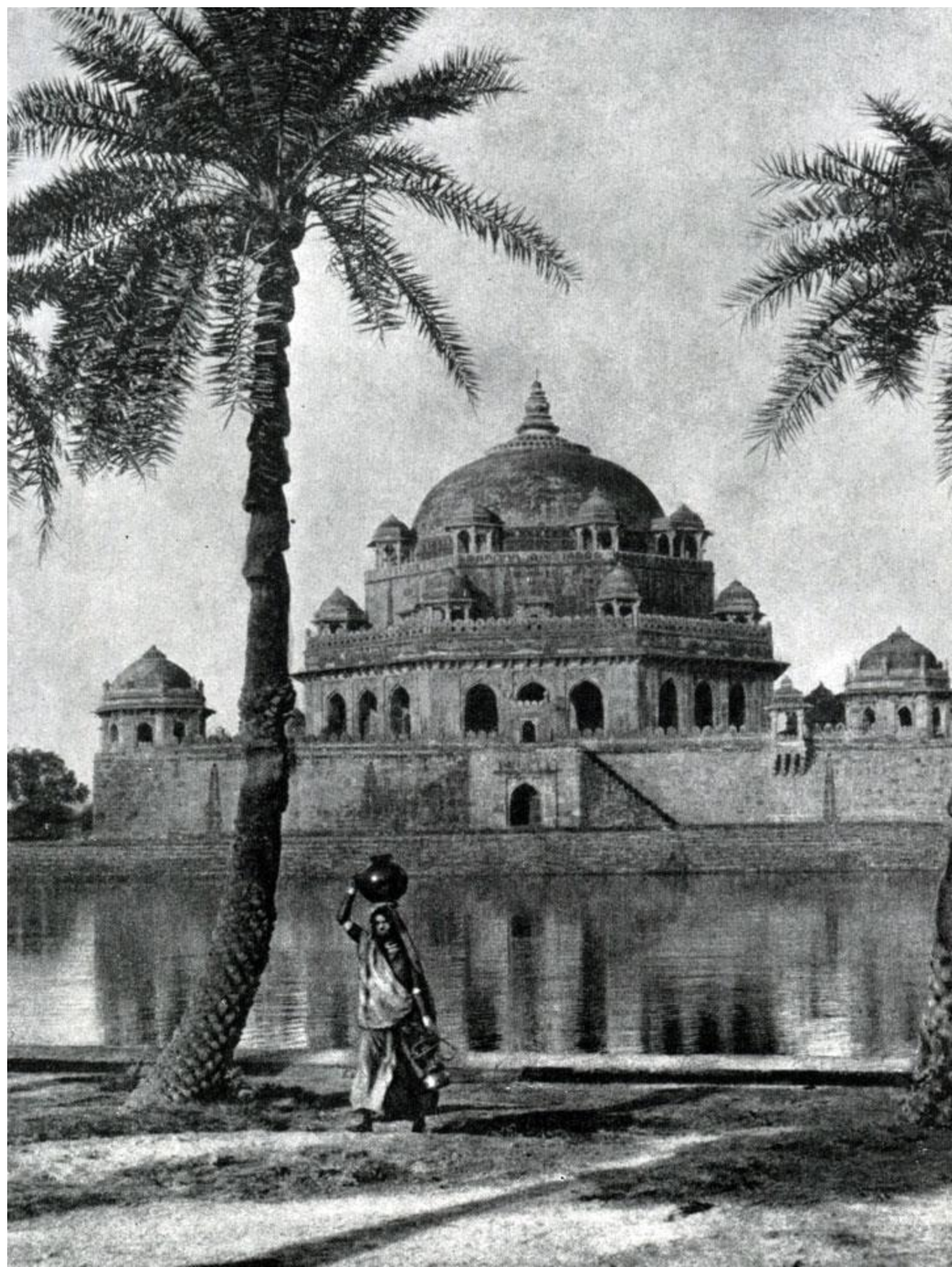
К началу 16 в. относится создание религиозной общины сикхов, в которой была сделана реальная попытка провести в жизнь новые религиозные и социальные идеи. Община сикхов, основанная Нанаком (1469 —1538), последователем Кабира, опиралась на равенство всех ее членов — сикхов (учеников), подчиненных одному учителю — ГУРУ. Таким образом, община резко порывала с кастовым строем, объединяя представителей низших слоев каст, земледельцев и воинов. Сикхизм приобрел крепкую организационную основу и в дальнейшем стал, единственный из всех остальных движений, важной политической силой в Индии. В 17 в. после жестоких преследований со стороны Джахангира началось его развитие как военной секты. Но и другие учения, хотя и не сыгравшие крупной политической роли, играли важную роль в идеологической подготовке той политики веротерпимости по отношению к приверженцам немусульманских религий, которую проводили Лкбар и отчасти Джахангир. Этой политикой, в значительной мере продиктованной здравым политическим расчетом, так же как и рядом других мероприятий финансового и политического характера, Акбар обеспечил себе поддержку и сотрудничество значительной части индусских феодалов и чрезвычайно укрепил власть Моголов в Индии. Однако при этом в Индии Великих Моголов наблюдались страшные социальные контрасты. Утонченная придворная культура, роскошное дворцовое и культовое строительство были возможны лишь на основе жестокой эксплуатации многомиллионных трудовых масс индийского народа. Говоря о том, что Шах Джахан был современником Людовика XIV, Джа-вахарлал Неру пишет, что «двор Дели с его «павлиньим трон» был роскошнее и величественнее Версаля, но, подобно Версалью, он держался на нищете и

эксплуатации народа. В Гуджерате и Декане свирепствовал ужасающий голод»(Д. Неру, *Открытие Индии*, М., Изд-во иностранной литературы, 1955, стр. 284.).

Некоторое отражение эти явления, хотя и косвенно, в завуалированной форме, нашли в литературе этой эпохи. Большое значение, однако, и здесь имели упоминавшиеся выше религиозные движения. Так, например, они способствовали развитию литературы на местных языках в различных областях страны — развитию, начавшемуся еще в 12 —13 вв. Движения, подобные бхакти, согласно которым «божество познается не знанием, а любовью», отражались на представлениях, связанных с более гуманным отношением к людям, уважением и вниманием к человеческой личности. Большое значение получила идея объединения народов Индии. Это находило выражение в демократизации литературы, в полном отказе от санскрита как литературного языка, ставшего доступным лишь узкому кругу избранных. Важнейшим представителем этого направления был Тулси-Дас, величайший поэт, писавший на языке хинди, создавший «Рамачаритаманаса» — совершенно самостоятельный вариант цикла легенд о Раме и его подвигах. В образной форме Тулси-Дас в герое своей поэмы Раме, воплощении Вишну, отразил идею объединения Индии. Враждующие между собой боги как бы символизировали феодалов, раздувавших междоусобную рознь. Страдание поработенных демоном Раваной людей образно рассказывало о реальном угнетении низших каст. Это произведение получило необыкновенную популярность среди широких масс индийского народа, популярность, возраставшую с каждым столетием.

В могольской архитектуре отчетливо намечаются два периода ее развития: более ранний, связанный с широким строительством при Акбаре, и более поздний, относящийся преимущественно к правлению Шах Джехана. Величие и размах архитектуры новой эпохи ощущались уже в самых первых сооружениях, относящихся к преакибаровскому периоду. Из них наиболее выдающимся памятником является мавзолей Шер-шаха в Сасараме (Бихар, середина 16 в.).

Массивное восьмигранное в плане здание мавзолея возвышается посередине небольшого искусственного озера. Величественный, словно плывущий по воде мавзолей полон строгой и несколько тяжеловесной красоты. По ширине превышая 80 м, он достигает почти 50 м в высоту.



141. Мавзолей Шер-шаха в Сасараме. 1540 г. Общий вид.

Подобные приземистые пропорции в сочетании с пирамидальной уступчатой формой силуэта придают всему сооружению внушительную монументальность, превосходя в этом отношении гробницы, созданные в Делийском султанате.

Мощный квадратный цоколь со ступенями, выходящими прямо из воды, является как бы фундаментом, на котором стоит нияшый, также квадратный в плане, глухой этаж мавзолея. Само здание состоит из двух октагонов, поставленных один на другой, верхний из которых покрыт огромным полусферическим куполом, увенчанным фигурным шпилем. Вдоль обоих ярусов, на которые расчленено здание мавзолея, а также вдоль террасы над первым этажом идут обходные галереи с купольными павильонами, расположенными по углам квадратной террасы и восьмигранников. Куполы этих павильонов многократно повторяют в миниатюре форму центрального купола мавзолея, подчеркивая его монументальные размеры. Вместе с тем благодаря этому композиционному приему, столь характерному для всего средневекового индийского зодчества, во внешнем облике мавзолея достигается известное облегчение массивности и тяжеловесности объемов отдельных частей здания. Простота и строгость архитектурных деталей как купольных павильонов, так и стен (у нижней восьмигранной части здания все восемь сторон прорезаны стройными килевидными проемами) дополняют общий величавый характер архитектуры мавзолея.

В правление Акбара размах строительства становится особенно значительным. В середине 60-х гг. 16 в. проводится широкое строительство в Агре, по завершении которого Агра, по отзывам современников, стала одним из прекраснейших городов Индии и мира. В начале 70-х гг. Акбар строит свой город-резиденцию Фатехпур-Сикри. В 80-х и 90-х гг. происходит строительство г. Аллахабада.

Из большого числа архитектурных памятников этого периода наиболее типичными являются дворец-крепость в Агре, мавзолей Хумаюна близ Дели, соборная мечеть в Фатехпур-Сикри.

Мавзолей Хумаюна, постройка которого была закончена в 1572 г., является первым образцом нового решения зданий этого типа в могольской архитектуре. Новшеством является его уединенное расположение в центре квадратного в плане, симметрично распланированного парка. Парк разбит на прямоугольные и квадратные террасы, повторяющие форму квадратного в плане семиметрового (в высоту) основания из красного песчаника, на котором возвышается строгое и благородное по форме здание мавзолея, сложенное из красного песчаника в сочетании с отделкой из белого мрамора.

В архитектурных формах мавзолея еще отчетливо видно следование принципам среднеазиатского и персидского зодчества, но уже видна и переработка этих влияний в духе индийских традиций. Последнее- относится к объемной трактовке всей массы здания, в основе которой лежит контраст кубических и округлых по своему характеру форм.

В ясности и изяществе нового архитектурного стиля мавзолея Хумаюна отразились новые, более светские тенденции эпохи окрепшего при Акбаре государства Моголов. Это особенно заметно при сравнении с архитектурой мавзолея Шер-шаха, относящегося к эпохе борьбы за объединение Индии.

Обширным в эту эпоху было строительство в Агре, Лахоре, Аллахабаде громадных дворцов-крепостей, имевших стратегическое значение и воплощавших могущество и величие новой империи. Крепостные стены Агры являются выдающимся примером монументального зодчества времени Акбара. Общая протяженность стен при их высоте 21 м больше 2 км. Даже для индийской архитектуры с ее давними традициями это был первый пример столь крупномасштабного строительства посредством каменной кладки. С

фортификационной стороны крепость Агры обнаруживает значительное воздействие приемов раджпут-ской замковой архитектуры. Стены ее со сложной системой амбразур, бойниц и т. д. претворены в совершенное по своим пропорциям архитектурное произведение.

Монументальные Делийские ворота (1566) — главный вход крепости — считаются одним из наиболее значительных образцов архитектуры крепостных ворот в Индии. Две мощные пятигранные башни из красного песчаника, увенчанные зонтичными куполами верхних павильонов, фланкируют портал ворот. Плоскостистен и граней башни расчленены чередующимися ярусами декоративных арок, рядов орнаментальной резьбы и белокаменной облицовкой, сочно оттеняющей звучный цвет песчаника. Свойственное средневековому индийскому зодчеству ощущение органичности соотношений архитектурных объемов нашло здесь убедительное воплощение в простых и монументальных формах, вместе с тем геометрически ясных, что соответствовало эстетическим идеалам эпохи.

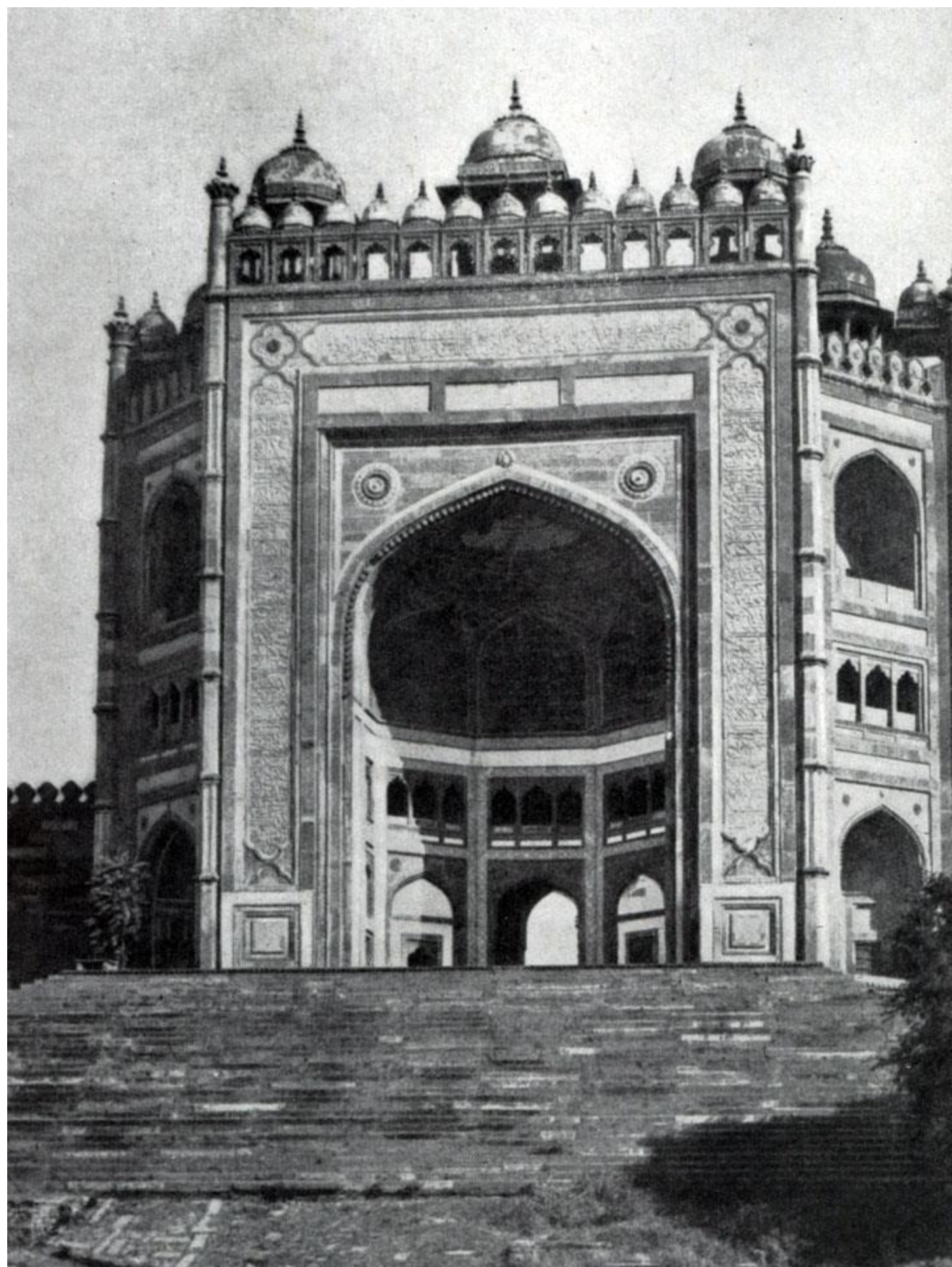
Еще более величественным по замыслу было создание в 1570—1580 гг. города Фатехпур-Сикри, в 40 км западнее Агры. Именно в Фатехпур-Сикри достигла своего расцвета классическая архитектура Великих Моголов, в которой отразилось могущество централизованного феодального государства, объединенного властью падишаха Акбара. Представляя собой роскошную резиденцию для императорского двора, город лишен улиц и состоит из множества дворцов и легких сооружений, окруженных обширными дворами и террасами. Все здания ориентированы по направлению с севера на юг в соответствии с расположением мечети, которая является самым выдающимся и значительным архитектурным комплексом в Фатехпур-Сикри.

Характерно, что в планировке мечети, формально воспроизводящей традиционную схему дворцовой мечети, налицо истолкование элементов этой схемы в духе индийского храмового зодчества, с характерным свободным

расположением в пределах единой ограды ряда самостоятельных зданий.

Величественный ансамбль мечети представляет собой в плане прямоугольник размером 180х145 л», ориентированный по странам света. Стены, образующие его, снаружи глухие, а внутри обведены колоннами портиков — с северной, восточной и южной стороны. Почти всю западную стену занимает ориентированное на запад здание мечети, несколько выступающее за наружный фасад стены. У середины северной стены стоят два мавзолея, из которых особым изяществом архитектуры отличается мавзолей Шейха Селима Чишти (1571).

Мечеть имеет два входа: в середине восточной и южной стены, причем главный вход — так называемый Буланд-Дарваза (Врата великолепия) — расположен с юга.



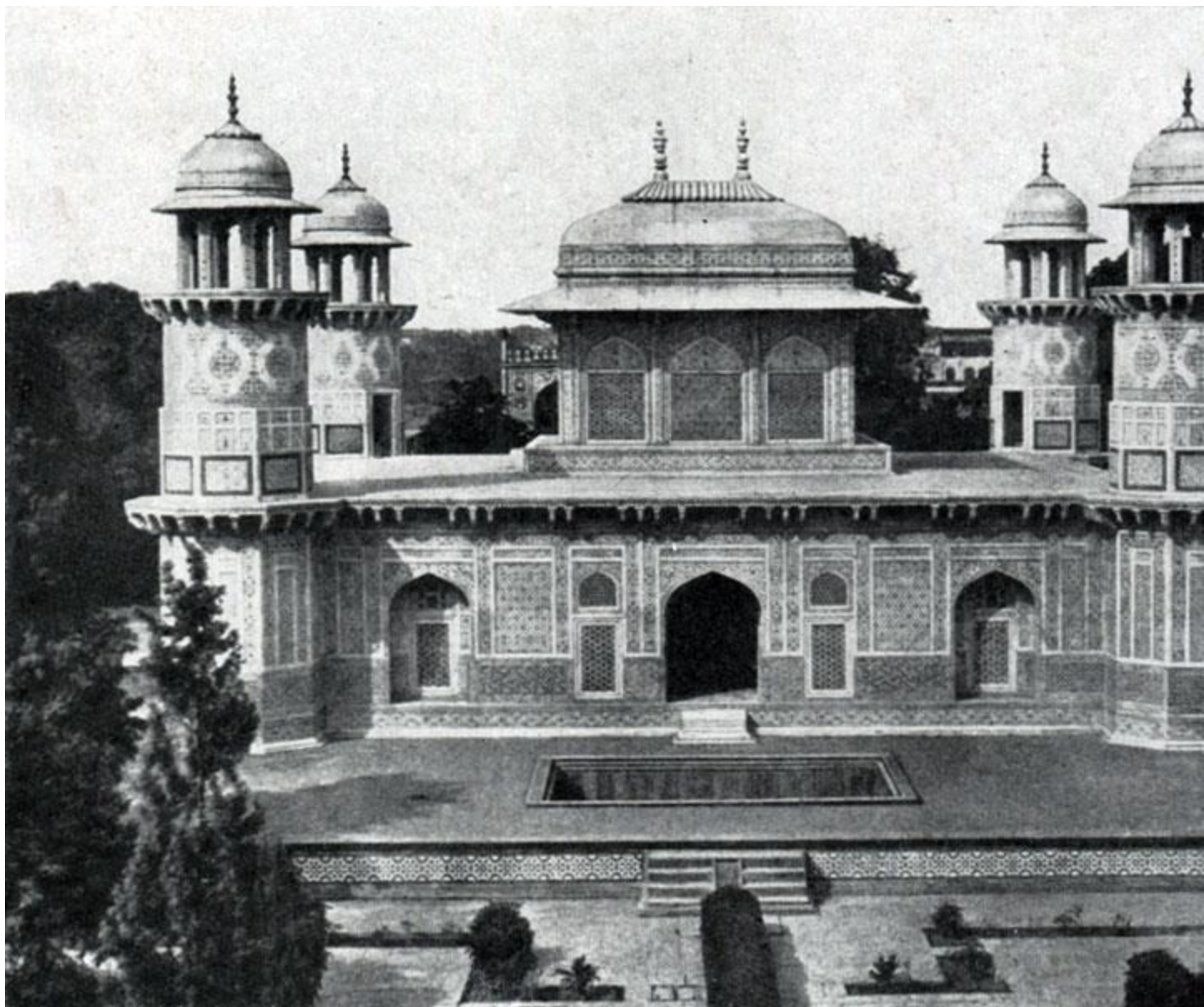
*142. Буланд-Дарваза (Врата Великолепия) в Фатехпур-Сикри.
1602 г. Фасад.*

В величественном здании Буланд-Дарваза нашли свое наиболее яркое воплощение особенности монументальной архитектуры эпохи Акбара. Ворота были построены в 1602 г. на месте старых ворот, в ознаменование завоевания Гуджарата. Широкие каменные ступени образуют цоколь монументального портала, сложенного из красного песчаника, с отделкой из белого мрамора. Общая высота ворот над верхним уровнем платформы около 45 м: ширина фасада 43 м, а толщина 41 м; таким образом, в архитектуре ворот играют большую роль трехмерность массы и ее объемная тяжесть. Особенно это видно в приземистой части ворот, выходящей во двор мечети, составленной из двух прямоугольных уступов, оживленных лишь мотивом павильонов с куполами. Гораздо динамичнее наружный фасад ворот. Здесь стройность фасада подчеркнута венчающей ажурной галлереей с миниатюрными куполами, а главный пространственный Эффект заключается в том, что фланкирующие центральный портал стены с их тремя ярусами арок поставлены под углом к нему, благодаря чему усиливается контраст между объемностью ворот и глубиной входного айвана.

В более поздний период развития могольской архитектуры, относящийся преимущественно ко времени правления Шах Джехана, продолжается строительство монументальных зданий. К этому позднему периоду относятся соборная мечеть в Дели (1644—1658), считающаяся самой большой мечетью в мире, Жемчужная мечеть (1648 —1655) там же, многочисленные дворцовые здания в Дели и Агре и знаменитый мавзолей Тадж-Махал.

В общем характере архитектуры этого времени намечается тенденция к отходу от монументального стиля времени Акбара и измельчанию архитектурных форм; заметно усиливается роль декоративного начала; преобладающим типом зданий становятся интимные дворцовые павильоны с изысканной,

утонченной отделкой. Лишь в отдельных сооружениях — как, например, соборная мечеть в Дели и в особенности мавзолей Тадж-Махал — были созданы замечательные по четкости своих пропорций здания, в которых монументальность архитектурного образа дополняется изящным, но строгим по характеру декором. Характерным является более широкое употребление белого мрамора как строительного материала вместо песчаника, что помимо общего эффекта роскоши в обработке материала допускало большую ажурную тонкость декоративной отделки здания. Вместе с тем это нововведение было связано с некоторой сухостью архитектурного образа, несмотря на декоративное и узорчатое богатство украшений.



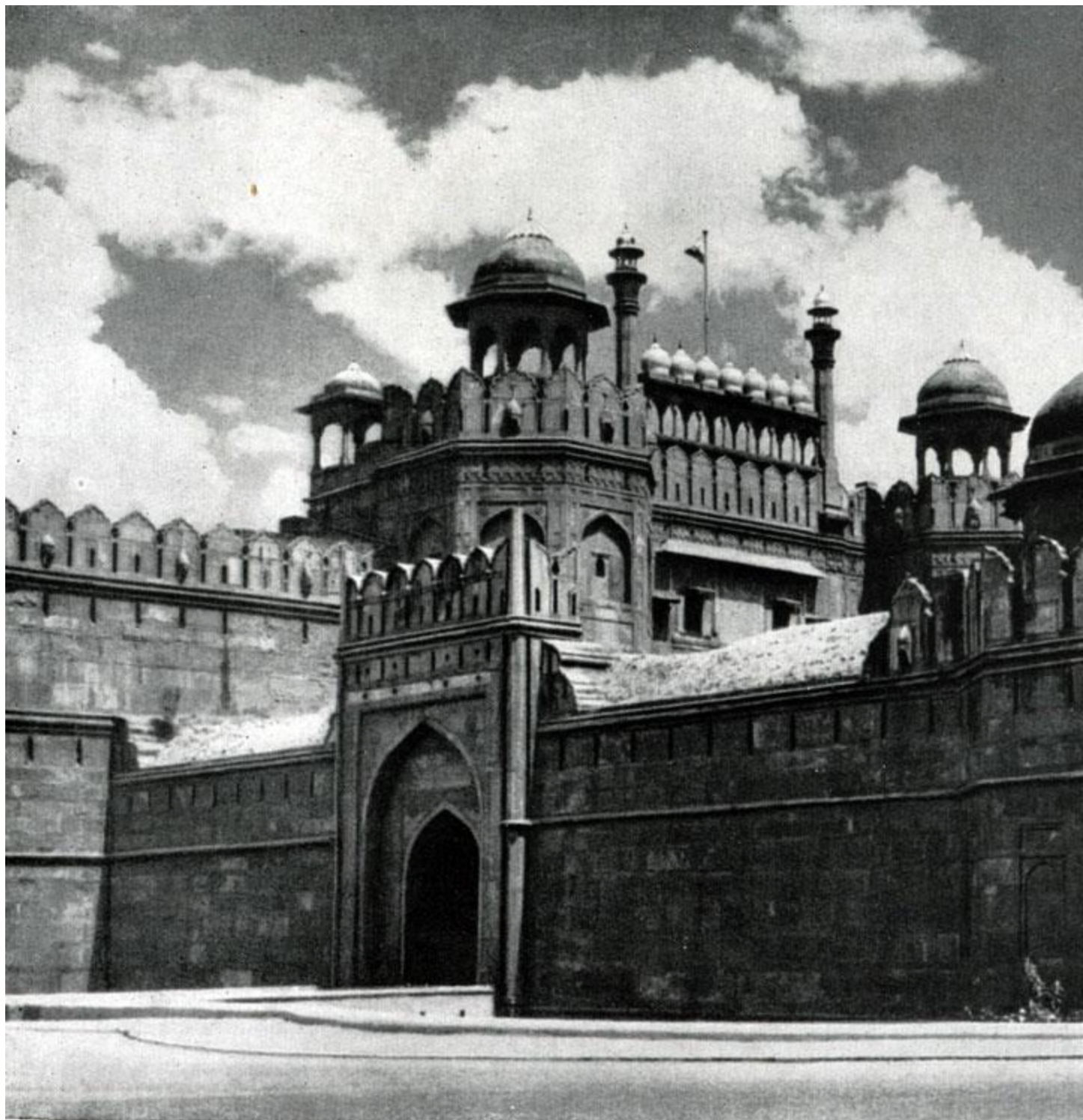
143 6. Мавзолей Итимад уд-Даула в Агре. 1622-1628 гг. Фасад.

Появление новых тенденций ясно видно уже в архитектуре мавзолея Итимад уд-Даула в Агре (1622—1628). В центре уютного парка, разбитого по традиционным правилам садово-паркового искусства, на скрещении его главных осей, на невысоком цоколе расположено беломраморное здание мавзолея. Архитектор построил его в стиле дворцового павильона, отказавшись от традиционных для надгробных памятников архитектурных форм. Квадратное в плане (23х23 м) одноэтажное здание, имеющее по углам четыре сходные с

минаретами восьмигранные невысокие башни с купольными павильонами наверху, несет на себе небольшое прямоугольное строение с высокой крышей, в котором и помещена гробница сановника и его жены. Пропорции здания характеризуют легкость и изящество, что подчеркивается тонкой декоративной ажурной резьбой наружных стен.

Оформление интерьера еще более изысканно: ажурные мраморные решетки окон сочетаются с мраморными, инкрустированными многоцветными камнями орнаментальными панелями, к которым присоединяются и многокрасочные росписи. В целом создается впечатление радостного и безмятежного покоя. Во внутреннем оформлении, как во всем облике здания, господствует камерность, заменившая монументальную грандиозность гробниц Шершаха и Хумаюна.

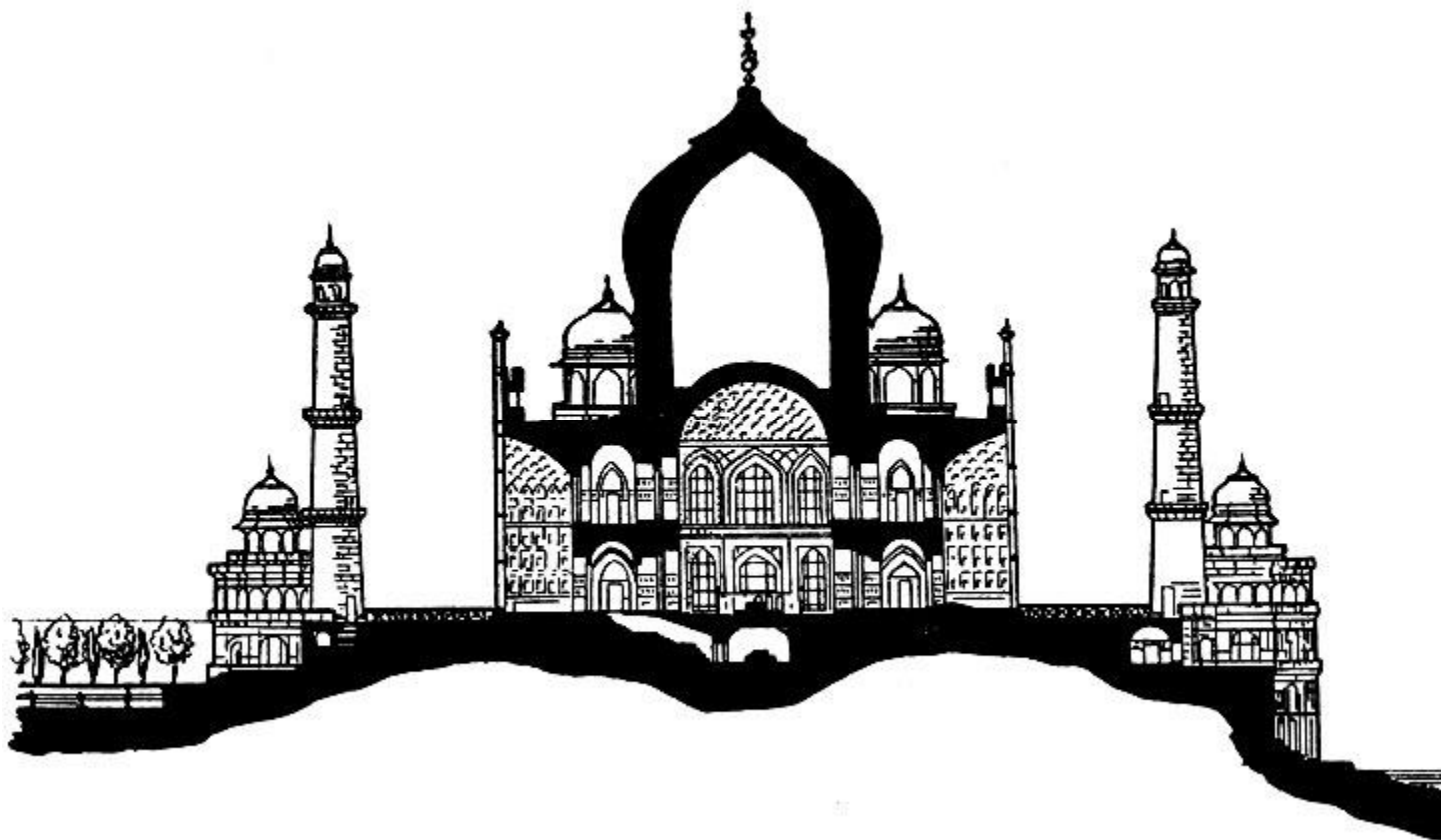
*** (илл. 145)



145. Лахорские ворота Красного форта в Дели. 1645 г.

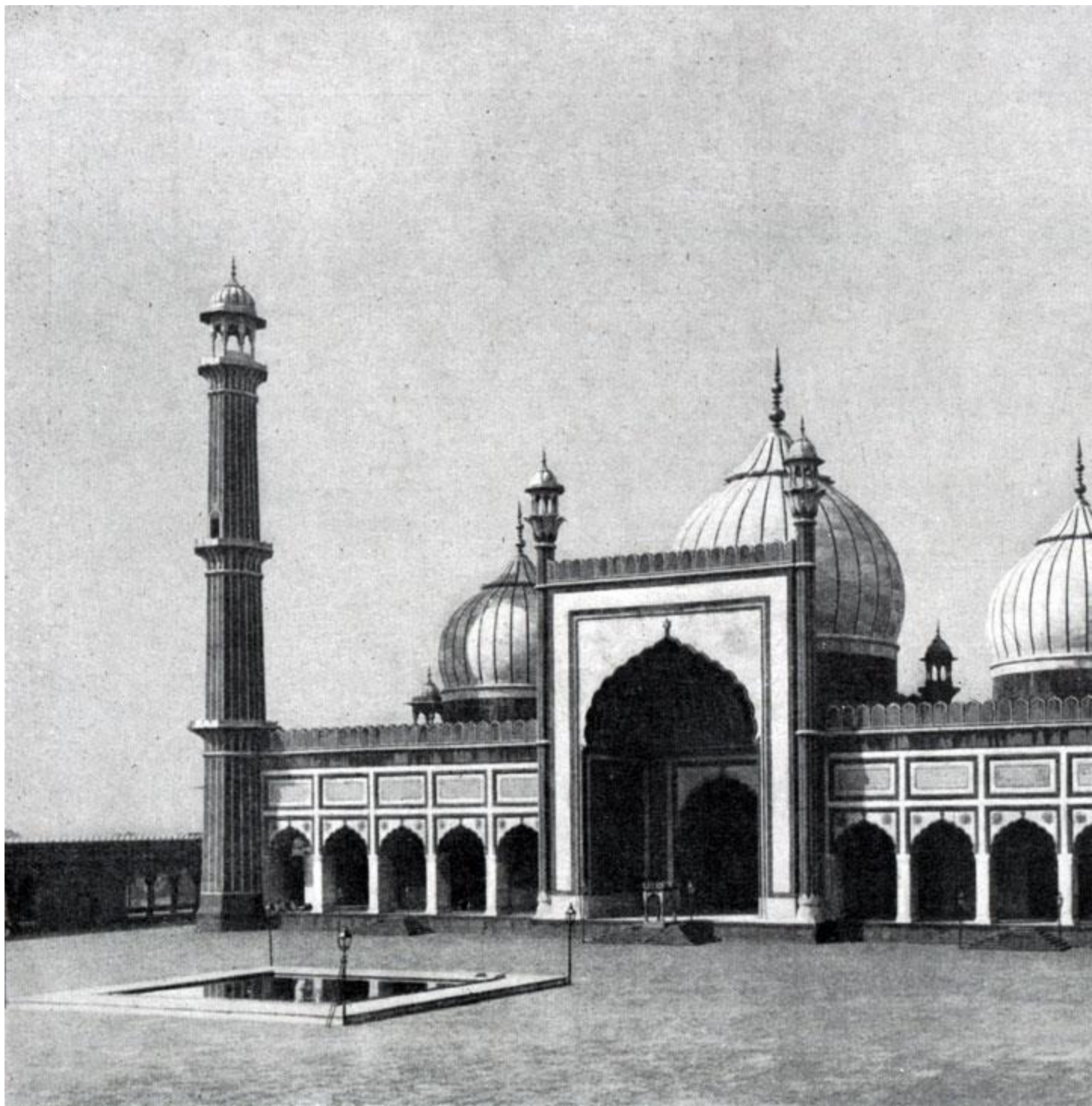
Если и крепостных сооружений этого времени сохраняется еще относительная строгость и торжественность, как,

например, в Лахорских воротах Красного форта в Дели (1645 г.), то в дворцовом городе в Дели поражают прежде всего исключительное богатство и бесконечное разнообразие декора, неисчерпаемость и изысканность его орнаментальных мотивов. Развивая уже установившиеся архитектурные формы, архитекторы и художники-декораторы создают все новые и новые сочетания, подавляя зрителя не столько величием архитектурного решения, сколько пышностью и богатством декора. Ясность архитектурных форм и членений растворяется в бесконечных переплетениях богатейшего растительного орнамента, в их утонченных каллиграфических контурах, в роскошных красках и переливающихся оттенках инкрустированного цветными камнями полированного мрамора, позолоты, в тончайшей сквозной каменной резьбе, сливающейся с причудливыми изгибами сложных фестончатых арок.



Тадж-Махал в Агре. Разрез.

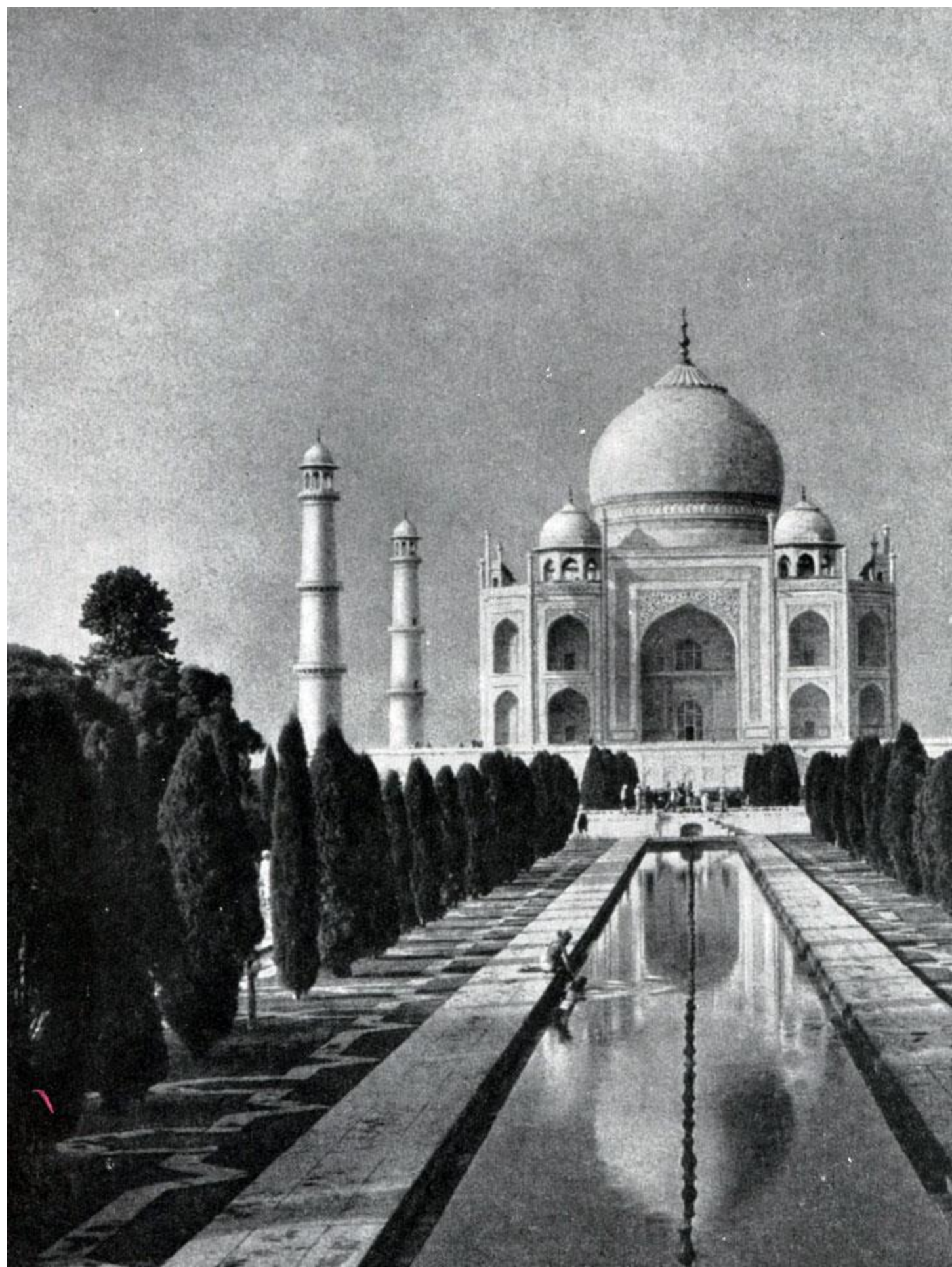
Лишь в величественном здании дворцовой соборной мечети (Джами-Мазжид) в Дели рациональное архитектурное начало вновь вступает в свои права, правда, с налетом некоторой отвлеченности и сухости. Огромное здание этой мечети, крупнейшей во всей Индии, стоит на десятиметровом квадратном цоколе (100 X 100 м) и доминирует над городом. Главный фасад с двумя высокими минаретами по его углам и с монументальной фестончатой аркой центрального портала, в свою очередь фланкированного двумя небольшими минаретами, при всей изысканности декора и четкости своих членений отличается некоторой графичностью общего облика. Графично и решение трех венчающих здание огромных беломраморных луковичных куполов, перетянутых вертикальными черными перехватами.



144. Соборная мечеть в Дели. 1644-1658 гг. Общий вид.

Следует отметить, что переход от красного песчаника к белому мрамору как к основному строительному материалу, переход, сопровождавшийся утратой многих художественных

достоинств архитектуры времени Акбара, ощущается. Здесь довольно определенно. Купола мечети кажутся нематериальными, вырезанными. Налицо утрата всегда отличавшего индийское зодчество органического единства массы, формы и материала. Это свидетельствовало о наступавшем кризисе индийской архитектуры в поздний период Великих Моголов.



146. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1632-1650 гг. Общий вид.

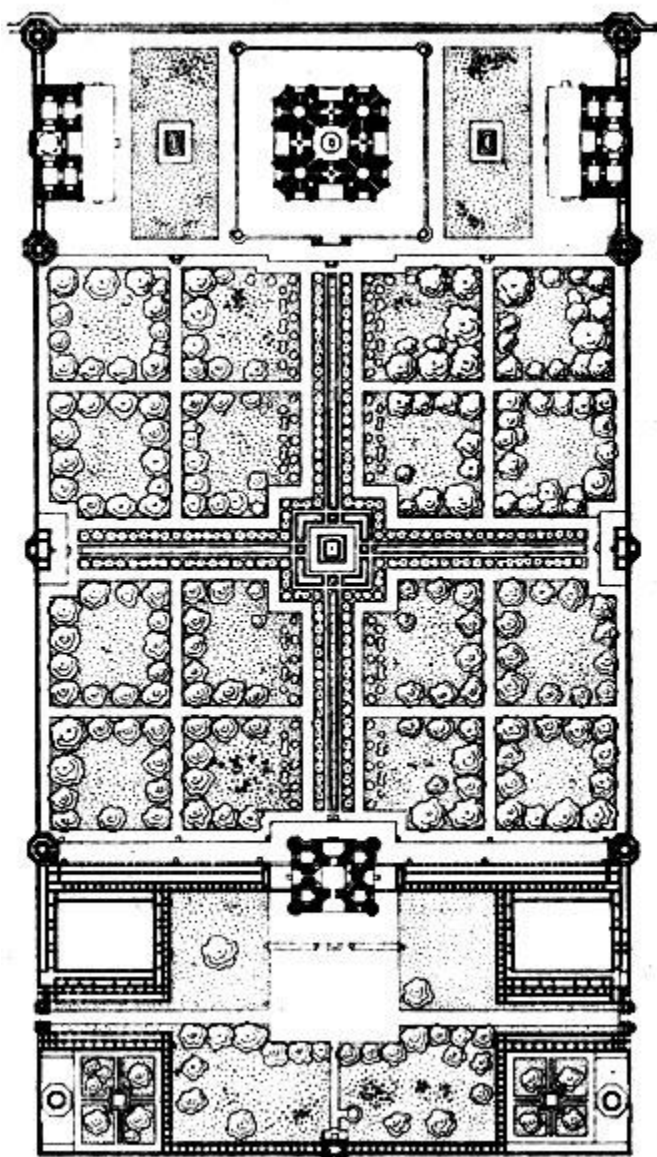
Исключение составляет лишь шедевр могольской архитектуры — знаменитый мавзолей Тадж-Махал (1632—1650) с его архитектурно-парковым ансамблем, выстроенный Шах Джеханом в Агре в память своей любимой жены Мумтаз-Махал. Ансамбль этот состоит из зданий мавзолея, мечети и павильона для собраний, стоящих на массивной, вытянутой вдоль берега реки Джамны платформе, сложенной из плит красного песчаника, и примыкающего к ней с юга обширного парка — «чербага», с трех сторон обнесенного стеной, с воротами посередине каждой стороны.

Главные ворота расположены с южной стороны. Они представляют собой квадратное в плане монументальное входное сооружение, по углам которого поставлены круглые башни с купольными павильонами — «чатри» — наверху. Высокая арка величественного портала открывает вход на центральную аллею, через весь парк ведущую прямо к беломраморному зданию мавзолея, являющемуся композиционным центром всего ансамбля.

Здание мавзолея поднято на квадратном в плане цоколе, облицованном белым мрамором. Общая высота мавзолея 75 м. По углам площадки цоколя стоят четыре стройных минарета высотой 41 м. Весь этот беломраморный комплекс расположен в середине красной платформы на главной оси всего ансамбля. По обеим сторонам мавзолея (по краям платформ) расположены сложенные из красного песчаника здания мечети и павильона для собраний, увенчанные беломраморными куполами. Архитектура мавзолея Тадж-Махал отличается замечательной пропорциональностью и гармоничностью форм и очертаний.

Наиболее законченное и эффектное впечатление производит мавзолей со стороны фасадов, особенно южного. В основу изумительного по своей музыкальности и линейному совершенству рисунка здания положено компактное ритмическое сопоставление различных по рисунку и величине

прямоугольных плоскостей стен и прорезанных в них ниш, павильонов и куполов, венчающих мавзолеей. Особенно замечательны форма и постановка центрального луковичного купола, слегка стянутого внизу поясом и поднятого на довольно высоком барабане, что придает ему особую грацию и легкость.



Тадж-Махал в Агре. План ансамбля.

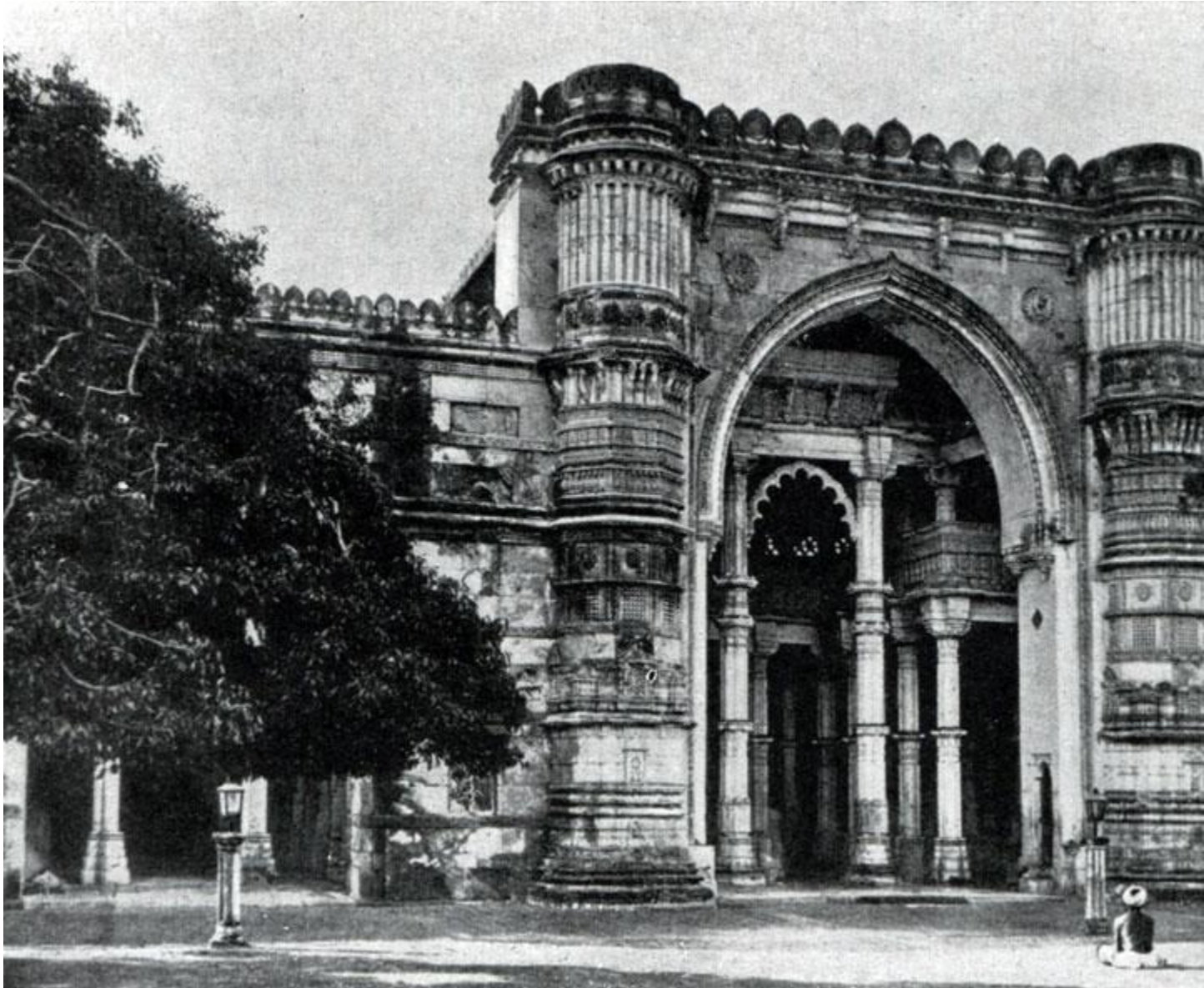
Для представления о происшедшей в архитектуре Могольской империи эволюции интересно сравнить Тадж-Махал с отчасти сходным с ним по схеме мавзолеем Хумаюна,

построенным почти на столетие раньше. В мавзолеях обращает на себя внимание совершенно различное отношение к самой архитектурной массе. Если в мавзолее Хумаюна за строгими линиями фасада ощущается монументальность форм и объемов здания и купола, то в Тадж-Махале наблюдается определенная тенденция к облегчению, растворению массы в окружающем пространстве. Это проявляется в большей вытянутости здания и купола кверху, что подчеркивается и четырьмя минаретами, в свою очередь как бы отграничивающими тот куб воздушного пространства, в центре которого возвышается мавзолей. Характерна в этом отношении известная «дематериализация» объема здания глубокими нишами во всех его наружных гранях, противопоставленная округлой форме высоко поднятого гладкого купола (недаром ночью при лунном свете кажется, что купол словно висит в небе.) Наконец, немалое значение имеет и характер материала — особого сорта мрамора, оттенки которого меняются в зависимости от времени дня, что придает мавзолею поразительное разнообразие обликов. Тадж-Махал является последним выдающимся произведением индийского зодчества. В нем особенности поздней архитектуры периода Великих Моголов нашли счастливое и вдохновенное воплощение. В остальном же эти особенности или, вернее, тенденции имели роковые последствия, результат которых ощущался, как уже отмечалось, в архитектуре даже такого величественного сооружения, как соборная мечеть в Дели.

Указанные тенденции в индийском зодчестве, противоречившие его коренным особенностям, т. е. органической связи между архитектурной массой и формой, объемной компактностью и тектонической структурой, обозначали собой неизбежный кризис. Но этот кризис предвещал и надвигавшийся грозный кризис всей огромной феодальной державы Моголов. К моменту завершения Тадж-Махала государственная казна была истощена, и не случайно фантастический проект Шах Джехана создания с другой стороны реки Джамны симметричного мавзолея точно такой же формы и размера, что и Тадж-Махал, но только из черного мрамора (проект, как бы символизировавший невозможность

создать в архитектуре нечто новое) никогда не был осуществлен.

Наряду с развитием могольского зодчества в 10—17 вв. в Индии существовал ряд местных школ, создавших некоторые новые типы монументальных зданий и разработавших своеобразные планировочные и композиционные принципы.



140 6. Мечеть в Ахмадабаде. 1424 г. Фасад.

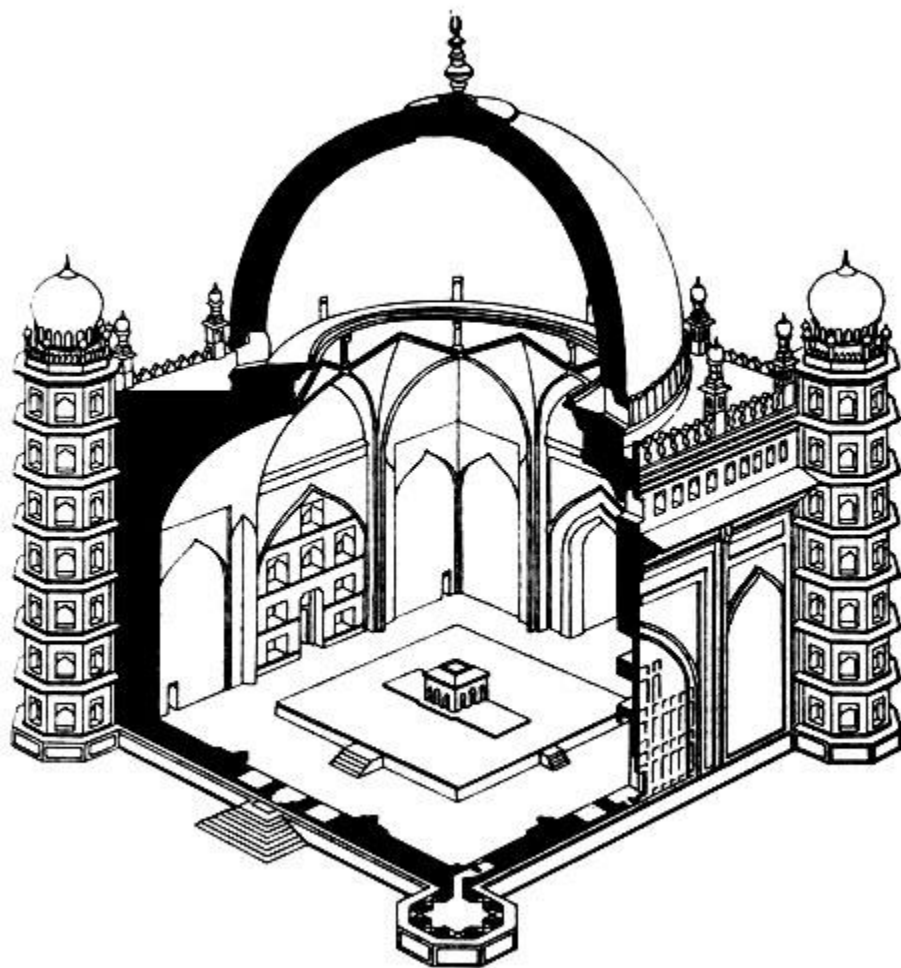
В архитектуре Гуджаратского княжества, процветавшего в 15 в., возник своеобразный стиль, в большой мере опиравшийся на местные традиции деревянного и храмового зодчества. Богатство и изысканность оформления архитектурных деталей сочетаются с ясностью и изяществом тектонической основы. Одним из лучших примеров гуджаратской архитектуры этого времени является соборная мечеть в Ахмадабаде с ее богатым и тонким в декоративном отношении фасадом. Выдающимся образцом оформления декоративных деталей архитектуры Гуджарата являются знаменитые полукруглые решетчатые окна мечети Сиди Сейид в Ахмадабаде. В тончайшей и артистичной мраморной резьбе ветвей дерева, орнаментально изысканных и одновременно словно живых, ощущаются преемственность и непосредственное развитие древнеиндийских традиций декоративной каменной резьбы.

В 16—17 вв. в Биджапуре и Бидаре — двух феодальных княжествах центральной Индии, длительное время сохранявших независимость от Могольской державы, — получает широкое распространение своеобразный тип монументального центрального купольного мавзолея, представленного во многих вариантах. Характерными примерами зданий этого рода являются мавзолей Али-Бариды в Бидаре (конец 16 в.) и мавзолей Ибрагима II (начало 17 в.) и Мухаммеда Адиль-шаха (середина 17 в.) в Биджапуре.

Во внешнем облике мавзолея Али-Бариды в Бидаре высокие стрельчатые арки входов, расположенные на главных осях небольшого квадратного в плане здания, придают ему характер открытого легкого купольного павильона.

Мавзолей Ибрагима II в Биджапуре представляет значительно более сложное и развитое здание этого типа. Он сравнительно невелик по размерам, квадратен в плане (35 X 35 м). Галлерей нижнего этажа со стрельчатыми аркадами образуют его наружные стены и закрывают объем собственно здания мавзолея, благодаря чему над всем зданием доминирует сферический слегка заостренный купол,

покрывающий верхний павильон мавзолея. По углам нижнего этажа расположены четыре высокие башни типа минаретов, придающих стройность всему зданию. В аркаде с каждой стороны имеются две ар;и, более узкие, чем остальные. Это вместе с неравномерным размещением небольших башенок над галле-реями, отделенных от аркад сложным сталактитовым карнизом, придает своеобразную общую живописность облику мавзолея. Стены здания украшены различными по форме панелями с чрезвычайно тонкой и богатой узорчатой резьбой и высеченным орнаментом и надписями.



Мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха в Биджапуре. Аксонометрия.

По-другому решен мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха в Биджапуре. Тяжелый, слабо расчлененный, почти кубический объем огромного здания мавзолея перекрыт массивным

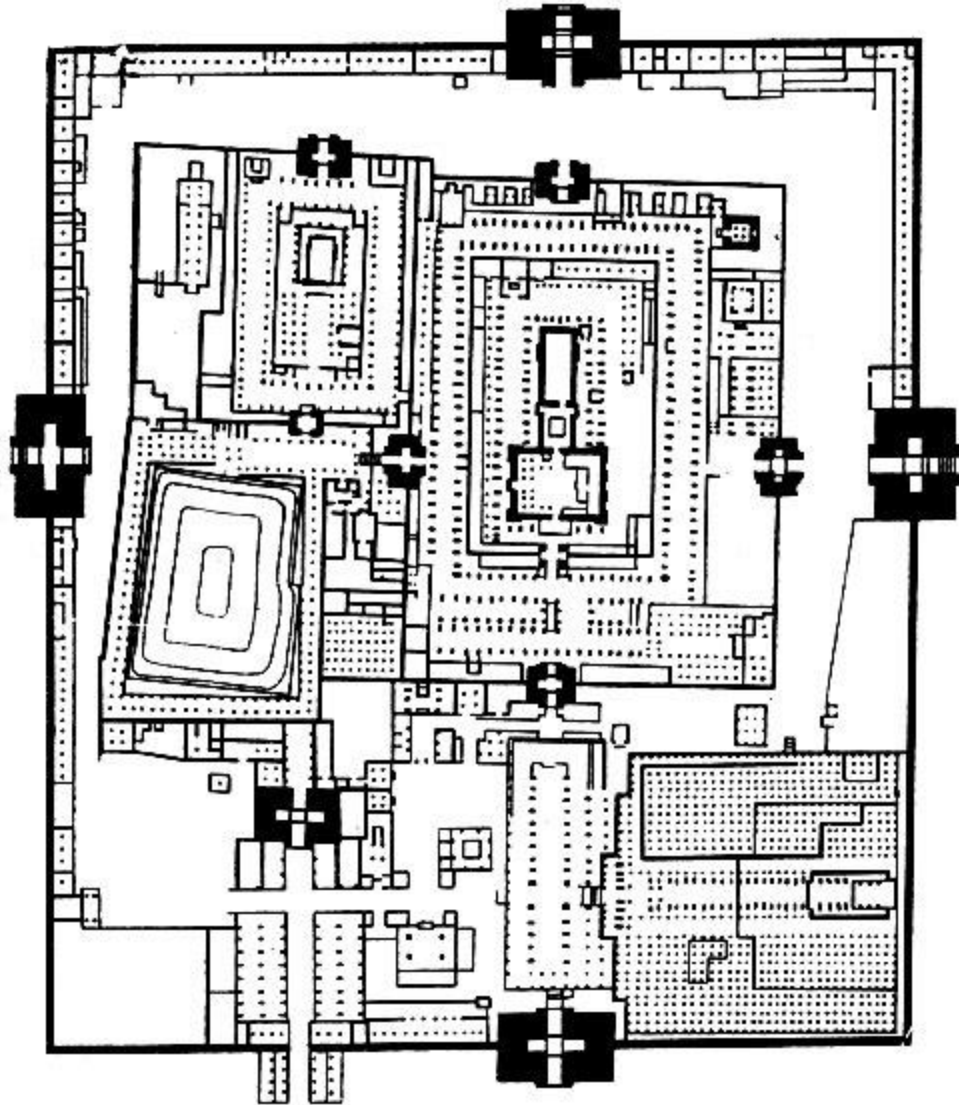
приземистым полусферическим куполом. По углам стоят четыре восьмигранные семярусные башни, увенчанные небольшими сферическими куполами. Боковые грани башен по всем ярусам прорезаны стрельчатыми арками, благодаря чему эти башни по сравнению с основным объемом становятся как бы ажурными.

Этим подчеркивается монументальный характер общей массы мавзолея, отличающегося, быть может, чрезмерной грузностью. Зато внутреннее нерасчлененное помещение мавзолея Мухаммеда Адиль-шаха замечательно грандиозностью своих масштабов (высота его равна почти 60 лг) и свидетельствует о высоком уровне строительной техники того времени в Индии. Таким образом, мавзолей в первую очередь замечателен не своими эстетическими достоинствами, а скорее инженерным искусством, с которым он построен. Это лишний раз показывает обеднение художественных средств в позднесредневековой архитектуре Индии.

Традиции раннесредневекового зодчества первого этапа нашли свое дальнейшее развитие в южной части Деканского полуострова, в государстве Виджайяна-гар, в 14—16 вв., а впоследствии в Мадуре при династии Найяков. и 17 в.

Виджайянагар был крупным цветущим государством, уже в конце 14 в. занимавшим всю территорию к югу от реки Кистны. По свидетельству иноземных путешественников (в частности, Афанасия Никитина), высокого уровня достигло здесь сельское хозяйство, большого развития ремесло. Крупные города были важными центрами торговли с другими странами, исключительным богатством отличалась столица — также Виджайянагар. Жизнь феодалов при дворе отличалась своей необычайной пышностью и роскошью, представляя резкий контраст с обнищанием крестьянских масс и городских низов. Феодалный строй Виджайянагара имел некоторые отличия от Делийского султаната и Бах-мани, заключавшиеся в более сложном порядке владения землей феодальной знатью; характерно, что немало земли принадлежало и крупным брахманским храмам.

Судить о характере искусства Виджайянагара можно главным образом лишь по позднейшим образцам 17 в., так как после военного поражения Виджайянагара, нанесенного соединенными войсками Биджапура, Голконды и Бидара в 1565 г., столица государства подвергалась систематическому уничтожению в течение года. Для архитектуры Виджайянагара было характерно сочетание системы нескольких невысоких зданий, в которых большое значение имели богато украшенные большие колонные залы — мандапа — со сложным типом колонн. Своеобразной частью скульптурно-декоративного оформления колонн являлись огромные, достигающие трехметровой высоты, фигуры вздыбленных коней, поставленные на высокие украшенные резьбой постаменты. Колоннада с подобными скульптурами производила чрезвычайно эффектное впечатление. Мощное неудержимое движение коней вверх как бы динамически поддерживает тектонику колонн, в целом словно разъедаемую измельченностью формы и щедрым изобилием деталей резьбы.



Храмовый ансамбль в Мадуре. План.

Позднее брахманское зодчество создало в 17—18 вв. такие обширные храмовые комплексы, как, например, Шрирангам около Тричинапалли или Большой храм Сундарешвара в Мадуре. Храмовые комплексы этого времени становятся целыми городами; храм, находящийся в середине комплекса, теряет свое значение архитектурного центра и нередко малозаметен среди многочисленных надвратных башен и вспомогательных зданий. Несколько концентрических обводов стен разбивают обширную территорию, занимаемую храмовым комплексом (в Мадуре равную 880 X 760 .м), па ряд частей. Как обычно, эти комплексы ориентированы по странам света — главной осью на запад.

Возвышающиеся па осях над концентрическими стенами высокие надвратные башни — гопурам — являются доминирующим элементом всего храмового комплекса. Сильно превышая по своим масштабам гопурам 11 —13 вв., они в общем сохраняют свой характерный архитектурный тип — с прямоугольным планом и формой сильно вытянутой вверх усеченной пирамиды. Иногда грани башен слегка вогнуты. Нее плоскости башни густо покрыты орнаментальной резьбой и скульптурами, нередко грубо раскрашенными; художественная ценность этого декора, носящего чисто ремесленный характер, незначительна.

Гопурам тем не менее в целом производят впечатление грандиозности, достигаемой не только действительно крупными размерами (до 50 м), но и продуманным постепенным уменьшением высоты многочисленных этажей (самых по себе небольших по высоте), а также сужением окон-проемов, расположенных по средней линии фасада башни. Неотъемлемой частью храмовых комплексов позднебрахманского зодчества являются обширные прямоугольные бассейны для омовения и окружающие их колонные залы со многими сотнями колонн, эффектно отражающихся в воде.

В храмовых комплексах южной Индии нет той четкости и ясности как в планировке, так и в общей пространственной композиции, столь свойственных архитектурным ансамблям этого времени в северной Индии. Они представляют собой беспорядочное, но живописное чередование бесконечных колонных залов, садов, храмов, бассейнов и различных вспомогательных строений. И лишь высоко возвышающиеся над всем этим огромные силуэты надвратных башен — гопурам — намечают ориентировку обширного комплекса, внося в него элемент организованности и вместе с тем определяя неповторимость его художественного облика.

В 18 в. художественный уровень средневековой архитектуры и тесно связанной с ней скульптуры резко падает, дальнейшее их развитие прекращается.

* * *

Затухание традиций монументальных стенных росписей с исчезновением пещерного зодчества не означало полного прекращения развития живописи в искусстве народов Индии. Эти традиции нашли свое продолжение главным образом, хотя и в значительно измененном виде, в книжной миниатюре.

Источники говорят нам о значительном распространении миниатюрной живописи в Непале, Бенгалии в первые века второго тысячелетия нашей эры. Наиболее ранние сохранившиеся произведения средневековой миниатюрной живописи Индии происходят из Гуджарата.

Миниатюры так называемой гуджаратской школы 13 — 15 вв. по своему содержанию почти целиком являются иллюстрациями религиозных книг джайнов, главным образом «Калпасутра» — жизнеописания Махавиры. Единственным исключением является уникальная рукопись поэмы «Весанта-виласа» (1415) в виде свитка, где полосы текста перемежаются 97 миниатюрами, изображающими весеннюю природу. Первоначально, примерно до 14—15 вв., миниатюры делались на длинных и узких пальмовых листьях, на которых писались также и тексты. С 14—15 вв. бумага заменяет пальмовые листья, но общий характер джайнской миниатюры остается прежним.

Миниатюрам гуджаратской школы присущ ряд художественных особенностей, резко отличающих ее от всех других школ миниатюрной живописи. Эти особенности прежде всего видны в манере трактовки человеческой фигуры. Лицо изображалось в три четверти, причем удаленный от зрителя глаз рисовался в фас, точно так же как и другой глаз. Длинный заостренный нос далеко выдавался за контур щек. Грудная клетка изображалась подчеркнуто высокой и выпуклой. Общие пропорции человеческой фигуры отличались подчеркнутой приземистостью. Исследователи видят в этих миниатюрах связь с поздними росписями ЭЛУРЫ, но по сравнению с последними они решены еще более условно. Чисто декоративная изощренность тонких контурных линий

фигур и орнаментальных украшений сочетается с яркими локальными красками.

Новое развитие миниатюрная живопись получает уже при дворе Великих Моголов. Здесь складывается и достигает высокого совершенства так называемая могольская школа миниатюры, основанная художниками Мир Сейидом Али Тебризи и Абд ас-Самадом Мешхеда, которых Хумаюн привез с собой из Ирана при своем втором воцарении в Индии в 1555 г. Один из них, Мир Сейид Али, был непосредственно связан со школой Бехзада. Им было поручено Хумаюном иллюстрирование рукописи романа о подвигах Хамзы, дяди Мухаммеда, эта работа, состоявшая более чем из 1400 миниатюр большого формата, была закончена уже в 70-х гг. 16 в., при Акбаре, причем в ней, видимо, принимал участие ряд других миниатюристов. Но уже в этом первом монументальном по объему произведении могольской миниатюры отчетливо заметна переработка художественной манеры миниатюры Среднего Востока в духе индийского изобразительного искусства. Помимо того что, изображая сюжеты из индийской жизни, художник документально фиксировал типичные индийские особенности архитектуры, детали одежды, вооружения, внешнего облика людей, в приемах композиции, в элементах перспективного построения, колорита и в других сторонах миниатюр проявляются черты отличия от традиционных приемов миниатюры Среднего Востока.

Еще более наглядно эти черты проявляются в миниатюрах рукописи мемуаров султана Бабура, переведенных на персидский язык при дворе Акбара одним из его приближенных во второй половине 16 в. Этим же временем датируются и миниатюры упомянутой рукописи, хранящейся ныне в Музее восточных культур в Москве.

В правление Акбара быстро развивается стенная и миниатюрная живопись. В новой столице императора, Фатехпур-Сикри, а позднее в Агре была создана большая мастерская, в которой работали различные мастера. В их

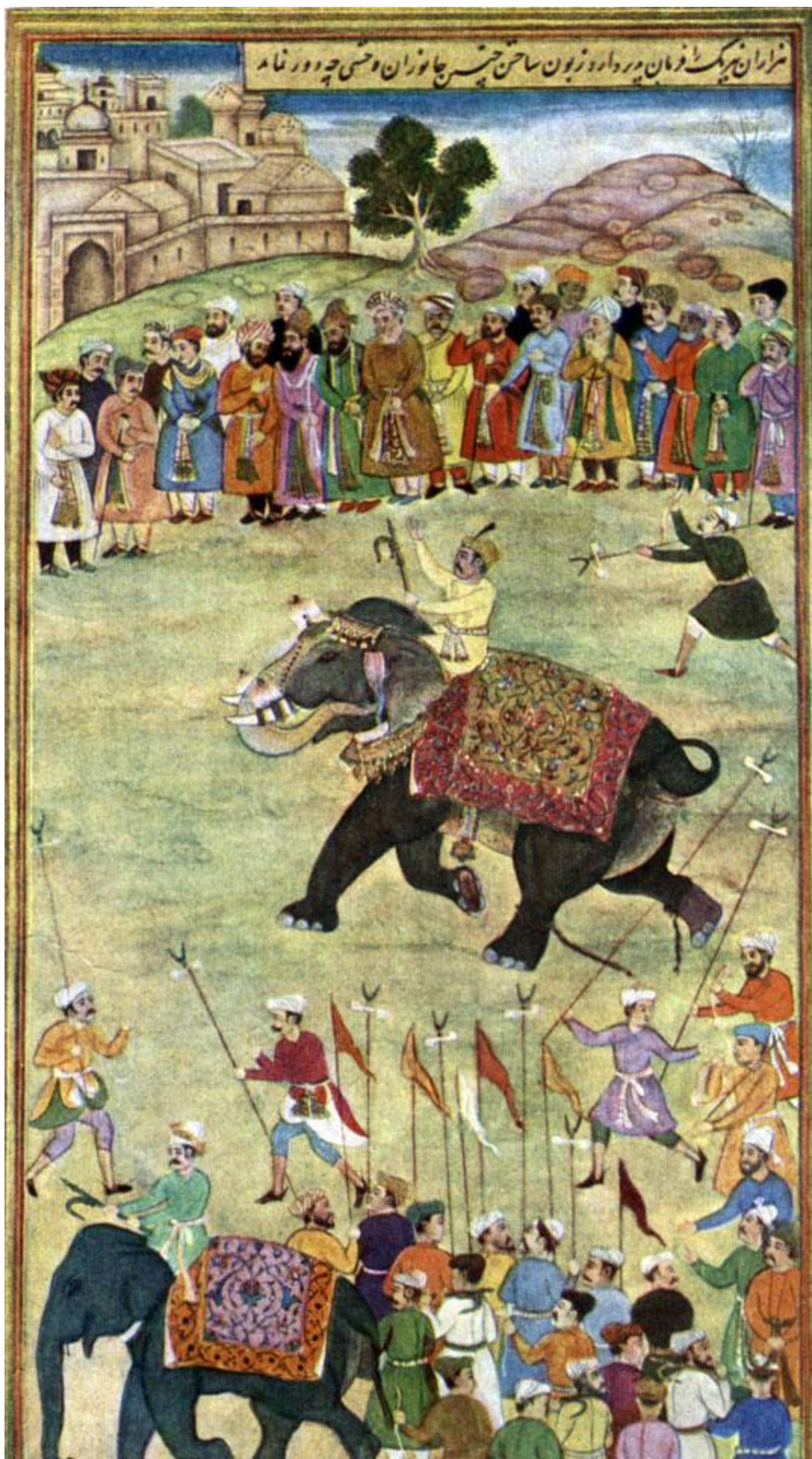
число входило много персов, узбеков, арабов, но вскоре господствующее место заняли индийцы, привлекавшиеся из разных провинций северной Индии и соответственно обогатившие могольскую живопись местными индийскими традициями. Интересно отметить, что в это время нередко над одной миниатюрой работало несколько различных мастеров, из которых один, например, разрабатывал специально рисунок, другой решал колорит, третий участвовал исключительно в качестве портретиста. При высоком техническом и художественном уровне выполнения миниатюр это все же несколько нивелировало индивидуальные черты тех или иных авторов.

К 16 в. относится первый этап развития могольской миниатюры. Связь со среднеазиатской и иранской миниатюрой, как уже отмечалось выше, не помешало ей обнаружить своеобразные черты. Так, в отличие от миниатюры Среднего Востока, могольская характеризуется меньшей плоскостностью своего изобразительного решения. В трактовке человеческих фигур, в передаче животных видно стремление правдиво и непосредственно показать естественное движение, добиваясь жизненной выразительности и экспрессии, причем уже в ранней могольской миниатюре заметна тенденция выделить каждую отдельную фигуру, не боясь несколько повредить общему единству декоративной композиции. Если в миниатюре Среднего Востока изображение строго связано с цельной художественной системой линейно-ритмической и колористической организации, то в могольской подобной системы нет. Передача определенного повествования, его действия и содержания выступает на первое место.

Элементы пространственного решения, нарушающего плоскостность изображения, также начинают проявляться в могольской миниатюре на первом этапе ее развития. И хотя они еще носят часто условный характер, соединяясь с элементами чисто плоскостного решения, замечательно то, что они связаны со стремлением как можно богаче и всесторонне показать иллюстрируемое событие или повествование.

Динамичность всей композиции, живость и меткость в передаче как индивидуальных характеристик, так и человеческих взаимоотношений, точность изображения бытовых деталей, архитектуры, тонкий и свежий колорит — таковы основные отличия могольской миниатюры ее первого, раннего периода, в основном связанного с временем правления Акбара.

نزدان بیک افغان در دایه و زبون ساجن چمن جانوران و خسی چه دور نام



*Падишах Акбар на слоне. Миниатюра из рукописи «Акбар-наме».
Конец 16 в. Лондон, собрание Честер Битти.*

Наиболее типичные миниатюры этого периода связаны с изображением различных эпизодов из жизни Акбара. Таковы миниатюры «Уставший Акбар» и «Падишах Акбар на слоне» из «Ак-бар-наме». Полные жизни и движения композиции выразительно иллюстрируют происходящее событие. Выделяемая обычно фигура Акбара является сюжетным центром композиции; к ней направлено внимание всех изображенных персонажей, показанных с большим разнообразием и живостью. Кажется, что художник каждой деталью стремился подчеркнуть значительность, праздничность события, сохраняя при этом правдоподобие явления.



*148 6. Уставший Акбар. Миниатюра из рукописи «Акбар-наме».
Конец 16 в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.*

Важной особенностью развития могольского искусства является пробудившийся интерес к западноевропейской культуре. В 1580 г. явившаяся ко двору Акбара из португальской фактории в Гоа религиозная миссия, состоявшая из иезуитских священников, среди различных подарков преподнесла падишаху и произведения живописи. Позднее более или менее систематическое проникновение образцов европейской живописи в Индию, несомненно, оказало влияние на могольскую живопись, в частности на развитие портретного жанра. Воздействие европейского искусства еще больше усилилось при Джехангире. Так, дворец Джехангира в Агре был расписан целым рядом изображений сцен на христианские религиозные сюжеты, исполненных по европейским гравюрам, а также портретными композициями, показывающими самого падишаха, его семью и окружавших его придворных.

Своего дальнейшего развития могольская миниатюра достигает в первой половине 17 в., в правление главным образом Джехангира (1605 —1627), который особенно покровительствовал этому виду искусства.

К этому времени относится второй период в истории могольской миниатюры. Для этого периода характерна смена исторических сюжетов, изображений массовых сцен и подробных иллюстраций хроник и мемуаров индивидуализированным портретом, сценами лирического или бытового жанра. Появляются изображения любовных сцен, гаремной жизни, купаний, пиршеств. В миниатюре распространяются гедонистические мотивы. Вместе с тем сильно возрастает интерес к личности человека, к его переживаниям. Все эти явления были ограничены в основном узким кругом дворцовой жизни, хотя в целом в 16 —17 вв. впервые в истории индийского искусства наблюдается большая свобода художника в условиях веротерпимого двора Акбара и Джехангира *(Следует отметить, что от времени расцвета могольской*

миниатюры в индийской живописи сохранилось наибольшее число подписанных миниатюр и имен художников (до 145 при одном Акбаре).).

Для этого периода развития могольской миниатюры характерны противоречивость и сложность, отражающиеся на ее художественном языке. Нельзя не отметить, что по сравнению с миниатюрой Азербайджана, Средней Азии и Ирана, а также могольской миниатюрой первого периода в нем большое значение приобретают элементы реалистического изображения природы и людей. Ряд прогрессивных по своей сущности тенденций, правда, не получивших последовательного развития, отличают могольскую миниатюру от всех остальных школ восточной миниатюры. Это в первую очередь относится к своеобразным изменениям в трактовке пространства. Так, если в ранних могольских миниатюрах первого периода все же еще во многом проявляются черты декоративности, выразившиеся, например, в характерном условном совмещении различных точек зрения при изображении человека, окружающей природы и архитектуры, — то постепенно вырабатываются принципы более четко организованного пространства, деления его на планы, с использованием воздушной перспективы в построении пейзажных фонов. Однако при этом очень часто наблюдается искусственное совмещение этих верно и почти иллюзорно переданных фонов с совершенно плоскостным и условным первым планом, как бы распластанным в нижней половине миниатюры. В этом проявлялась известная эклектичность сочетания новых приемов изображения с устоявшимися традициями индийской живописи.

В колорите вместо яркой «красноты», связанной с воздействием миниатюры (Среднего Востока, большее применение получает сдержанная гамма, состоящая в основном из полутонов, что позволяло, в частности, передавать более точные пространственные отношения в пейзаже. Цветовая гармония в лучших образцах могольской миниатюры часто строится на преобладании белых, светло-серых, лиловых, песочных или зеленоватых оттенков, подчиненных единой тональности, играющей определенную роль в создании настроения произведения.

Вместе с тем подобный приглушенный колорит нередко ослаблял эмоциональное значение колористически напряженной и яркой гаммы, столь свойственной миниатюре первого периода. Часто рафинированность цвета подменяется вялостью общего колорита, тонкость цветовых отношений — бледной раскраской.

В композиции возрастает строгая ясность построения основных элементов изображения, решенных обычно плоско. Большую роль играет архитектура, как бы геометрически организующая в общем лишенный сильной динамики композиционный строй могольской миниатюры этого периода. В подобных довольно статичных композициях, в которых господствуют прямые линии и ничем не заполненные планы архитектурных плоскостей или неба, могольские мастера любили выражать настроение величавого покоя или лирической углубленности. Это свойственно в особенности изображениям сцен придворной жизни, а также многим фигурным портретам.

И все же могольская миниатюра была лишена перспектив дальнейшего развития. Ограниченность ее тематики в этот второй период развития, известная узость, бедность ее художественно-пластического языка и композиционного строя как бы заранее ставили пределы глубине и широте ее жизненного охвата и яркости передачи действительности. Даже в лучших образцах ощущаются определенная механичность и однообразие изобразительных приемов, словно могольский мастер боялся выйти за пределы установленных и как бы предписанных художественных норм. Элементы реализма в могольской миниатюре все же не смогли преодолеть иератичности и застылости художественной системы, свойственной искусству периода феодализма.

Лучшие достижения могольской миниатюры относятся к портретному жанру. С помощью тонкой лепки основных форм лица легкими оттенками цвета, а главное, острым и точным линейным рисунком могольские художники сумели создать галерею портретов как могольских падишахов, так и

многочисленных придворных, в которых запечатлены наиболее характерные и выразительные индивидуальные черты.

Портретные изображения по большей части даны в профиль, реже в три четверти, причем рисунок фигуры несколько условен, обычно сохраняя плоскостной характер, так что позы портретируемых людей не отличаются большим разнообразием. Тщательный и слегка нюансированный контур, очерчивающий силуэт фигуры и профиль лица, отличается большой строгостью, придавая человеческому образу оттенок сдержанности и серьезности, а иногда известной важности. Это; впрочем, не препятствовало большой естественности и живости в изображениях самых разнообразных персонажей и характеров: правителей, сановников, воинов, музыкантов, придворных дам, танцовщиц, людей различной национальности (индийцев, персов, афганцев) и возраста — от цветущих юношей до глубоких стариков. Даже в пределах довольно однообразного типа официального портрета видна большая тонкость и меткость человеческой характеристики: опирающийся на палку хан Давран выглядит важным и хитрым, несколько самодовольным толстяком, молодой шах Голконды — меланхоличным и пресыщенным, наконец, падишах Аурангзеб — собранным, но холодным человеком и т. д.



سردار کاظم خان

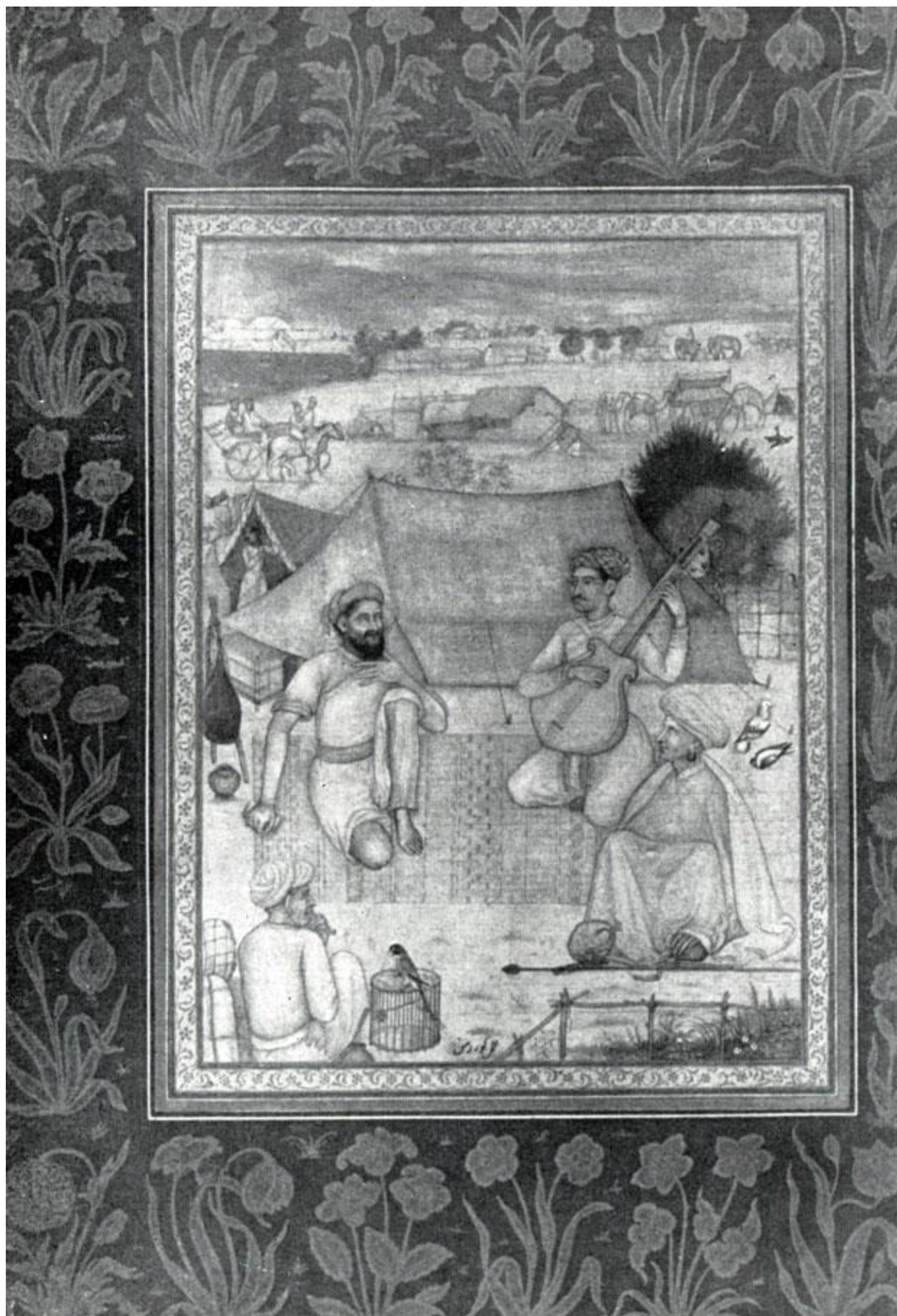
*150. Хан Давран. Миниатюра из альбома Джехангира. 17 в.
Лондон, собрание Честер Битти.*



147. Придворный с соколом. Миниатюра. Середина 17 в. Лондон, Библиотека индийского общества.

Выразительным образцом индивидуализированного портретного изображения может, например, служить миниатюра «(Придворный с соколом» (середина 17 в.). Трактовка образа отличается выразительностью и остротой характеристики. В изнеженности и пресыщенности холеного лица художник сумел разглядеть отпечаток внутренней неудовлетворенности и печали. С большой реалистической убедительностью нарисованы чувственные, слегка изогнутые губы, большие умные и чуть грустные глаза с приподнятыми бровями. Обращает внимание, как в пределах принятой условности изображения фигуры в профиль и лица в три четверти непринужденно и естественно передан поворот головы к зрителю. Высока и техника исполнения. Разнообразие линий, штриха, тонкие живописные контрасты прекрасно передают различную фактуру легких одежд, меховой отделки, тюрбана и черной бороды, оттеняющей бледное лицо.

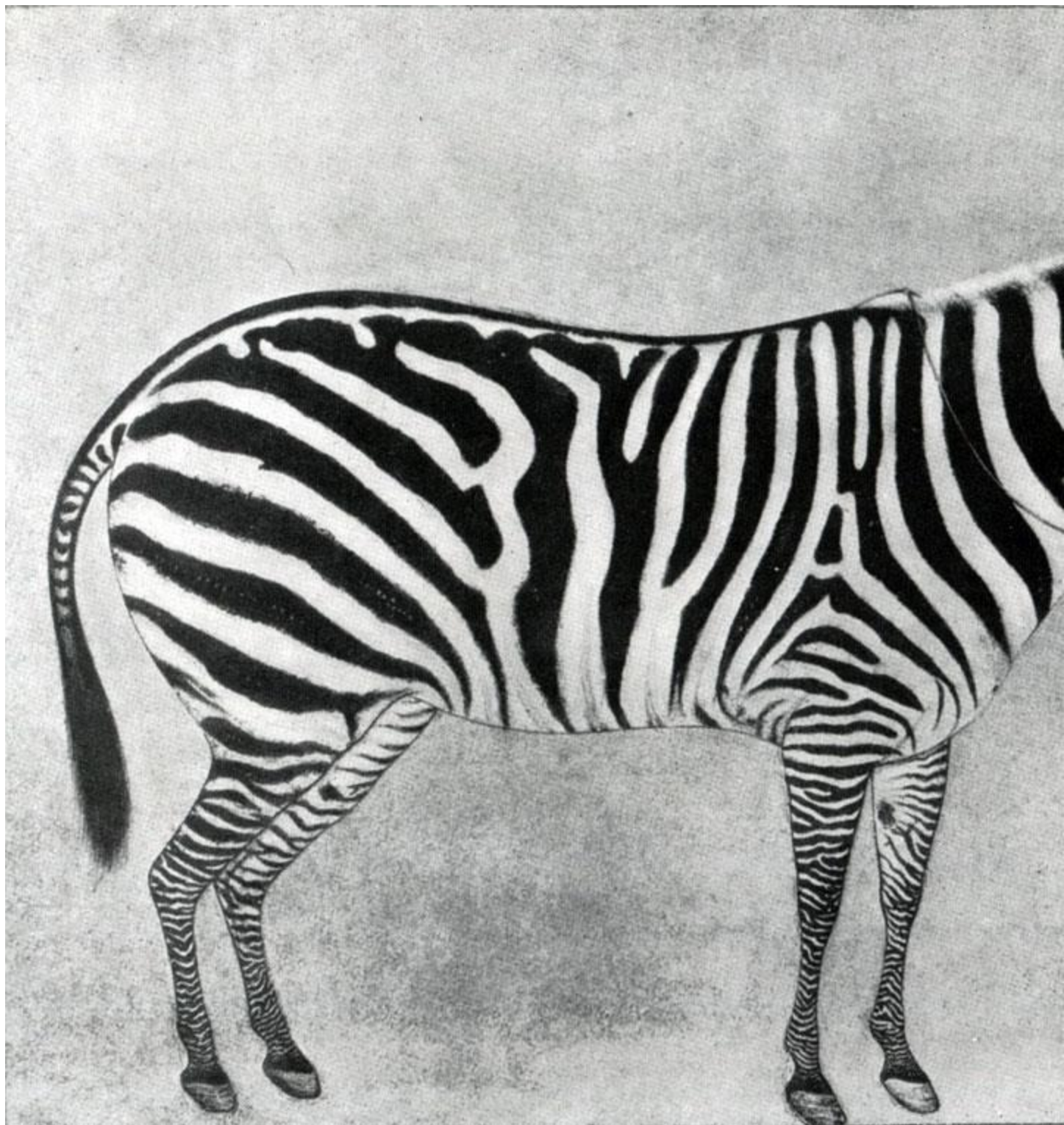
Значительное место в могольской миниатюре этого периода занимают изображения дворцовых приемов, празднеств и гуляний, охоты, различных гаремных, бытовых сцен и т. д. Для изобразительного решения этих сюжетов характерна перспективно правильная трактовка пейзажа, в чем можно видеть некоторое европейское влияние. Однако точка зрения во многих случаях остается довольно высокой. Следует подчеркнуть, что центральное место в подобных миниатюрах занимают образы людей, часто показанных с большой остротой характеристики, в чем нельзя не видеть непосредственного воздействия портретной живописи. Хотя, как уже указывалось, в основном преобладало изображение придворной жизни, все же встречаются и отдельные зарисовки быта простого народа, отличающиеся замечательной меткостью и реализмом.



*148 а. Группа слуг. Миниатюра из альбома Джехангира. 17 в.
Лондон, собрание Честер Битти.*

Ярким примером подобной реалистической трактовки жанра служит миниатюра «Группа слуг» из альбома Джехангира (17 в.). Несмотря на условность расположения человеческих фигур в пространстве, каждая в отдельности изображена с необыкновенной жизненностью и правдоподобием. Характерно, что художник, словно чувствуя себя свободным от стеснительных оков придворного Этикета, показывает человека в свободном проявлении его чувства. Легко представить себе неудержимое веселье шутилой песни музыканта по выражению искреннего смеха на лице сидящего слева охотника. Совсем иная реакция у отдыхающего справа человека. Он слегка усмехается, но при этом напряженно сосредоточен, словно его не оставляет забота о предстоящих трудностях. Персонажи сидят прямо на земле во дворе, окружающая обстановка совершенно непритязательна, сзади виден уходящий вдаль пейзаж, нарисованный с такой же точностью и совершенством, что и фигуры людей. В случайной, казалось бы, мимоletной сценке художник сумел дать живые, лишенные какой-либо идеализации характеристики людей низших каст.

Могольские миниатюристы уделяли внимание разработке сюжетов с ночным освещением, создавая эффектные по колориту композиции. Фигуры людей, обычно без теней, отчетливо выделены и воспринимаются так, как будто они ярко освещены. Большого совершенства достигли могольские миниатюристы в изображении животных, птиц, растений. Выдающимся мастером этого жанра в 17 в. был Мансур, иллюстрировавший ряд рукописей, посвященных описанию растительного и животного мира. Безукоризненно точными линиями рисует он птиц, тончайшими штрихами и нежными переходами цвета вырисовывая детали их оперения, например в изображении индюка, сокола или журавлей.



149. Мансур. Зебра. Миниатюра. 1620 г. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

Изображения животных и птиц, оставаясь плоскостными и почти лишенными светотени, однако, всегда отличаются величайшей точностью передачи и представляют собой своего рода «портреты» в этом жанре. Характерным в этом отношении является изображение зебры, также принадлежащее Мансуру. Обращают на себя внимание тщательно нарисованные полосы на зебре, являющиеся изысканным декоративным узором и в то же время несомненно сделанные по наблюдениям с натуры, о чем говорит различный характер полос на туловище, ногах, шее и т. д. Слегка повернутая голова придает живость и легкое движение статичной позе зебры.

Могольская миниатюра занимает в истории средневековой восточной миниатюры совершенно своеобразное место. В попытках по-новому решить проблему изображения трехмерного пространства, например деления его на планы, в реалистической трактовке пейзажных фонов и, наконец, в том значении, которое получает портрет как самостоятельный жанр, проявляются реалистические по своему характеру тенденции. Не всегда органически входя в художественное целое миниатюры, подчас противореча плоскостному, декоративному ее характеру и традиционной условности, эти черты свидетельствуют о глубоких сдвигах, намечавшихся в изобразительном искусстве позднесредневековой феодальной Индии. Однако эти тенденции так и не получили полного своего развития, поскольку в том специфическом виде живописи, каким была миниатюра в эпоху феодализма, возможности развития реалистических тенденций были крайне ограниченными.

Расцвет могольской школы миниатюры способствовал развитию ряда местных живописных школ в 17 — 18 вв., когда с упадком Могольской державы начинают усиливаться отдельные феодальные княжества.

Обычно эти школы обозначаются собирательным термином «раджпутская» миниатюра.

Под раджпутской миниатюрой подразумевается миниатюра Раджпутаны, Бун-дельканда и гималайских областей Пенджаба.

Хронологически раджпутская миниатюра относится к периоду с конца 16 по I!) в. Раджпутская миниатюра разделяется на ряд местных школ, раджастанскую (Раджпутана и Бундельканд) и Пахари; к последней относятся школы Басоли, Джамма и другие местные школы горных княжеств к западу от реки Сетледж и школа Кангра, охватывающая живопись горных княжеств к востоку от Сетледжа.

Раджпутская миниатюра иллюстрирует многочисленные сюжеты из индийской литературы и поэзии, в частности «Махабхарату» и «Рамаяну», и главным образом легенды о Кришне и связанные с ними циклы повествований, по большей части лирического, любовного характера.

Следует отметить, что почитание Кришны, хотя и существовавшее в Индии с древних пор (например, в «Махабхарате»), примерно начиная с 15 —16 вв. получает самое широкое распространение. Именно в это время с образом Кришны в среде земледельческих и, в частности, пастушеских каст связываются новые религиозные идеи, о распространении которых в эпоху позднего средневековья говорилось выше. Если в прошлом Кришна как воплощение бога Вишну был прежде всего смелым воином и искусным политиком, то теперь Кришна выступает в образе пастуха, защищающего простой народ от зла и живущего среди природы, с пастухами и пастушками. Круг тем и настроений, связанных с Кришной, неразрывно соединяется с чувствами и переживаниями любви к другим людям, верности своей возлюбленной и нежных радостей жизни.

Образ Кришны имел большое распространение в бурно развивавшейся литературе на языке хинди. В ней миф о герое-пастухе претворился в символ всеобщей любви, преодолевающей границы кастовой морали. Кришна стал излюбленным образом народной лирической поэзии на хинди.

Большое значение имела также близость Кришны к животным, к природе, интимное проникновение в ее тайны.

В раджпутской миниатюре тема не знающей препятствий любви Кришны и пастушки Радхи является одним из излюбленных мотивов, часто варьируемых в многочисленных композициях. Образ индийской женщины нашел тонкое воплощение в поэтическом облике кроткой Радхи. Но главным является то общее лирическое, несколько идиллическое настроение, которое пронизывает весь образный и поэтический строй миниатюры. Еще более утонченное и поэтическое выражение эти черты находят в другом своеобразном жанре раджпутской живописи, так называемых «рагинях» — изображающих различные музыкальные мелодии и связанные с ними поэтические и эмоциональные состояния.

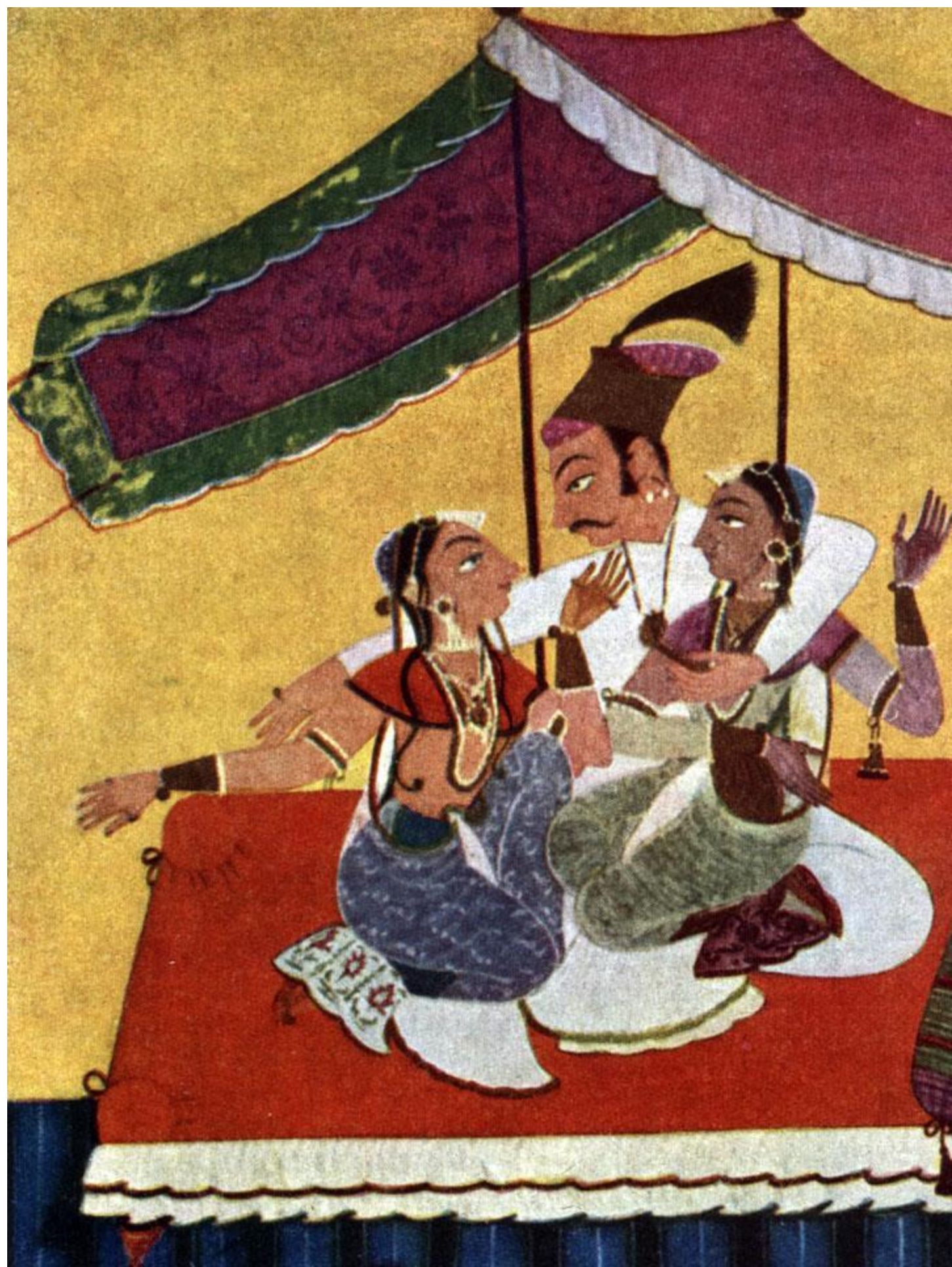


151. Женщина с цветами. Миниатюра. 18 в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.

Ассоциируемые с различными временами года «рагини» с большой тонкостью и музыкальностью передавали различные любовные ситуации, связанные с разлукой или встречей возлюбленных. Разнообразные по трактовке и лирической тематике, а также по названиям «рагини» создавались в разных областях Индии.

Опираясь на древние традиции стенной монументальной живописи, а также под воздействием фольклорных мотивов раджпутская миниатюра своим условно-декоративным решением сначала напоминала джайнскую миниатюру из Гуджарата. Постепенно, к 17 в., вырабатываются ее характерные черты, связанные прежде всего со стремлением ярче и понятнее выявить изображаемую тематику. При этом усиливаются черты эмоциональности и лирической взволнованности в образной трактовке сюжета. Характерно, что если в 16—17 вв. в могольской миниатюре проявляются тенденции к темам чисто светского характера, что способствовало усилению интереса к окружающей действительности, например в портрете, то в раджпутской живописи тематика почти исключительно ограничивалась религиозными и эпическими мотивами. Зато в ее художественной трактовке все отчетливее проявлялись черты романтического и лирического переживания, тонкое чувство природы. Но даже позднее, когда мастера раджпутской миниатюры смогли создавать сложные композиции с тщательно прорисованными отдельными человеческими фигурами людей и животных, деревьями, архитектурными деталями (к чем сказывалось воздействие могольской миниатюры), общий живописный строй всегда оставался декоративным. Для раджпутской миниатюры в ее наиболее самобытных образцах, свободных от воздействия могольской миниатюры, характерен подчеркнутый контур, условная, плоскостная трактовка как человеческой фигуры, так и окружающих предметов; наиболее сильной ее чертой является

колорит, выдержанный, как правило, в чистых насыщенных цветах. Цвет в раджпутской миниатюре обычно локалинен.



Жанровая сцена. Миниатюра школы Басоли. Конец 17 в. Лондон. Музей Виктории и Альберта.

Типичным примером может служить миниатюра «Любовная сцена», относящаяся к концу 17 в. (школа Басоли). Звучный аккорд желтого фона, красных и темно-синих аксессуаров контрастирует с мягкими и нежными оттенками условно, но выразительно нарисованных фигур. На первом месте здесь не малозначительный сам по себе сюжет, заимствованный из любовной литературы 13—14 вв., а его чисто декоративное, мажорное по своему колористическому строю лирическое претворение.

Расцвет раджпутской миниатюры относится к 18 — началу 19 в. в школе Кангра. Под влиянием могольской живописи в миниатюре усиливаются черты реалистичности, например в изображении природы, в жанровом характере отдельных сцен. Вместе с тем становится более изощренным и декоративное мастерство художников, что отражается в колористической изысканности, утонченности и сложности линейного ритма лучших произведений этого периода.



152. Возвращение Кришны со стадом. Миниатюра. Конец 18 - начало 19 в. Бостон, Музей изящных искусств.

Замечательным образцом произведений школы Кангра является миниатюра «Возвращение Кришны со стадом» (Бостон, Музей изобразительных искусств). Кришна, легендарный пастух, играя на флейте, гонит стадо коров по улицам города; мальчики, его окружающие, женщины, столпившиеся у окон или несущие кувшины с водой, радостно приветствуют его. Изображение носит, по существу, чисто жанровый характер, ибо показано каждодневное событие. Вместе с тем общее внимание действующих лиц по отношению к Кришне, как бы образно отражающее идею обожания божества (бхакти), вносит в жанровость миниатюры характерную ноту лирического переживания.

При помощи декоративного приема — противопоставления спокойных широких прямоугольных планов архитектуры зданий, их светлых стен ритмическому повтору пестрых силуэтов коров, ярким пятнам человеческих фигур — в миниатюре достигаются большая живость и непосредственность изображения. Отличающиеся грациозностью силуэтов и пластичностью рисунка женские фигуры как бы сплетаются, например в группах, приникших к окнам, в яркие букеты, оживляющие ровные плоскости стен, домов. В то же время некоторые детали имеют характер наблюденных в жизни, в частности живые изображения коров, дальний план, где показаны старики, смотрящие из окон, женщины, гонящие часть стада, и т. д. Однако характерно, что эти детали мало связаны с основной темой Кришны и носят побочный характер, нисколько не противореча декоративному строю миниатюры.

Более обобщенно и декоративно решаются в миниатюрах Кангра идиллические мотивы, связанные с лирическими взаимоотношениями Кришны и кроткой Ратхи, а также «рагини». В этих миниатюрах большое значение получает

образ природы, переданный с большой поэтичностью и тонким лиризмом.

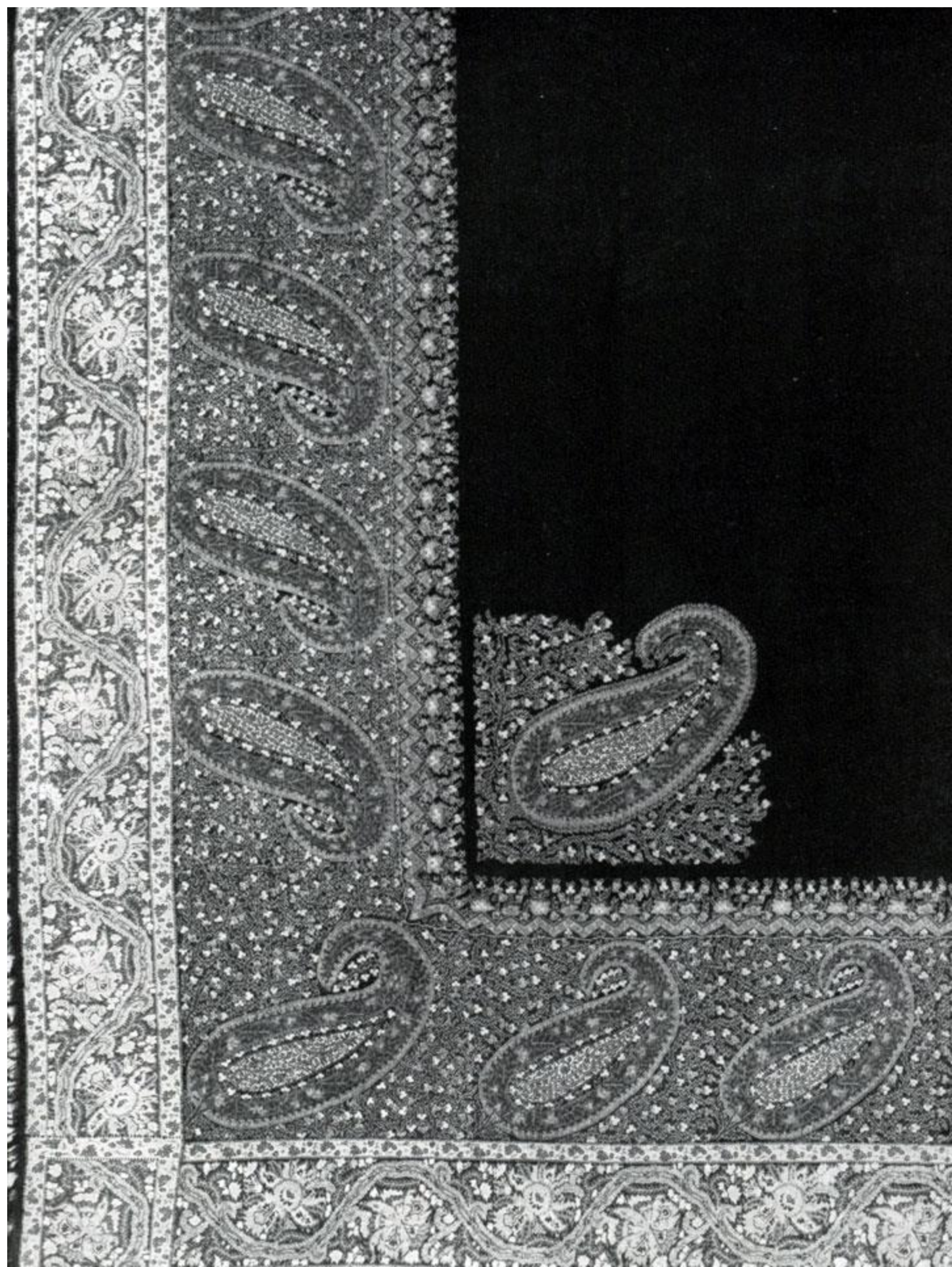
Своеобразно раскрываются, как, например, в миниатюре «Кришна, побеждающий нагу Калию», более драматические темы. В показе напряженного момента борьбы сквозит некоторая театральность, например в левой группе, где победитель, словно танцор, расставив йоги, поднимает вверх нагу Калию, а окружающие его в мольбе о пощаде прекрасные нагини своими пластичными позами напоминают танцовщиц. Четкая изогнутая линия берега озера как бы отделяет сцену от зрителей — группы пастухов и пастушек — гопи, взволнованно, с бурным сочувствием следящих за борьбой Кришны.

В конце 18 в. художественный уровень раджпутской миниатюры значительно падает, постепенно она сливается с народным лубком преимущественно культового содержания.

Трудно переоценить значение декоративно-прикладного искусства в средневековой Индии. Для монументальной архитектуры, столь обильно украшенной резьбой и орнаментикой, деревянной и каменной, оно имело важнейшее вспомогательное значение. Иными словами, декоративно-прикладное искусство в большой мере можно считать одной из существенных частей синтетического единства архитектуры и ее оформления — единства, нерасторжимого в искусстве Индии.

Однако что касается образцов прикладного искусства как такового, то в этом отношении средневековая Индия не богата сохранившимися произведениями. И если, например, в гончарном производстве известную роль могло сыграть религиозное предубеждение, требующее уничтожения «оскверненной» использованной посуды, то даже в ткачестве наиболее ранние образцы датируются лишь 16—17 вв. Роскошь придворных одежд периода Великих Моголов, шелковых и парчовых, расшитых золотой и серебряной нитью, некогда затмевала своим блеском и красотой другие дворы восточных государств. Знаменитые шерстяные кишмирские

шали с изящной тончайшей золотой и серебряной вышивкой изысканного растительного орнамента могут служить одним из наиболее ярких образцов поздне-средневекового индийского ткачества. Гончарное и ювелирное искусство, работы по металлу, дереву, слоновой кости и другие многочисленные отрасли декоративно-прикладного искусства сохранили свои традиции до нашего времени.



*153. Кашмирская шаль. Фрагмент. Шерсть. 18 в. Москва,
Государственный музей восточных культур.*

Искусство средневековой Индии развивалось на протяжении целого тысячелетия и отличается почти необъятным по своему художественному богатству и многообразию материалом. Многие достижения искусства различных периодов — результат творчества многочисленных народов Индии — принадлежат к самым замечательным явлениям мирового искусства средневековой эпохи. Таково пещерное и скальное зодчество 7—8 вв. центральной и южной Индии, храмовое зодчество 10—13 вв. северной и южной Индии и, наконец, отдельные достижения искусства позднего средневековья, как Кутб-Минар и Тадж-Махал в архитектуре, а также некоторые произведения миниатюры вплоть до начала 19 столетия. Эти достижения в большинстве своем относятся к религиозному искусству. Однако, несмотря на целый ряд культовых и канонических ограничений, в них ярко отразилось национальное своеобразие художественной культуры индийского народа. Крупнейшие произведения средневекового искусства Индии не уступают лучшим образцам средневекового искусства Европы и Азии и принадлежат к бессмертным творениям человеческого гения всех времен и народов.

Искусство Непала

О.Прокофьев

Необычное географическое положение Непала во многих отношениях обусловило своеобразие его исторического и культурного развития. Расположенный в наиболее гористой части Гималаев (Гималайский хребет составляет северную границу страны), Непал отличается контрастностью своего рельефа: глубоких долин и восьмикилометровых вершин. Отсюда происходит неприступность страны, замкнутость развивающихся в долинах Непала художественных культур, устойчивость традиций, восходящих к глубокой древности.



Карта. Непал

И все же местоположение Непала, граничащего с северной Индией и Тибетом, на скрещении хотя и трудных, но кратчайших караванных путей между двумя крупнейшими державами Азии — Китаем и Индией,— отразилось на развитии его культуры и искусства, определило большой удельный вес индийских и тибетских влияний.

Жизнь народов, с древности населявших Непал, протекала в основном в пределах узких долин, расположенных между хребтами Больших и Малых Гималаев. Наибольшее значение имеет плодородная долина Катманду. Здесь расположены три основных больших города: Кантипур (Катманду), Лалитпур (Патан) и Бнкта-пур (Бхадгаон), в которых сконцентрированы главные памятники зодчества средневекового Непала.

Данные об истории и культуре древнего Непала крайне скудны и расплывчаты, смешиваясь с чисто легендарными сведениями. Однако религиозные предания о пребывании Будды в Непале и паломничестве древнеиндийского

императора Ашоки, с именем которого связывается создание многочисленных ступ, свидетельствуют о раннем зарождении монументального зодчества, возможно, еще до нашей эры. Две ступы: центральная часть храма Швайямбхунатх и Бодхнатх вблизи Катманду — вероятно, имеют и своей основе древнюю постройку.

Дату их перестройки относят предположительно к 8—9 вв. н. э. или к более раннему времени. Для ступ характерна высокая башня, поставленная на простое полусферическое по форме тело ступы. Это придает ступе по сравнению с ее индийским прообразом большую стройность и легкость.



154 а. Ступа Бодхнатх близ Катманду. Перестроена в 8—9 вв.

Ступа Бодхнатх имеет в основании массивную квадратную платформу, снаружи спускающуюся в виде ряда открытых

террас с небольшими декоративными башенками по углам. Террасы, так же как и слегка уплощенная полукруглая часть ступы, почти лишены декоративных украшений, что придает сооружению черты сурового величия и мощи.

Совершенно своеобразной является кубическая часть, венчающая ступу башни. С каждой из сторон посередине она украшена рельефными изображениями двух человеческих глаз, сделанных из инкрустированного металла и слоновой кости. Это глаза «всевидящего», глаза Будды, символически поставленные над небесным сводом — телом ступы. Странный эффект огромных глаз, как бы не выпускающих из поля зрения человека, подошедшего к ступе и обходящего ее кругом, не имеет себе подобных во всей архитектуре Азии. Отдаленную аналогию с изображением глаз в непальских ступах можно найти лишь в' скульптурных ликах храмов Байона в Камбодже.

Выше располагается пирамидальная часть башни, состоящая из тринадцати уменьшающихся кверху уступов-ярусов, символизирующих тринадцать божественных небес. Башня увенчана легким павильоном с круглым барабаном — изящной конструкцией, представляющей собой оригинальное развитие традиционного зонтичного навершия индийской ступы.

К 6 в. культура и искусство Непала достигли высокого уровня развития, испытывая влияние Индии' периода Гуптов.

К 7 в. относятся описания Непала и его цветущих городов китайскими путешественниками (Сюань-цзаном и др.). Так, в одном из описаний говорится о «семиэтажной башне в середине двора, крытой медными пластинками». В 15 описании отмечается также, что во дворце «ограды, решетки, колонны, балки — все орнаментировано и украшено драгоценными камнями» и что «дома построены-из дерева, а стены покрыты резьбой и расписаны». Таким образом, уже в первом тысячелетии в Непале обнаруживаются традиции богатого оформления деревянной архитектуры, вплоть до простых жилых домов — традиции, столь развитые в средневековье и в наше время.

Ко второй половине первого тысячелетия относится воздействие культуры и искусства Непала на Тибет. Через Непал проник в Тибет буддизм. Первый буддийский монастырь в Тибете — Джокан — был построен непальскими строителями к 7 в. К этому времени относится совместный поход войск Тибета и Непала в Индию на Магадху.

Время с 13 по 18 в. в правление династии Раджа Малла является периодом расцвета средневекового искусства и архитектуры Непала. К 15 в. относится разделение Непала на несколько отдельных феодальных княжеств, ведущих борьбу за преобладание. В религии Непала господствует тантризм — развитая форма позднего буддизма, в которой очень сильно воздействие индуизма.

К этому времени относится рост городов — столиц княжеств, характер планировки которых является типичным для Непала. Центром или, вернее, основой города являлся первоначально воздвигавшийся княжеский дворец, или дарбар. Вокруг дворцовой площади, обычно перед центральной мощеной площадью, строились главные храмы и административные здания. Жилые кварталы живописно разрастались без строгой системы планировки вокруг центральной части.

Характерным типом буддийского храма становятся сооружения, по своему внешнему облику сходные с китайской пагодой благодаря силуэту, образуемому далеко выступающими крышами над каждым этажом. Подобно ступе, храмы являлись предметом поклонения, воплощая собой жилище бога на земле и одновременно его тело. Отсюда малое значение внутреннего помещения, сведенного к небольшому святилищу. Расположенные кругом храма дворы служили для религиозных процессий и церемоний.



154 б. Храм Бхавани в Бхадгаоне. 1703 г.

Одним из лучших примеров непальской архитектуры типа пагоды является храм Бхавани в Бхадгаоне, созданный при Радже Бхупатиндра Малла в 1703 г.. Стройное здание с пятью уменьшающимися кверху квадратными крышами поставлено на каменное пирамидальное основание, которое в свою очередь разделено на пять уступов, прорезанных входной лестницей посередине. Храм посвящен тайному божеству тантризма, облик которого остается скрытым от людей.

Щедрое декоративное украшение и разработка деталей непальской архитектуры полны неистощимой изобретательности. Замечательны в этом отношении, например, храмы Ченгу-Нараян, Мамнатх в Патане и т. д. У входов обычно поставлены большие металлические фигуры грифонов. Над дверьми и окнами находятся тяжелые тимпаны, деревянные или из позолоченного металла — обычно подковообразной формы, — на которых высечены изображения буддийских или индуистских аллегорий. Особенным богатством резьбы отличаются деревянные шодпорки далеко выступающих крыш. Искусная резьба покрывает также и колонны храма. Эффектна и сама расцветка здания, состоящая из сочетания темно-красного кирпича с более светлыми черепичными крышами (иногда покрытыми сверкающей листовой медью) и дополненная светлой окраской деревянных деталей. Характерным украшением храмов является множество свисающих с крыш звенящих колокольчиков.

Своеобразный облик у непальского храма башнеобразного типа, характерным примером которого является храм Кришны в Патане, а также храм Кришны в Бхадгаоне. Построенный по принципу индийской шикхары, он тем не менее отличается от нее целым рядом особенностей. Храм, лишенный окружающих помещений «мандапа», поставлен на уступчатое основание. Нижние этажи окружены характерными для этого типа непальского храма аркадами с восьмигранными колоннами. У колонн сложно разработанная капитель. Выше — широкий каменный фриз со скульптурными рельефами, изображающими эпизоды из легенд о Кришне. Силуэт башни имеет несколько вытянутый, остроконечный характер.

Высоким художественным уровнем отличается также и гражданская архитектура Непала. В ее планировке повторяется традиционная схема открытого двора, замкнутого жилыми строениями. Но доминирующей ее особенностью являются красочность и пестрота наружного оформления зданий. Здесь ярко проявляются народная фантазия и изобретательность декоративного мастерства непальских ремесленников, традиции которых живы до сих пор. Непальские жилые дома замечательны своими выходящими на улицу фасадами и изысканно украшенными стенами и окнами. Особенно щедро оформление последних: верхние и нижние горизонтальные части, обильно покрытые деревянной резьбой и металлическими украшениями, далеко выступают за пределы окон. Тонко вырезаны также и решетки окон. Дома пестро и причудливо расцвечены и украшены свисающими звенящими колокольчиками, светильниками. Каждая деталь говорит не только о замечательном мастерстве непальских ремесленников, оригинально использующих дерево, металл, их фактуру, цвет и т. д., но и о декоративном понимании утилитарных деталей, как, например, водосточной трубы, сделанной в виде фантастического чудовища.

Дворцовая архитектура Непала отличается размахом, роскошью и богатством деревянной резьбы и украшений как колонн и обширных интерьеров, так и дверей, окон, карнизов и т. д. Наиболее известен так называемый Дворец пятидесяти окон в Бхадгаоне, имеющий 99 дворов (закончен в 1697 г.) с эффектными «золотыми дверями» главного двора, заключенными в красно-кирпичном пилоне, с большим золоченым килевидным тимпаном над ними и изящной венчающей металлической крышей.

На дворцовой площади в Бхадгаоне высится десятиметровая монументальная колонна с коленопреклоненной фигурой Раджи Бхупатиндра Малла. Металлическая позолоченная фигура стоит на львином троне под остроконечным церемониальным зонтом и повернута прямо к золотым дверям дворца. Восходя к древним прототипам, к буддийским стамбхам, подобные непальские колонны служили как бы зримым

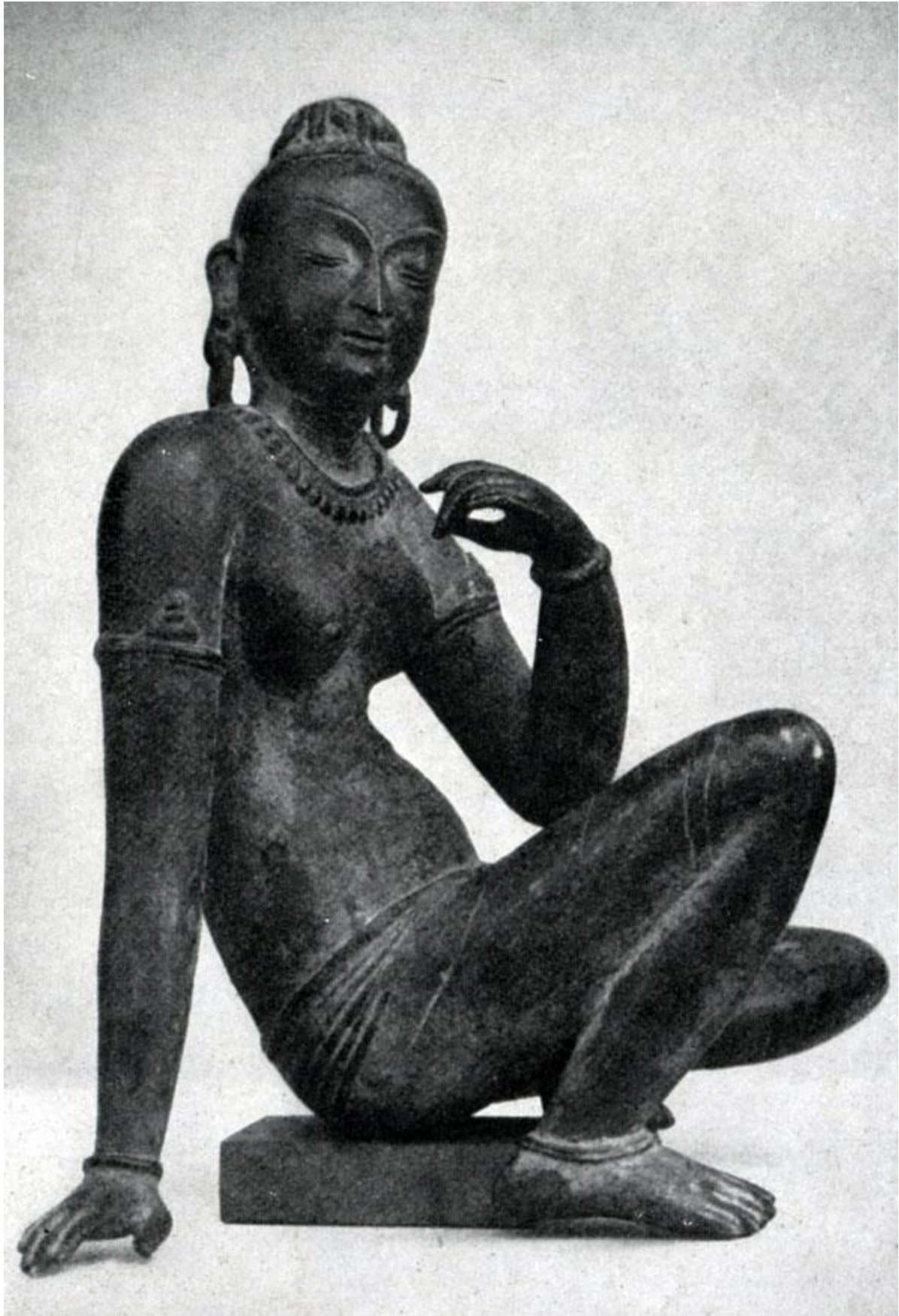
утверждением власти феодального правителя. Аналогичные колонны устанавливались на центральных площадях непальских городов и несли на своей массивной круглой лотосовидной капители условно трактованную металлическую скульптуру, изображавшую князей Малла (нередко с семьей), а иногда — просто религиозные символы.

В средневековой скульптуре Ненала главное место принадлежит бронзовой пластике. Наиболее ранние образцы датируются 13—14 вв. Вначале непальская бронза испытала сильное воздействие металлической скульптуры северо-восточной Индии (Бенгалии) времени династии Пала, 12 в., в свою очередь исходившей из позднегуптского искусства. Отсюда преобладание канонизированных образов, связанных с усложненными формами позднего буддийского культа. Вместе с тем для лучших образцов непальской пластики характерна изящность форм, а подчас и большая экспрессия и динамика, наполняющая в целом каноническое изображение жизненной убедительностью. Своеобразна также склонность к орнаментально-декоративному насыщению скульптуры, ее деталей, в чем отражается свойственная всей непальской художественной культуре звучная заостренно экспрессивная декоративная красочность.



155 а. Бодисатва Падмапани. Бронза. 13—14 вв. Бостон, Музей изящных искусств.

К ранним образцам бронзовой скульптуры 13 — 14 вв. относится фигура боди-сатвы Падмапани из Бостонского музея, являющаяся одним из лучших примеров непальской бронзы. Скульптура отличается пластичностью и тонкостью проработки формы, живостью передачи легкого движения, пронизывающего всю фигуру. Типичным для непальской бронзы является употребление инкрустированных украшений и драгоценностей из бирюзы и гранатов, вставленных в пояс, браслеты, тиару.



155 б. Сидящая женщина. Бронза. Около 16-17 в. Нью-Йорк, Галерея Хеерманек.

Другим замечательным примером непальской скульптуры является сидящая женская фигура, отличающаяся простотой и изяществом движений и естественностью позы. Образцом скульптуры, тесно связанной с фантастическими сторонами народного фольклора, а также сумрачной экстатичностью обрядов — мистерий тантрийского культа в Непале, является бронзовая статуя Дакини («шагающая по воздуху»), находящаяся в музее Гимэ в Париже. Отличаясь необычайной экспрессивностью движения энергично сопоставленных геометрически условных объемов тела, скульптура впечатляет выразительностью, грозным и волнующим образным решением. Этому способствует контраст движения изогнутых рук и вывороченных в беспокойном напряжении ступней и пальцев ног с гневной маской лица с искривленными красными губами, оскаленными зубами и широко открытыми инкрустированными глазами.

При дальнейшем своем развитии бронзовая скульптура Непала оказала влияние на тибетскую *(Многие бронзовые статуэтки изготавливались в Непале для Тибета. Об этом свидетельствуют двойные надписи (на двух языках) на скульптурах.)*, но в то же время изменилась и сама, отразив некоторое воздействие китайского и тибетского искусства. В скульптуре с 16 в. усиливается декоративный элемент, и одновременно скульптурная форма становится менее пластически сочной и жизненной. Тыловая сторона скульптуры часто делается плоской, не объемной.

Непальская средневековая живопись сохранилась главным образом в виде отдельных образцов миниатюры (наиболее ранние из которых относятся к 10—12 вв.), обнаруживающих первоначально отдаленное сходство с гуджаратской школой. Непальскую миниатюру отличает рбычно плоскостно-декоративное решение; краски яркие, локальные; большое значение имеет линия, плавным и мягко извивающимся контуром охватывающая условно-обобщенный силуэт человеческой фигуры (Тара из рукописи 12 в., Бостонский музей). К 11 в. относятся рукописи на пальмовых листьях, в

которых религиозные тексты чередуются с небольшими изображениями буддийских святых, сцен из легенд и т. д. Миниатюры исполнены четкой линией (красным контуром) и расцвечены водяными красками — пятью предписанными каноном цветами — белым, синим, красным, желтым и зеленым.

К 12 —13 вв. относится миниатюра с изображением четырех эпизодов джата-ки Вессантара (иллюстрация одного из воплощений Будды). Показанные сцены отличаются динамикой, по пластичности передачи движения (например, в фигуре слона) и по живости изображения повествования напоминая живопись Аджанты.

Своеобразный раздел средневековой живописи Непала составляют «шандала» — магические круги. В них человеческие фигуры вместе с разнообразными декоративными мотивами вписаны в довольно сложные геометрические фигуры, составляя в целом своего рода орнаментально-символическое изображение.

Начиная с 16 в. непальская живопись испытывает воздействие раджпутской и отчасти могольской миниатюры.

В целом для последующей истории искусства Непала характерно сохранение постепенно вырождающихся средневековых форм искусства, сохраняющихся вплоть до 20 века.

Ведение в искусство Юго-Восточной Азии

О.Прокофьев

Искусство Юго-Восточной Азии отличается необыкновенным богатством и многообразием своей оригинальной художественной культуры, по значению не уступающей искусству и культуре Индии, Ирана и других крупнейших очагов цивилизации азиатского континента. Однако во многих исследованиях искусство стран Юго-Восточной Азии определялось главным образом как результат

непосредственного воздействия индийских образцов. Появление замечательных произведений искусства и архитектуры в этих странах объяснялось воздействием?! индийских прототипов, без которых создание этих произведений казалось бы невозможным. Для обоснования этих положений считалось, что возникновение многочисленных государств в этой части Азии было вызвано проникновением в эти области Индии, развернувшей их активную колонизацию. Кроме того, во главу угла ставилось распространение религиозных верований, приносимых прежде всего буддийскими миссионерами в первые века до и после начала нашей эры, а впоследствии сопровождавшихся появлением брахманских культов. Религии Эти брали всегда начало в Индии, и, следовательно, религиозное искусство несло индийские художественные принципы, эстетические воззрения, каноны.

Подобная точка зрения вела к чрезмерному преувеличению фактов воздействия индийских элементов на искусство некоторых областей Юго-Восточной Азии. Местные художественные традиции, внутренние исторические закономерности развития культуры данных народов почти не исследовались. В результате создавалось искаженное представление об искусстве, носившем в основе своей самобытный характер. Отсюда подчас противоречивые утверждения, с одной стороны, о его некоторой провинциальности, а с другой — своего рода полупризнание отдельных произведений как значительнейших явлений не только в искусстве азиатского континента, но и в мировом искусстве в целом.

Пробуждение национального самосознания в наши дни в ряде стран Юго-Восточной Азии, освобождение их от колониального ига пробудило подлинный глубокий интерес этих народов к своему историческому прошлому, к собственной культуре и привело к серьезному исследованию древних исторических и литературных источников. В результате изучения национальных культур и искусств этих стран наметились пути к преодолению односторонности,

нередко присущей западноевропейскому искусствознанию. Однако многие проблемы возникновения и развития искусства еще до сих пор не разрешены. Так, например, отдельные периоды, связанные с зарождением и существованием ранних государств, в особенности на рубеже нашей эры, до сих пор остаются неясными.

Все же сохранившееся до нашего времени большое число художественных памятников, письменных источников и т. д. ряда государств средневековой Юго-Восточной Азии дают яркое представление о масштабах и значении этих крупнейших некогда цветущих цивилизаций, внесших значительный вклад в развитие мировой культуры. Они представляли собой большие державы, распространявшие свое владычество на огромные по протяжению территории и сохранявшие его в течение столетий.

Расположенные на глубоко изрезанном побережье Южной Азии на крупнейших в мире архипелагах, они находились на скрещении важнейших морских торговых путей, соединявших арабский мир, Иран и Индию с Дальним Востоком - Китаем и Японией (как, например, Цейлон, Индонезия), или на главных сухопутных артериях, соединявших Индию и Китай (как, например, Бирма, Камбоджа, Вьетнам, Лаос). Таким образом, нет ничего удивительного в том, что иногда на развитие художественных культур этих стран могла оказывать заметное влияние Индия. Так же бесспорное влияние китайской культуры можно ощутить в искусстве Вьетнама, Лаоса и Таиланда.

В более ранний период, то есть на протяжении первого тысячелетия нашей эры, сильнее было выражено влияние Индии. Это в первую очередь было связано с некоторыми особенностями этнического происхождения народов, в эпоху средневековья населявших области Юго-Восточной Азии. Они принадлежали к индоевропейской, монгольской и малайско-полинезийской расовым и языковым группам. Большая часть их в первой половине первого тысячелетия до нашей эры начала свое продвижение с окраин Тибета на юг, через

Индокитайский полуостров, вплоть до островов Индонезийского архипелага. На своем пути они либо оттесняли аборигенов, либо сливались с ними в единую народность. Уже к первым векам нашей эры культура пришельцев достигла сравнительно высокого уровня. Им были знакомы сложная ирригационная техника террасового возделывания риса и обработка металла; успехи малайских племен по завоеванию Зондских островов были бы невозможны без большого опыта в кораблестроении. Наконец, народы Юго-Восточной Азии имели в то время уже, по-видимому, достаточно развитые литературу и искусство.

Последний факт подтверждается той быстротой, с которой эти народы ассимилировали элементы индийской культуры, стоявшей в первые века нашей эры на чрезвычайно высоком уровне. Бурное развитие искусства этих народов уже на первых порах их соприкосновения с Индией свидетельствует о том, что новые художественные принципы нашли подготовленную для своего развития почву.

С другой стороны, определенное значение имели и волны иммиграции из Индии в разные исторические периоды, а также миссионерство (первые сведения относятся к правлению Ашоки, 3 в. до н. р.), значение которого, впрочем, не следует чрезмерно преувеличивать. Наконец, нельзя забывать и об активной колонизации, проводившейся начиная с 3 в. до н. э. и в течение всей второй половины первого тысячелетия нашей эры государствами южной Индии, главным образом на лавах и Чолами. Связи с индийской культурой носили длительный характер, но не были непрерывными. И если их значение нельзя преуменьшить, то все же они не играли решающей роли в развитии собственного искусства стран Юго-Восточной Азии. В некоторых случаях индийское искусство смогло ускорить процесс развития местных культур, способствовать расширению художественных представлений и средств выражения в изобразительном искусстве и архитектуре. Но развитие местных художественных культур шло по своим собственным законам, связанным с

особенностями исторического развития каждой из этих стран в отдельности.

Если в первой половине первого тысячелетия нашей эры их искусство (за исключением Цейлона) еще не имеет ярко выраженного самобытного стиля, то уже с С — 8 вв. в Индонезии, Камбодже, Вьетнаме (Тямпа), Бирме (государства Пиу и Мои) зарождаются крупные местные центры со своей собственной, оригинальной художественной культурой. С этого времени можно главным образом говорить о внутреннем взаимодействии этих культур между собой, о влиянии более сильных, как, например, кхмерской на раннюю тайландскую или, позднее, тайландской на лаосскую и т. д. При этом следует учесть, что многие общие черты в искусстве и культуре ряда стран Юго-Восточной Азии были связаны общностью социально-экономических условий их развития, сходством исторических судеб, аналогичностью процессов расцвета и упадка их искусства.

Одной из важных особенностей социальной истории стран Юго-Восточной Азии была недолговечность и относительная неразвитость рабовладельческих отношений. Сложение же феодальных отношений происходило почти одновременно с поздними стадиями родового общества. -Это обстоятельство имело огромное значение в истории средневековой культуры стран Юго-Восточной Азии. В самой своей основе, при зарождении и первоначальном развитии она опиралась и исходила из культуры местных племен, стоявших еще на родовой ступени развития.

Отсюда ее свежесть, непосредственность, в которой ярко ощущается пульсация народного творчества, фольклорного начала. Отсюда большое значение той экспрессивной фантастики, которая отличает искусство Юго-Восточной Азии, большой удельный вес анимистических представлений, находящих свое отражение даже в наиболее зрелых памятниках феодальной культуры.

В Индии средневековое искусство носило в общем гораздо более «ученый» характер, что было обусловлено наличием

большого пласта предшествовавшей высокоразвитой рабовладельческой культуры. Индия выработала специфическую социально-экономическую систему, которая опиралась на строгое деление общества на касты. В странах Юго-Восточной Азии эти черты были выражены в значительно более слабой степени. Искусство здесь оставалось полным своеобразного «фольклорно-варварского» начала, придававшего ему неповторимую свежесть фантазии, остроту и разнообразие мотивов и т. д.

Не во всех странах эта особенность была выражена в одинаковой степени. Так, искусство Цейлона имело свою историю развитого рабовладельческого общества, тесно связанную с древнеиндийской. Отличались друг от друга по своему характеру художественные культуры стран Индокитайского полуострова и Индонезийских островов, имевшие несколько различные пути исторического развития.

В архитектуре раннего периода указанных стран преобладало деревянное строительство, ведущее свое происхождение с древних времен и аналогичное по характеру раннему деревянному зодчеству Индии. Первые образцы каменной архитектуры начиная с 6 — 7 вв. н. э. воспроизводят основные деревянные прототипы. Отсюда некоторое сходство ранних простейших каменных храмов-целл Камбоджи, Индонезии с некоторыми монолитными скальными храмами — ратхами Мамал-лапурама 7 в. в Индии. Но в дальнейшем в архитектуре Юго-Восточной Азии вырабатывается своеобразный тип башенного храма, по-своему варьируемого в каждой стране.

Обычно это имеющее малоразвитое внутреннее помещение архитектурное сооружение, занимающее важное место в созданных в то время крупных ансамблях. Оно развивается в различные по своему художественному облику здания: чанди в Индонезии, прасат в Камбодже, калан в Тямпе (Вьетнам). Характерно, что в своем высшем развитии этот тип, например кхмерские башни в храме Ангкор Вата (12 в.), по своей форме и архитектурным деталям резко отличается от современного

ему типа индийской шикхары (как южной, так и северной Индии), несмотря на сходные конструктивные принципы, например аналогичное разделение верхней части на уменьшающиеся кверху этажи и т. д.

Так же своеобразны и отличны от индийских образцов и ступы, игравшие важную роль в архитектуре Цейлона, Бирмы, Индонезии, Таиланда и Лаоса. Простая полусферическая форма индийской ступы сильно видоизменяется — от колоколообразной на Цейлоне до вытянутой и увенчанной высоким заостренным шпилем в Бирме и, наконец, столь многообразной по своей форме в лаосском тхате.

Боробудур (Индонезия), а также архитектурные ансамбли Камбоджи 12 —13 вв.— Ангкор Ват и Байон — принадлежат к крупнейшим достижениям средневекового искусства Азии и всего мира. В них, и в первую очередь в Ангкор Вате, впервые с исключительным совершенством была разрешена проблема планировки огромного по своим масштабам архитектурного ансамбля. В 11 —13 вв. в архитектуре северной и южной Индии эти задачи еще не ставились. Лишь позднее в южной Индии развивается тип храмового ансамбля, но он не достиг такого высокого совершенства планировки, как в Камбодже.

Весьма своеобразна и скульптура стран Юго-Восточной Азии. В 7—8 вв. в Камбодже и в Индонезии (Боробудур) были созданы скульптурные произведения, не уступающие лучшим образцам индийской пластики любого исторического периода. Больше того, в них достигнута почти классическая уравновешенность и строгость, неизвестная в индийском искусстве. Синтез архитектуры и скульптуры в странах Юго-Восточной Азии носил более ясный, уравновешенный характер.

Даже в храмах Байона с их тесной усложненной планировкой, богатством архитектурного оформления, меньше размельченной детализации. Взаимоотношение тектонических основ и декоративного оформления решено очень органично и просто.

После 13 —14 вв., с падением Нагана в Бирме, а также упадком Кхмерского государства и несколько раньше — империи Шривиджайя в Индонезии, классический период искусства Юго-Восточной Азии приходит к концу. Начинается поздний период средневековья, сопровождаемый догматизацией старых образцов, а также развитием преимущественно других форм искусства, народного ремесла в частности. Вместе с тем наступление с севера племен таи в Таиланде и Лаосе, вьетнамских народностей в восточной части Индокитайского полуострова вызвало к жизни иное искусство, отчасти родственное китайскому.

Трудно переоценить вклад средневекового искусства народов Юго-Восточной Азии в сокровищницу мировой культуры. Не подлежит сомнению, что только начатое изучение его безграничных богатств и художественных ценностей в дальнейшем значительно уяснит и углубит наши знания о нем. Но и имеющиеся данные могут дать яркое представление о величии и красоте творчества народов стран Юго-Восточной Азии на протяжении многих столетий их исторического развития.

Искусство Цейлона

Е.Ротенберг

Среди государств Юго-Восточной Азии Цейлон занимал в эпоху средневековья несколько особое положение. Благодаря его непосредственному соседству с Индией проникновение индийской культуры на остров началось гораздо раньше, нежели в другие области азиатского юго-востока. С другой стороны, поскольку Цейлон находился на скрещении морских путей из Индии в страны Индокитайского полуострова и Зондского архипелага, установилось тесное экономическое и культурное взаимодействие Цейлона с этими странами. Цейлон оказался одним из важных пунктов на знаменитой «дороге пряностей», великом морском пути, по которому в течение многих столетий осуществлялись торговые связи Ближнего

Востока (а через него и Европы) со странами Индийского океана и еще далее — с Китаем.

Будучи небольшим по масштабам Азии государством, Цейлон сумел, однако, сохранить политическую и культурную самостоятельность даже в условиях постоянного военного и экономического натиска со стороны Индии. Искусство Цейлона явилось значительным вкладом в историю культуры народов Юго-Восточной Азии. Уже в рабовладельческую эпоху (4 в. до н. э.—7 в. н. э.) лучшие памятники цейлонского искусства стояли в одном ряду с крупнейшими достижениями индийского зодчества, скульптуры и живописи.

Эпоха феодализма открывается на Цейлоне с 8 в. н. э. После периода упадка, вызванного нападениями южноиндийских тамильских племен, основное население острова — сингалы (или сингалезы) — были вновь объединены в сильное государство, правители которого в 1065 г. перенесли свою столицу в город Полоннаруву. Социальный строй сингалезского государства имел много общих черт с Индией. Как и в Индии, население Цейлона разделялось на замкнутые сельские общины. На острове применялось поливное земледелие. С помощью множества плотин были созданы большие искусственные водохранилища и сложная сеть каналов. Огромное значение для цейлонской экономики имела торговля. В первую очередь жители Цейлона использовали выгоды, которые предоставляло им местоположение острова как крупнейшего транзитного пункта на торговых путях. Но они вели также активную экспортную торговлю, базой для которой явилось широкоразвитое ремесло.



Карта. Цейлон

Экономическое процветание острова, однако, часто прерывалось опустошительными войнами, в особенности после того как на юге Индии образовалось могущественное государство Чола, объединившее под своей властью

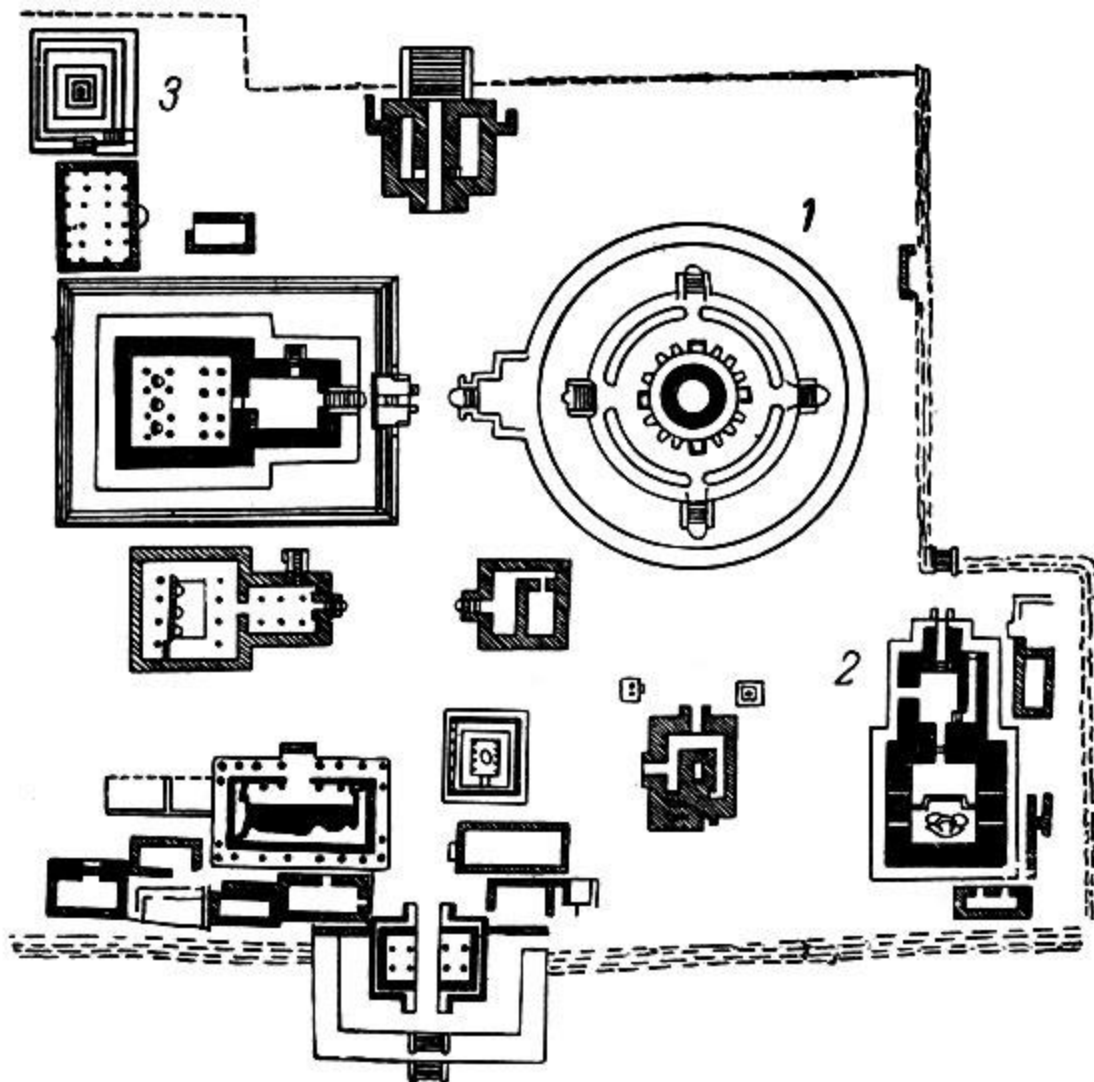
тамильские государства Южного Индостана. Тамилы неоднократно захватывали на острове крупные области и даже устанавливали свое временное господство над всей территорией Цейлона. Но сингалеzy упорно боролись против захватчиков, и в 12 в. кругшейший им цейлонских государей Наракрама Баху I объединил под своей властью весь острон. К 13 в. единое сингалезское государство, однако, разделилось на ряд феодальных княжеств, среди которых выдeлилось государство Канди, расположенное в труднодоступных горных районах центральной части острова. Отсутствие на Цейлоне политического единства облегчило в начале 16 в. проникновение на остров португальцев, в середине того же столетия вытесненных голландцами. В конце 18 в. сильно ослабленная Голландия вынуждена была уступить Цейлон Англии. Начиная с 16 столетия некогда цветущие области острова, разоренные военными нападениями и захватчиками-колонизаторами, были покинуты населением; сложная ирригационная система разрушалась, и обезлюдевшие города стали жертвами времени и натиска тропических джунглей.

Наши знания о цейлонском искусстве 8 — 13 вв. пока что слишком фрагментарны, и сейчас, по существу, нет еще возможности с достаточной полнотой обрисовать его эволюцию, тем более что многие памятники безвозвратно утрачены. Наибольшее число памятников восходит к 12 в., особенно ко времени правления Наракрама Баху I (1164 — 1197), когда Цейлон достиг наибольшей степени могущества и средневековое сингалезское искусство переживало свой расцвет.

Как ни мало изучено средневековое искусство Цейлона, все же можно отметить некоторые его общие особенности. Широкий культурный обмен, непосредственная связь со многими странами Восточной Азии нашли свое отражение в большом типологическом и стилевом разнообразии памятников. Это качество наиболее отчетливо проявилось в цейлонской архитектуре, изобиловавшей постройками различных типов, иногда явно восходивших к иноземным образцам. Но, с другой стороны, вероятно, ни в одной другой

стране Юго-Восточной Азии не проявилась столь явственно, как на Цейлоне, верность художественным традициям многовековой давности. Речь в данном случае идет 'не о консервативно-догматическом воспроизведении некогда предустановленных образцов (хотя можно наблюдать и такие явления), а о действительно творческом претворении традиций искусства далекого прошлого. Эта особенность цейлонского искусства отличает его и от индийского искусства, путь развития которого протекал в более резкой смене отдельных этапов; и тем более от искусства других стран азиатского юго-востока, не обладавших столь древней художественной традицией.

Устойчивость традиций в сингалезском искусстве связана отчасти с особенностями развития на Цейлоне религиозного культа. Если в Индии буддизм был вынужден во второй половине первого тысячелетия нашей эры уступить ведущее положение индуизму, принесшему с собой в искусство иной круг идей и образов, то на Цейлоне буддизм сохранял безусловно преобладающее положение со времени его распространения (в 3 в. до н. э.) вплоть до нового времени. При этом буддизм сохранялся на Цейлоне в его первоначальном, древнем направлении, в форме так называемой хинаяны. Цейлон был одним из важных центров буддизма; хранившиеся в его храмах знаменитые буддийские святыни привлекали паломников со всей Азии. После того как резиденция царей была перенесена в 11 в. из тысячелетней Анурадхапуры в Полоннаруву, прежняя столица продолжала оставаться священным городом; ее древние культовые памятники сохранялись и реставрировались.



Культовые сооружения в Полоннаруве. План 1. Вата-да-ге. 2. Храм Тупарама. 3. Сат Махал Пасада.

Наибольшие возможности для характеристики цейлонского средневекового искусства дают руины сингalezской столицы Полоннарувы. на территории которой сохранилось значительное число разнообразных памятников.

Полоннарува, раскинувшаяся на берегу озера Тупавева, была обширным городом с множеством храмовых, дворцовых и общественных построек. Материалом для них служили в основном камелп, и кирпич. Созданные главным образом во второй половине 12 в., эти памятники по своим типам восходят, очевидно, к различным этапам сингalezского

искусства, в силу чего в архитектуре цейлонской столицы перед нами предстают как бы отдельные звенья исторической эволюции сингалезского зодчества.

Самым древним типом монументальной культовой постройки на Цейлоне (как и в Индии) была ступа, называемая на острове дагобоп. Примечателен не только сам факт существования этого типа сооружений на Цейлоне вплоть до 13 в., но и то, что даже в 12 в. цейлонская ступа сохранялась в своей древней форме — в виде огромного, слегка вытянутого кверху полусферического массива с обходом, вокруг которого располагались в один или несколько концентрических рядов свободно стоящие каменные столбы с резными капителями. Основное назначение этих столбов, чрезвычайно характерных именно для цейлонских культовых построек, состояло в том, что по местному обычаю на них подвешивались гирлянды светильников. Таковы очень большие по размерам Ранкот-дагоба (ее высота около 60 м) и Кири-дагоба (обе в Полоннаруве). К сожалению, они дошли до нас в сильно разрушенном виде.

Сохранились в Полоннаруве и образцы другого вида культовой постройки — пещерные храмы, в частности лучший из них — Гал-Вихара (12 в.). В Индии пещерные храмы со времен -Элуры и ЭлеФанты не сооружались уже в течение нескольких столетий. Для Цейлона же храм Гал-Вихара отнюдь не был только данью традициям: в нем нашли свое отражение некоторые важные черты цейлонского искусства, характерные именно для рассматриваемого периода.

Интерьер Гал-Вихары, высеченный в гранитной скале, несложен по своему пространственному построению. Как обычно, в глубине храма в нише помещена изваянная из той же скалы статуя сидящего Будды. Значительно интереснее трактовка храмового фасада. В сравнении с детальной разработкой фасадов в индийских пещерных храмах фасад Гал-Вихары решен гораздо более элементарно, хотя по-своему не менее впечатляюще. Выдолбленный в скале входной проем имеет простые очертания; его перекрытие опирается на два

столба. Проем этот фланкирован двумя грубыми подобиями контрфорсов, вырубленных из скалы. Какие-либо архитектурные или скульптурные украшения на фасаде отсутствуют, зато по обе стороны от входа, за контрфорсами, помещены колоссальные статуи, изваянные из этого же скального массива. Слева расположена статуя Будды созерцающего, то есть изображенного сидящим со скрещенными ногами (ее высота около 5 м), справа от входа — статуя Будды, погруженного в нирвану, — он представлен лежащим в забытии (длина ее около 15 м). У изголовья его находится статуя Ананды, любимого ученика Будды, охраняющего покой своего учителя. Анаида изображен стоящим скрестив руки и опустив глаза (высота скульптуры 7 м). Входной проем храма по высоте меньше статуй, и это нарушение масштабов, иллюзорно увеличивая и без того огромные размеры скульптур, усиливает необычный эффект фасадного решения, придавая пластическим образам ощущение грозной и пугающей мощи.

То, что в композиции храмового фасада скульптура играет, по существу, господствующую роль, не случайно. Именно в рассматриваемый период на Цейлоне намечается тенденция к подчеркнутому выделению из архитектурного сооружения гигантских по масштабам скульптурных образов, составляющих один из важнейших разделов средневекового цейлонского искусства — монументальную скальную пластику, к лучшим образцам которой принадлежат статуи Гал-Вихары.



157. Ананда, стоящий у изголовья Будды. Колоссальная статуя фасада храма Гал-Вихара в Полоннаруве. 12 в.

Интересно, что образная трактовка этих трех статуй далеко не идентична. Более других наделен чертами своеобразной жизненности образ Ананды. Несмотря на колоссальный масштаб, на несколько подчеркнутую грузность и массивность фигуры, этот образ не лишен настоящего человеческого чувства. Тело Ананды трактовано довольно живо, и ритуальный жест скрещенных рук, не лишая образ своеобразной естественности, усиливает присущие ему черты внутренней сосредоточенности. Едва заметный изгиб в талии, чуть согнутое колено как бы подчеркивают реальную тяжесть тела. В этой статуе чувствуется действительно творческое использование традиций цейлонской скульптуры первых столетий нашей Эры, в произведениях которой большая обобщенность не шла в ущерб внутренней жизненности образа.



156. Будда. Колоссальная статуя фасада храма Гал-Вихара в Полоннаруве. 12 в.

Статуя лежащего Будды гораздо схематичнее; состояние нирваны в этом образе скорее сюжетно обозначено, нежели выражено пластически. Но совершенно особый характер носит образ сидящего Будды. Тема внутреннего самоуглубления, которая отличала подобные образы цейлонской скульптуры первых веков, особенно ярко проявившись в знаменитой статуе сидящего Будды из Ану-радхапуры ок. 4 в. н. э. (см. том I), сменилась здесь идеей недоступности и сверхчеловеческого величия божества. Анурадхапурский Будда сопричастен человеку и по своим масштабам и по духовному облику. В Будде Гал-Вихары подавляющие зрителя колоссальные размеры статуи сочетаются с полной отрешенностью духовного мира божества от всего человеческого. Внутренний покой здесь перешел в какое-то окостенение. Черты некоторой абстрагизации образа подчеркнуты в абсолютной симметрии фигуры, в ее неестественно строгой, выпрямленной посадке и в отдельных нарушениях пропорциональных отношений. Моделировка тела лишена намека на живую мускулатуру. Наконец, то, что Будда изображен восседающим на монументальном троне, украшенном шестью змеиными головами с раскрытыми пастьми, подчеркивает почти устрашающее величие образа.

Особая обобщенность скульптурного языка гал-вихарских статуй отчасти связана с тем, что они высечены из гранита, не располагавшего к свободной технике ваяния. Но, как показывают другие произведения, выполненные из более податливых материалов, повышенная обобщенность и строгость пластической формы вообще были характерны для цейлонской скульптуры.

Сходные черты скульптурного языка обнаруживаются в самой большой по размерам скальной скульптуре Цейлона — монументальной статуе проповедующего Будды из Ауканы (высота около 15 м). Будда изображен стоящим в строго

фронтальной позе, с поднятой правой рукой. Статуя эта красотой линий и силуэта превосходит гал-вихарские скульптуры; ауканский Будда привлекает сочетанием особого благородства и строгого величия образа. Несмотря на колоссальные размеры, эта скульптура отличается большой тщательностью исполнения.



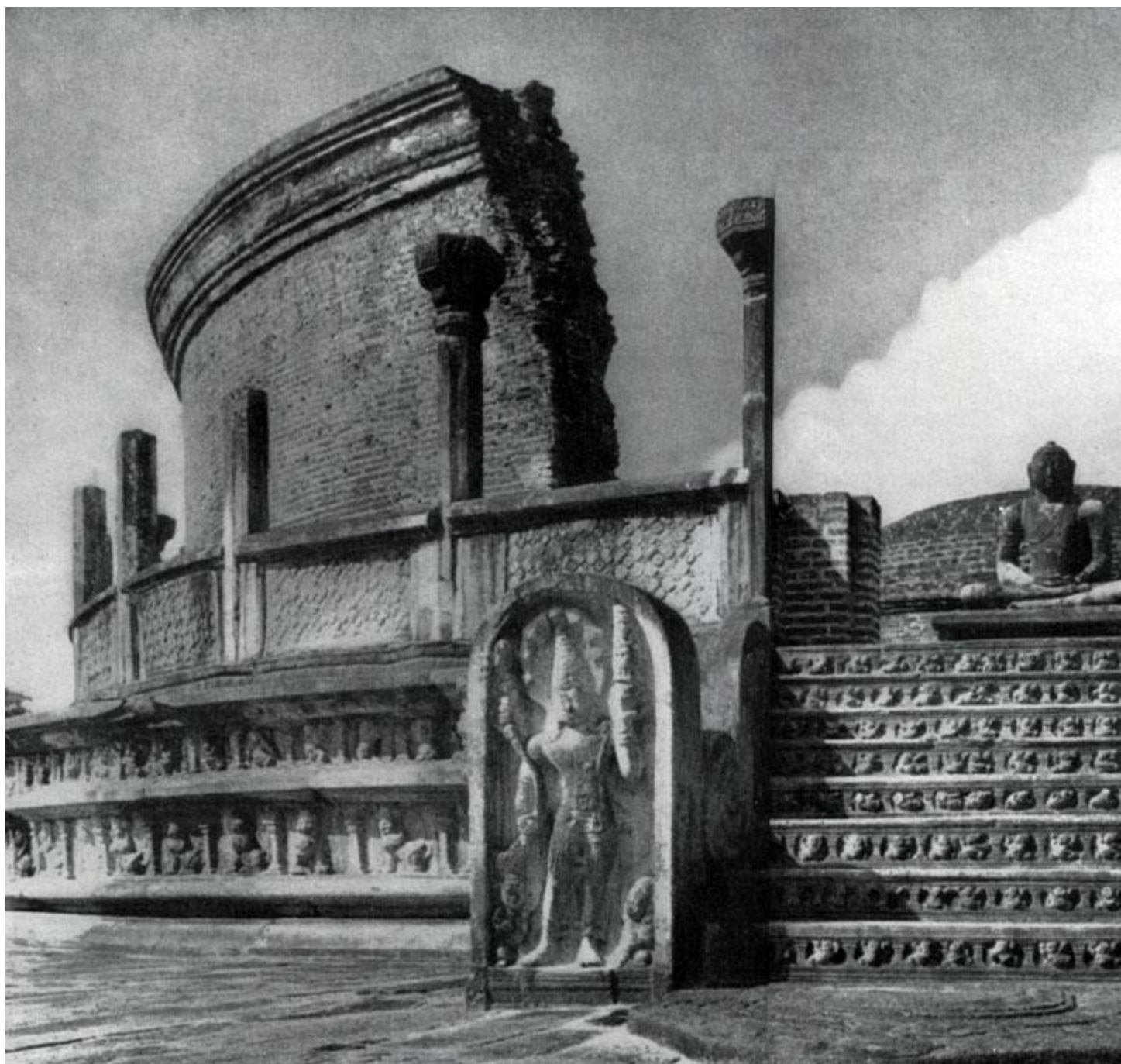
160. Статуя царя Паракрама Баху I в Полоннаруве. 12 в.

Несколько особое место по своему типу и пластическому стилю занимает находящаяся в Полоннаруве высеченная из скалы статуя (точнее горельеф), которая по традиции считается портретным изображением самого царя Паракрама Баху в облике буддийского святого. Царь представлен в виде бородатого старца в высоком головном уборе, держащим в руках книгу из пальмовых листьев со священными текстами. Во всяком случае, черты лица полоннарувской статуи обладают несомненной характерностью, а фигура своеобразной естественностью постановки и жестов далека от строгой фронтальности рассматривавшихся выше скульптур. Но, конечно, портретность (в настоящем смысле этого понятия) в статуе Паракрама Баху относительная, и трудно сказать, что здесь восходит к канону, в котором изображались буддийские святые (нередко с очень характерной обрисовкой внешности), и что соответствует внешности самого царя.

Переходя от пещерных храмов к более развитым типам культовых построек, следует назвать полоннарувский храм Тупарама (12 в.). Он представляет собой своеобразную вариацию на местной почве того типа индийских храмов с высоким ступенчатым увенчанием, которые возникли на юге Индии и особенно распространились там в 7 — 8 вв. н. э. в государствах Паллава и Чалукья. Храм Тупарама — это стоящая на невысокой платформе прямоугольная в плане постройка из кирпича, покрытого штукатуркой, со входом, перекрытым аркой, и своеобразными арочными сводами внутри. В интерьере помещена статуя Будды, стены были покрыты росписями. Сложные по профилям цоколь и карниз здания отличаются богатством членений; стена разделена окнами и нишами, обрамленными наличниками, а также пилястрами с сильно выступающими капителями. Общий объем храма и сама трактовка стены отличаются большой пластичностью в целом и в деталях, однако без той чрезмерно изощренной дифференциации объемов и преизбыточного

богатства форм, которые нередко присущи индийским прототипам цейлонского храма.

Самым большим буддийским храмом на Цейлоне был культовый комплекс Джетавана в Полоннаруве, от которого сохранились руины главного храма Лан-катилака. К настоящему времени от него уцелела часть основного массива высокой прямоугольной в плане постройки. Сохранились также фланкирующие входную лестницу рельефы с изображением юношей-наг. В глубине храма на возвышении помещена ныне наполовину разрушенная колоссальная статуя проповедующего Будды высотой свыше 12 м. Она была сложена из кирпича и покрыта стуком; подобная техника довольно широко применялась на Цейлоне в создании храмовой скульптуры.



158-159. Вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.

В качестве наиболее оригинального сооружения по художественному решению и одновременно по глубокому пониманию принципов художественного синтеза среди построек цейлонского средневековья должна быть выделена так называемая Вата-да-ге в Полоннаруве. Ни назначение, ни

точная дата строительства этого сооружения не выяснены. Высказано предположение, что оно служило хранилищем одной из величайших буддийских святынь, в свое время доставленной на Цейлон из Индии,— легендарного зуба Будды — и построено в правление Наракрама Баху I, а затем реставрировано при его преемнике в конце 12 — начале 13 в.

Вата-да-ге представляет собой воздвигнутое на круглой платформе центрическое сооружение, имеющее своим основанием невысокую, также круглую террасу диаметром 31 м, с четырьмя поднимающимися на нее с разных сторон лестницами. По краю террасы идет балюстрада, составленная из плит, покрытых резным геометрическим орнаментом. В стыках между плитами возвышаются традиционные цейлонские столбы с резными капителями. Массив террасы в свою очередь служит своеобразным пьедесталом для гладкой украшенной только легким карнизом круглой стены с четырьмя входными проемами, расположенными соответственно против лестничных сходов. Внутри кольца, образованного стеной, против каждого проема лицом к лестничному сходу помещены на постаментах четыре статуи сидящего Будды. Наконец, в самом центре постройки находится небольшая полусферическая ступа.

Абсолютные размеры сооружения сравнительно невелики, но все оно оставляет впечатление высокого монументального стиля, редкой гармонии и совершенства. Это чувство вызвано прежде всего безупречной логикой его композиционного построения, сказывающейся в последовательном проведении многократно варьируемой темы концентрического охвата и плавного повышения архитектурных масс. Свое гармоническое завершение эта тема находит в полусферическом объеме ступы. Нельзя также не отметить замечательной выверенности пропорций, ясной простоты и благородства форм. Архитектурный образ Вата-да-ге равно далек и от косной тяжести и от изобилия архитектурно-скульптурного декора.

Вата-да-ге дает также пример исключительно глубокого понимания связи архитектуры и пластики. В качестве декора

скульптура введена очень умеренно, с большим тактом, украшая главным образом цоколь верхней террасы и небольшие стелообразные плиты, которые фланкируют лестничные сходы. Тем больший художественный эффект производит каждая из четырех статуй Будды, четко обрисовывающаяся в просвете круглой стены на фоне силуэта полусферической ступы. В данном случае скульптура уже не пассивно связана с элементами архитектуры? а активно взаимодействует с ними на условиях своеобразного равноправия. В этом отличие статуй Вата-да-ге от рассматривавшихся выше колоссальных цейлонских статуй, еще не оторвавшихся от скального массива, а также от многих образцов индийской пластики, находящихся в безусловном подчинении у архитектуры. В Вата-да-ге обнаруживается гораздо более сложная пространственная и образная система взаимосвязей элементов зодчества и пластики, и в этом плане рассматриваемое сооружение следует отнести к числу выдающихся памятников искусства средневековой Азии. В то же время Вата-да-ге дает наиболее зрелое выражение лучших качеств, свойственных цейлонской архитектуре. При всей необычности своего облика Этот памятник представляет в действительности смелое преобразование самого древнего типа монументальных сооружений на Цейлоне — традиционной ступы со всеми освященными каноническими элементами — стилобатом, обходной стеной, крестообразно расположенными четырьмя входами с рельефными изображениями, вплоть до обязательных для цейлонских ступ столбов с резными капителями. Но все эти Элементы получили здесь совершенно иное образное истолкование. Так в архаическом по своему типу культовом сооружении оказались воплощенными прогрессивные тенденции цейлонского зодчества.



161. Статуя Будды. Вата-да-ге в Полоннаруве. 12 в.

Что касается скульптуры в полоннарувской Вата-да-ге, то украшающие ее статуи Будды дают пример наиболее развитого типа цейлонской монументальной пластики. В сравнении со скальными статуями формы их, при все! их обобщенности, свободнее, общий силуэт и линии отличаются большой мягкостью, и весь образ в целом приобрел оттенок жизненной полноты. Но нельзя не заметить также глубокого отличия статуй Вата-да-ге от современных им образцов индийской скульптуры. Эволюция индийской пластики шла от строгих и сдержанных образов первых столетий нашей эры ко все большему драматизму и динамике, которые в памятниках 10 —13 вв. достигли крайней степени выражения. По существу, в сходном направлении шла эволюция скульптуры почти во всех странах Юго-Восточной Азии. Цейлон составляет здесь своеобразное исключение. Основными чертами эмоционального содержания и пластического выражения цейлонских скульптурных образов продолжают оставаться равновесие и спокойная гармония, нашедшие столь отчетливое воплощение в статуях Вата-да-ге.

Как ни своеобразен замысел Вата-да-ге, постройка эта не была для Цейлона явлением из ряда вон выходящим. Существовали и другие сооружения подобного типа, например Вата-да-ге в Медиригирийе — также памятник высоких художественных достоинств. Центрический план, система террас и балюстрад близки здесь к полоннарувской постройке. Но имеются и различия. Так, взамен окружающей ступу стены мы видим здесь на верхней террасе кольцо очень высоких, свободно стоящих столбов. Вместо четырех крестообразно расположенных входных лестниц, сообщавших Вата-да-ге в Полоннаруве всестороннюю ориентацию, здесь только одна лестница ведет на верхнюю террасу. Скульптура не играет важной роли в общем образном ансамбле. Но самое главное — это иной характер пропорций. Стилобат, террасы, балюстрады, столбы превышают по высоте соответствующие элементы Вата-да-ге в Полоннаруве и в сочетании с очень крутой

высокой лестницей придают рассматриваемому сооружению в большей мере вертикальную устремленность. Уступая полоннарувской постройке в гармоническом равновесии, Ватада-ге в Медиригирийе тем не менее создает впечатление внушительной монументальности.

Из других сооружений Полоннарувы должна быть отмечена Сат Махал Насада — сравнительно небольшая квадратная в плане семиярусная культовая постройка в виде своеобразной, вытянутой кверху ступенчатой пирамиды. По внешнему облику она может напомнить наиболее ранние формы китайских пагод либо некоторые постройки в государствах Индокитайского полуострова, свидетельствуя тем самым о богатстве художественных интересов и направлений, которые характеризуют искусство Цейлона.

Все вышеназванные цейлонские постройки связаны с буддийским культом, но в той же Полоннаруве можно обнаружить несколько индуистских храмов. Они были сооружены в то время, когда над островом властвовало южноиндийское государство Чола. Таков, например, один из нескольких имеющихся здесь храмов Шивы, так называемый храм № 2, по своему типу восходящий к небольшим кубическим храмам южной Индии первого тысячелетия нашей эры и, подобно им, украшенный сложной по изобилию архитектурных форм ступенчатой пирамидальной кровлей. Но даже в этом случае, когда воздействие принципов индийского зодчества должно было быть особенно сильным, строители храма воздвигли его в более спокойных формах, нежели это диктовали южноиндийские образцы.

Особый раздел цейлонского искусства составляет бронзовая пластика, которая, в отличие от непосредственно связанных с архитектурой каменных статуй и рельефов, имела своего рода станковый характер. Мы встречаем на Цейлоне как бронзовые статуи сравнительно крупных размеров, так и — в значительно большем количестве — произведения мелкой пластики. Техника бронзового литья начинает развиваться в 5 в. н. э., расцвет ее падает на 12 столетие. В бронзовой скульптуре

зависимость цейлонских мастеров от Индии сказалась сильнее, чем в других видах пластики. Во многом это объясняется тем, что сама техника бронзы пришла на Цейлон из Индии; кроме того, небольшие по размерам бронзовые статуэтки нередко служили предметом торговли и ввозились на остров из Индии, что облегчало быстрое распространение на Цейлоне приемов индийской скульптуры. По той же причине в бронзовой пластике шире представлены образы индуистского культа.

В качестве характерного примера цейлонской бронзовой скульптуры может быть названа женская статуя в Британском музее, предположительно считающаяся изображением Патини Деви, богини целомудрия (около 10 в.). Статуя исполнена почти в натуральную величину из латуни или светлой бронзы и отличается большой энергией моделировки и четкостью силуэта; мастер обнаруживает прекрасное владение материалом.

Как и в Индии, на Цейлоне были распространены традиционные изображения танцующего четырехрукого Шивы (Шива-Натараджа). Одна из подобных бронзовых скульптур — небольшая статуя Шивы в огненном ореоле (музей в Коломбо) — восходит к таким первоклассным индийским образцам, как знаменитая одноименная статуя Мадрасского музея (12 в.), представляя собой ее весьма близкий вариант. Более своеобразна бронзовая статуэтка Шивы-Натараджи из Полоннарувы.

Здесь образ дан в несколько иной тональности: чувство равновесия и полноты бытия сменилось большой нервностью, движения приобрели преувеличенную заостренность. В композиционно-пластическом отношении эта статуэтка уже лишена той трехмерности, которая отличает мадрасскую статую,— фигура Шивы в основном развернута в плоскости.

Что касается монументальной живописи, то традиции ее на Цейлоне сохранились и в средневековую эпоху. К сожалению, за единичным исключением, памятники ее не уцелели. Насколько можно судить по росписям храма Тиванка, культовые образы соединялись в них с эпизодами, в которых

воплощались мотивы реальной жизни. Иллюстрирующая эпизод из джатак фреска с изображением группы девушек среди деревьев по своему колористическому решению явно восходит к приемам знаменитых цейлонских фресок в Сигирийе 5 — 6 вв. Выполненные в ярких желтых тонах и обведенные красным контуром выразительные силуэты фигур помещены на красном фоне, создавая впечатление повышенной красочности и декоративного богатства.

С 13 в. сингалезское искусство вступает в период упадка, резко усилившегося после появления на острове европейских колонизаторов. Даже в государстве Канди, еще долгое время сохранявшем свою независимость, не существовало условий для продолжения традиций большого искусства.

Искусство Индонезии

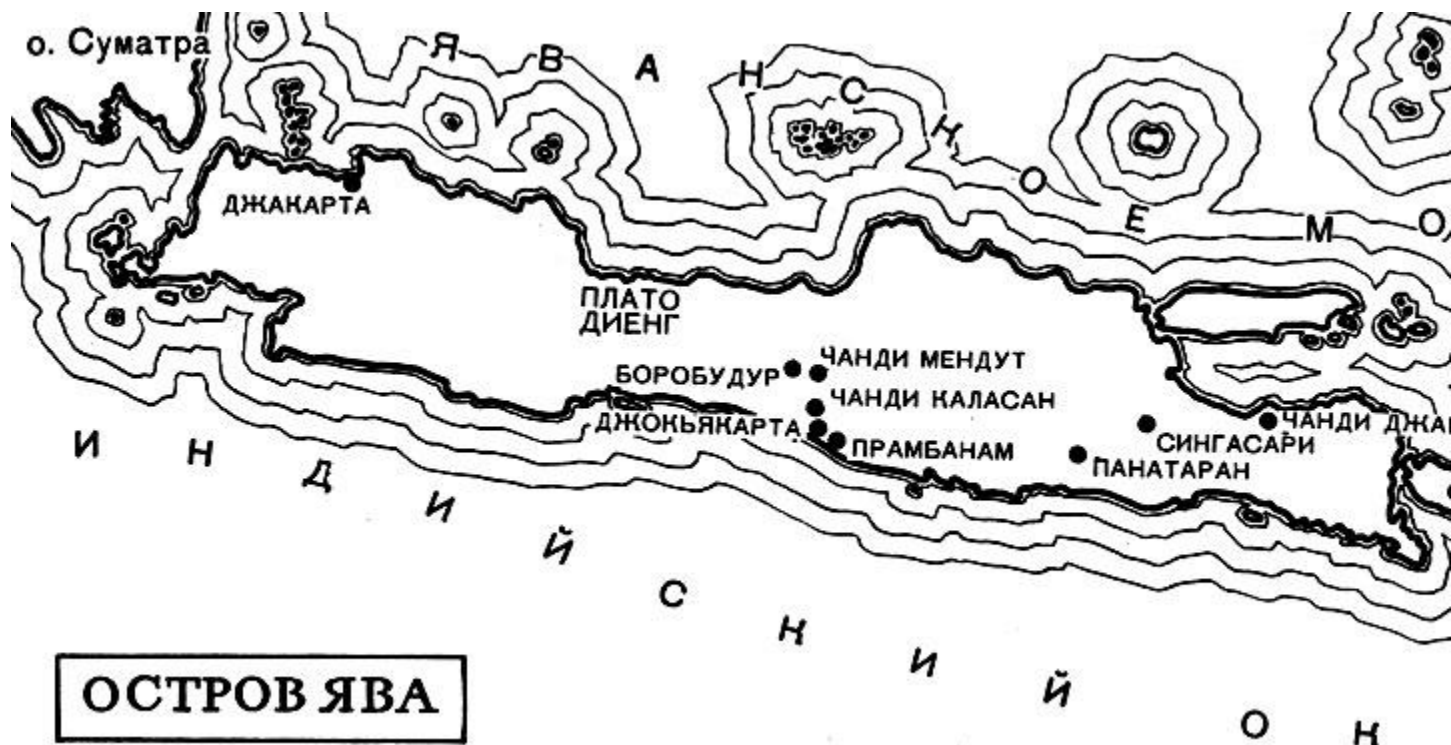
Е.Ротенберг

Государства средневековой Индонезии занимали территорию на островах громадного Малайского архипелага. Основную часть его населения составляли малайские племена и народности, представители южного типа монгольской расы. В исторических судьбах этих народов большую роль сыграло расположение архипелага на морских путях, с первых веков нашей эры установившихся между Индией и Китаем. Природные богатства Индонезии, и прежде всего пряности, на протяжении многих столетий привлекали внимание азиатских, а впоследствии и европейских завоевателей. С начала первого тысячелетия нашей эры острова архипелага стали объектом индийской колонизации.

К тому времени малайские племена находились на различных ступенях общественного развития. В наиболее развитых областях — прибрежных районах Суматры и Явы — завершился процесс разложения первобытно-общинного строя и формирования первых рабовладельческих государств. В результате завоевания Суматры и Явы выходцами из Индии в первых столетиях нашей эры здесь возникли индонезийские

княжества, господствующий класс в которых составляли индийские завоеватели, смешавшиеся с правящей верхушкой малайских племен. Основой экономики Этих княжеств было земледелие с применением искусственного орошения. Рабовладельческие отношения постепенно вытеснялись феодальными, и к 8 в. феодальный строй оказался господствующим на Яве и Суматре. Развивались ремесла; постоянные торговые сношения со странами континента, в том числе с Китаем, способствовали расцвету мореплавания и связанного с ним кораблестроения. Возникали крупные торговые города.

Одним из результатов колонизации было распространение в Индонезии индуистского культа, который существовал здесь наряду с буддизмом, зачастую переплетаясь с ним. В массах коренных жителей, однако, сохранялись еще анимистические представления, характерные для предшествующего этапа исторического развития. Индийские завоеватели принесли с собой также богатейшую культуру.



Карта. Остров Ява

По-видимому, общественное и культурное развитие местных народов было достаточно высоко, и индийская культура не превратилась

в достояние узкой правящей верхушки. Воспринятая более широкими слоями общества, она сыграла важную роль в становлении и развитии индонезийского искусства.

Хотя территория, которую занимали индонезийские государства, была впоследствии чрезвычайно обширной, основным районом, где концентрировались памятники средневекового искусства, оказался остров Ява — самый населенный и наиболее богатый природными ресурсами из всех островов Малайского архипелага. Именно Здесь возникли первые дошедшие до нас памятники каменного строительства в Индонезии — храмы на плато Диенг, относящиеся к 7— началу 8 в. Плато Диенг было в то время главным очагом культа на Центральной Яве, местом религиозного паломничества. От множества воздвигнутых там культовых построек к настоящему времени уцелело только восемь. Это характерные образцы яванских храмов, известных под названием чанди.

Чанди — это сравнительно небольшой по размерам обособленно стоящий храм в виде компактного кубического массива, помещенного на ступенчатом основании и увенчанного высоким ступенчатым покрытием пирамидальных очертаний. Со стороны главного фасада к основному объему обычно примыкал несколько выступающий вперед входной портал, к которому ведет крутая лестница; три других стены также снабжались порталами или нишами, наличники которых, как и обрамление входного портала, украшались орнаментальной резьбой и масками демонов. Внутри храма имелось небольшое помещение, перекрытое ложным куполом пирамидальной формы; здесь находилась статуя божества. Многие черты композиционного построения чанди были связаны с характером богослужения, которое совершалось не внутри храма, а преимущественно вне его, и эти культовые требования получили в храмовом зодчестве своеобразное

эстетическое истолкование. Яванский чанди представляет своего рода храм-монумент, рассчитанный прежде всего на обозрение снаружи, чем объясняются его равносторонний план, выразительный силуэт, особая пластичность архитектурных масс и форм.

Вопрос о происхождении самого типа чанди довольно сложен. Несомненно, что значительное воздействие на его формирование оказало индийское зодчество, в особенности памятники южной Индии, откуда шел основной поток индийской колонизации. Это сказывается в присущем яванским храмам преобладании массы над пространством, в характере их конструкций и архитектурных форм и в некоторых приемах декора. Немалое значение для формирования типа чанди имели, вероятно, также постройки, возникшие в предшествующие столетия на территории Индокитайского полуострова, в частности раннекамбоджийский прасат. Нужно, однако, заметить, что уже первые яванские храмы несут на себе печать самобытности, отличающей их от континентальных образцов. В сравнении с индийскими храмами яванские чанди выделяются простотой и строгостью облика, а в сравнении с постройками Камбоджи — более гармоническими пропорциями, ясностью и четкой тектоникой архитектурных форм. Примером может служить чанди Пунтадева на плато Диенг (7—начало 8 в.) — небольшая стройных пропорций квадратная в плане постройка. Характерные для индийских храмов чрезмерная раздробленность форм, орнаментальное изобилие здесь отсутствуют; преобладают спокойные прямые линии; пластичность стены сдержанно выявлена пилястрами и филеями. Несколько энергичнее подчеркнуты карнизы цоколя и целлы, вносящие в тектонику здания нужные контрасты. Высокое покрытие повторяет в уменьшенном виде формы и членения целлы. Отдельные мотивы, характер обломов и профилей внешне могут напомнить даже формы античной ордерной архитектуры.



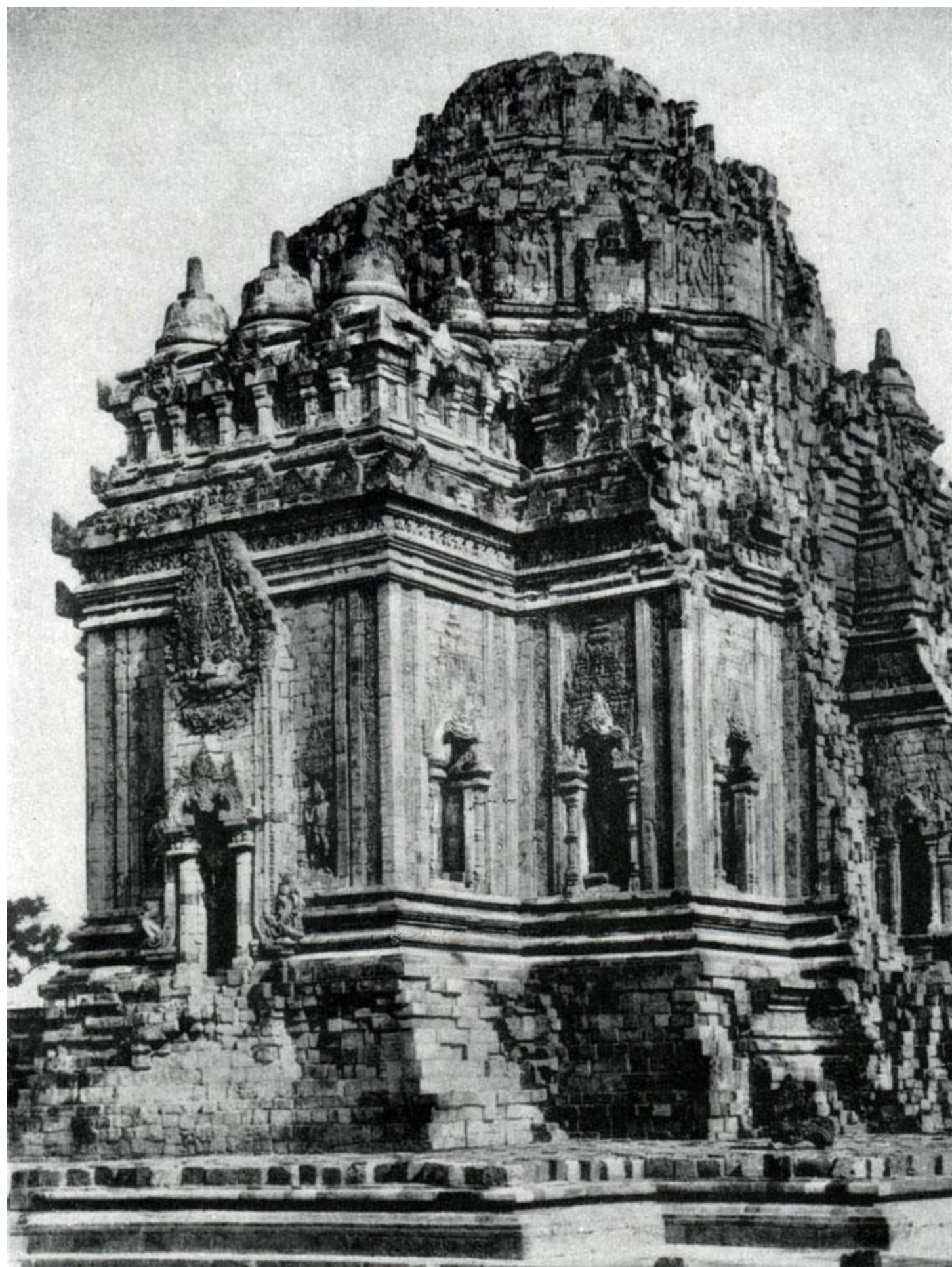
162. Чанди Пунтадева на плато Диёнг. 7 в. начало 8 в.

В относящемся к 7— началу 8 в. чанди Бхима стены трактованы еще более строго; отсутствуют не только орнамент, но даже обязательные маски демонов над проемами. Фриз из гирляндочек и модильоны карниза удивительно близки по формам к античным мотивам. Общая устремленность всего объема целлы вверх усилена введением аттика, повторяющего основные членения стены. Зато высокое пирамидальное увенчание отличается сложностью и богатством форм. По осям скатов и по углам оно украшено многоярусной системой арочных углублений; внутри каждого такого углубления помещена скульптурная голова Бхимы — одного из героев «Махабхараты», имя которого носит этот чанди. Четко проведенный контраст строгой целлы и сложного покрытия свидетельствует о высоком художественном мастерстве строителей храма.

В 7—8 вв., с укреплением в Индонезии феодального строя, начался процесс консолидации мелких индо-малайских княжеств в более крупные государственные объединения. Процесс этот совпал по времени с особенно сильной волной индийской военной, религиозной и культурной экспансии. В этот период возникла первая могущественная индонезийская держава — государство Шривиджайя, — во главе которой стояли правители династии Шайлендра. Столицей державы был порт Палембанг на Суматре, ставший одним из крупнейших городов Юго-Восточной Азии. Государство Шривиджайя сохранило свое преобладающее значение на протяжении нескольких столетий; в период своего расцвета — в 8 — 9 вв. — оно включало наряду с Суматрой, частью Явы и другими островами архипелага также Малаккский полуостров и Филиппины; в зависимости от него находились Камбоджа и Чампа. Это была огромная морская империя, имевшая сильный флот, который контролировал торговые пути вдоль южного и юго-восточного побережья Азии.

Около 732 г. правители династии Шайлендра захватили Центральную Яву. Включение этой области в могущественное государство Шривиджайя придало яванскому искусству иной, несравненно более крупный масштаб, расширило его задачи и возможности. В этот же период буддизм в Индии потерпел окончательное поражение в борьбе с брахманизмом, и на Яву переселилось большое число индийцев, исповедовавших буддизм. -Это обстоятельство усилило влияние буддийского культа на Яве и сказалось на строительстве храмовых сооружений.

8 и 9 вв. стали временем первого мощного подъема индонезийского искусства. На Суматре памятники данного периода сохранились в незначительном количестве; главным художественным центром в это время стала Центральная Ява, остававшаяся под властью Шайлендра с 732 по 800 г. Ряд ценных памятников сохранился на территории города Прамбанам, где находилась резиденция правящей династии.



163. Чанди Каласан. Центральная Ява. 779 г. Вид с юго-востока.

Новые черты сказываются уже в архитектуре традиционных чанди. Построенный в 779 г. на Прамбанамской равнине чанди Каласан, посвященный богине Таре, женскому воплощению бодисатвы Авалокитешвары, является первым известным нам и точно датированным буддийским сооружением на яванской почве. Этот памятник — одно из лучших созданий индонезийской архитектуры. К сожалению, храм дошел до нас несколько поврежденным: утрачена архитектурная обработка высокого цоколя, сильно пострадало покрытие.

Уже по своим размерам чанди Каласан значительно превосходит ранние храмы — это настоящее монументальное сооружение. План вместо обычного квадрата представляет своеобразное подобие креста с широкими рукавами — ризалитами. Такое построение объясняется наличием с каждой из трех сторон храма — кроме входной — специальной капеллы, к которой вел отдельный вход с поднимающейся к нему крутой лестницей. От покрытия сохранился первый ярус восьмиугольных очертаний и частично — круглый второй ярус. Общий облик чанди Каласан с его тонко найденным равновесием несущих и несомых частей обнаруживает черты близости с постройками на плато Диенг, но замысел его отличается большей глубиной и в то же время сложностью. Характерная для ранней яванской архитектуры своеобразная «ордерная» трактовка стены достигла здесь особой изощренности. Легкие, едва выступающие из массива стены пилястры образуют различной ширины филенки — узкие, сплошь заполненные тончайшим орнаментом, и широкие, с гладкой плоскостью которых контрастируют несравненные по богатству и красоте декоративного узора рельефные маски демонов. Исключительным многообразием и тонкостью отличаются обломы и профили верхней части цоколя и необыкновенно сложного антаблемента целлы. Но при большом многообразии и богатстве мотивов и форм это сооружение сохраняет ясность общего тектонического построения. Ее не могут нарушить даже причудливые

культовые мотивы, например ряды колоколовидных ступ (называемых в Индонезии дагобами), помещенных в виде увенчаний над каждым из четырех выступов целлы.

В чанди Каласан обращает на себя внимание характер орнаментальной резьбы по камню. Сам орнамент при наличии изобразительных элементов обладает в очень большой степени чисто декоративной выразительностью. Резьба замечательна своей тонкостью, почти воздушностью; ажурный узор необычайно легко ложится на стену, не нарушая ее плоскость, а скорее оттеняя ее. Подобный принцип орнаментации (который распространяется на весь архитектурный декор в целом) отличает индонезийские памятники этой поры от произведений индийской храмовой архитектуры, в которых преизбыток пластически трактованных орнаментальных форм находится в соответствии с общим * духом архитектурного образа, как бы олицетворяющего стихийную мощь форм органической природы.

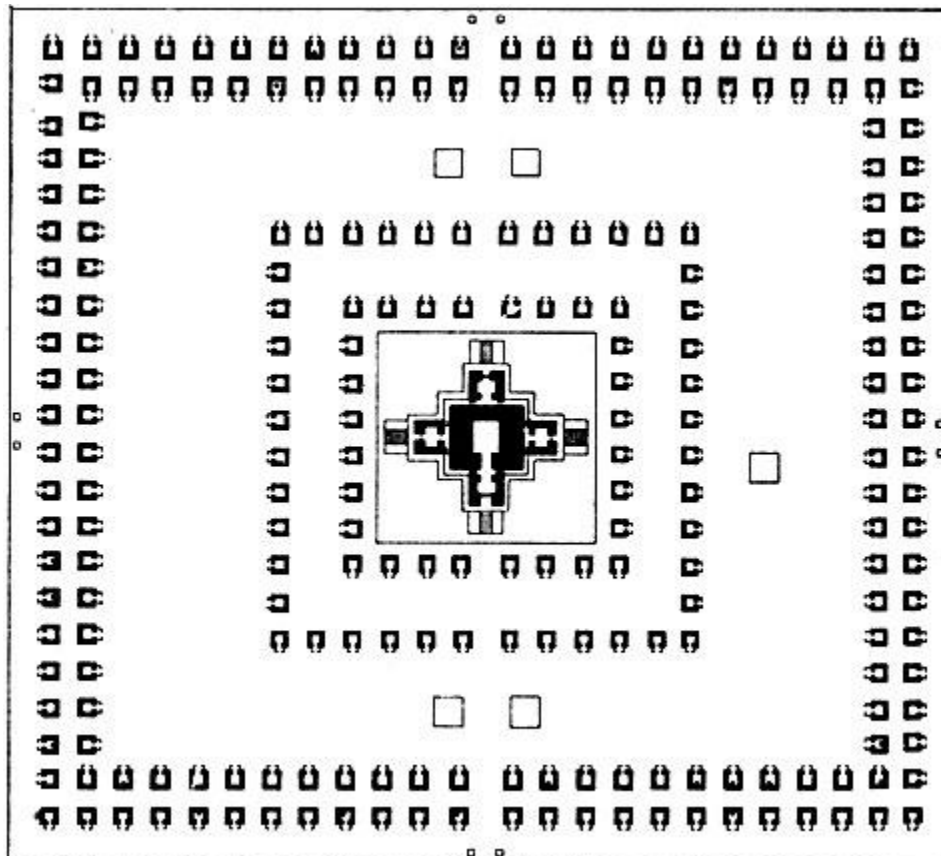
К концу 8 в. относится другое выдающееся произведение яванского зодчества — чанди Мендут, одна из известнейших святынь острова, расположенная на дороге к величайшему памятнику буддийской архитектуры на Яве — Боробудуру. Подобно чанди Каласан, это также постройка больших размеров, по более строгая и сдержанная по формам; в ней ярче выражен вкус к большим спокойным плоскостям. Отличительная особенность чанди Мендут — очень широкое и высокое террасообразное основание, на котором, как на платформе, высится квадратная в плане целла с едва выступающими посередине каждой стены ризалитами. Целла увенчана покрытием в виде идущих в два яруса квадратных террас. Антаблемент целлы и уступы кровли украшены только строгими зубцами. В чанди Мендут особенно чувствуется тяжелая масса стены, массивность архитектурных форм. Впечатление массивности создается уже самой кладкой из крупных каменных квадров; особенно же способствует ему почти полное отсутствие в стенах проемов и углублений. Лишь выполненные в технике низкого рельефа и помещенные в

красивом обрамлении фигуры бодисатв смягчают суровую мощь стен.



*164. Чанди Мендут. Центральная Ява. Конец 8 в. Фрагмент
наружной стены.*

Чанди Каласан и Мендут — убедительные примеры того, что индонезийское искусство создавало в 8 в. вполне самобытные памятники, не уступающие по своей художественной значительности памятникам индийской архитектуры этого периода.

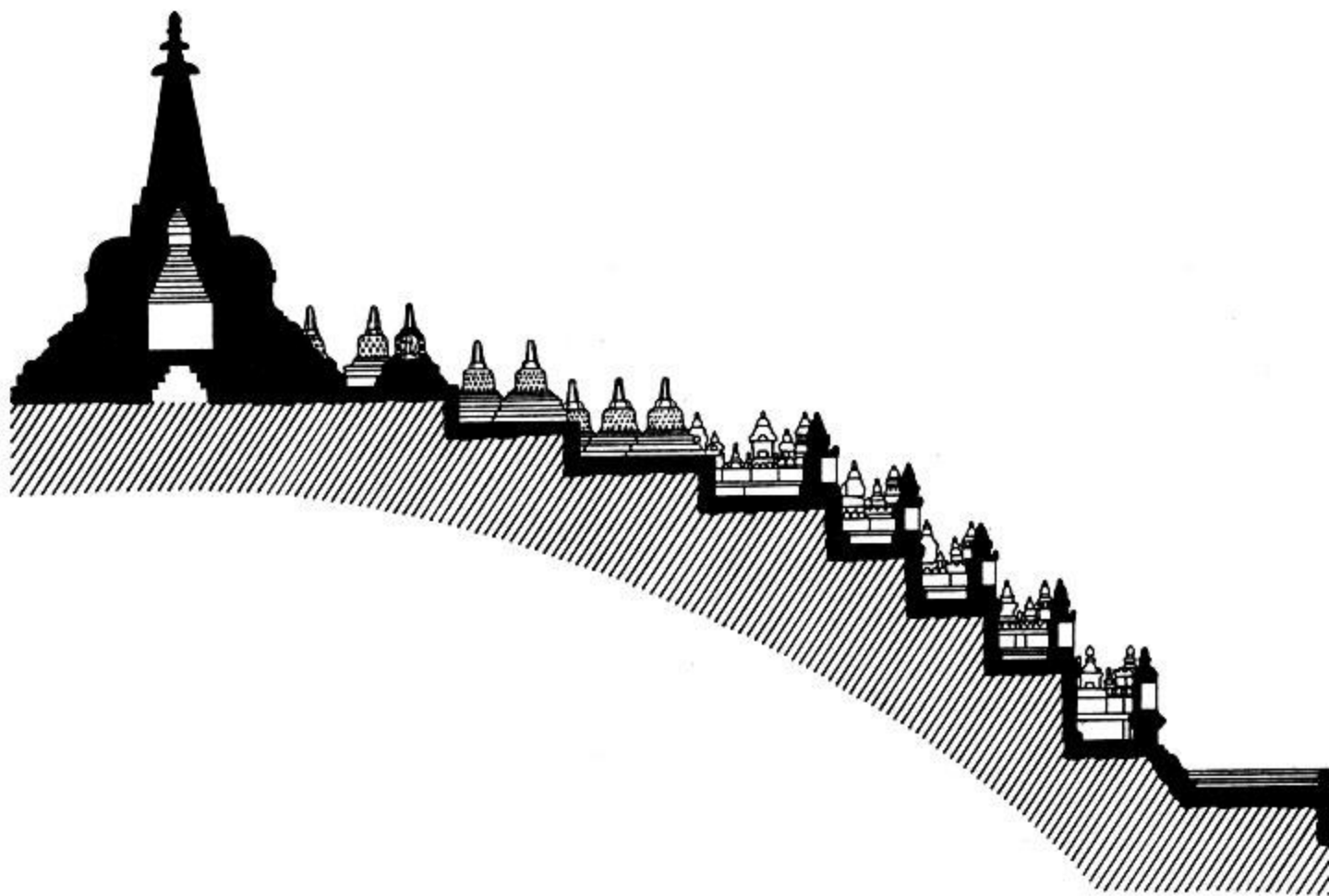


Чанди Севу. План.

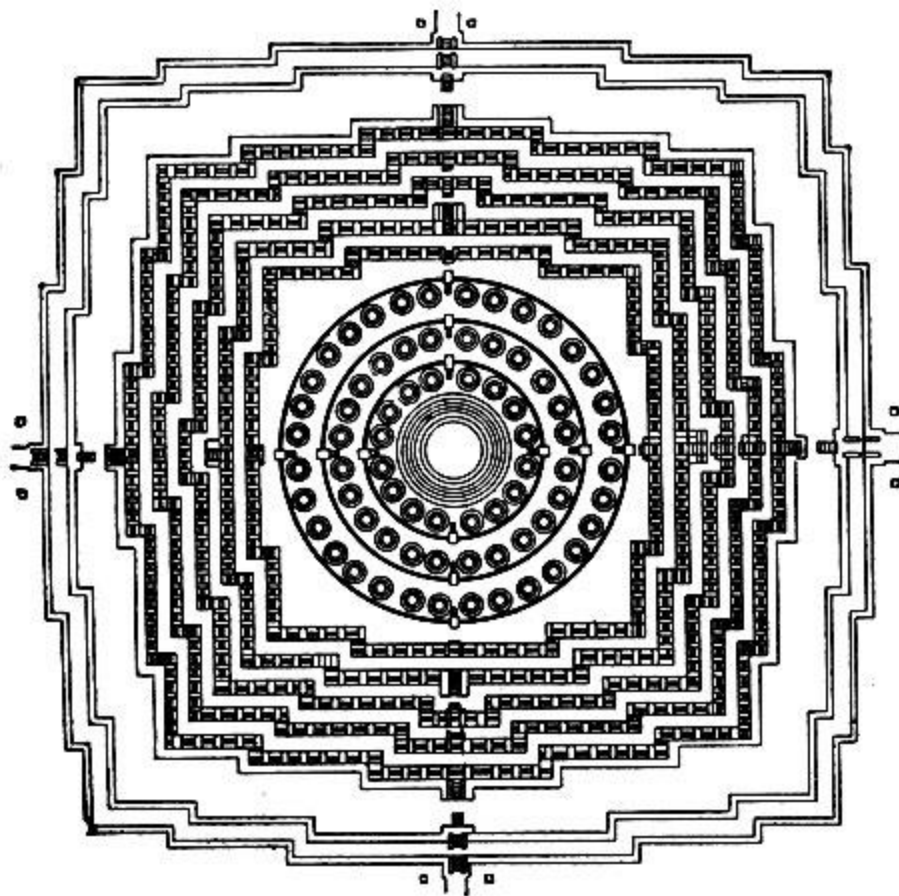
Дальнейшее развитие яванской архитектуры характеризуется созданием храмовых комплексов, отмеченных смелыми исканиями в области объемно-пространственного построения. Дошедший до нас в руинах чанди Севу в Прамбаане, построенный в начале 9 в., представлял собой ансамбль, где главный храм, расположенный на высоком террасовидном основании, величественно возвышался над окружавшими его четырьмя концентрическими

прямоугольниками, образованными огромным множеством крошечных храмов. О масштабе Этого комплекса дают представление следующие данные: общее число этих храмов-часовен — двести сорок, протяженность всего ансамбля по продольной оси свыше 180 м., по поперечной — около 170 м. Все постройки были богато украшены скульптурой и орнаментом. Центральный храм — крупных размеров; своим крестообразным планом он напоминал чанди Каласан: с каждой из четырех сторон к нему примыкала капелла с самостоятельным входом и ведущей к нему лестницей. Все четыре фасада одинаковы, что связано с расположением храма в центре комплекса. Окружающие центральный храм два двойных пояса малых храмов распланированы таким образом, чтобы уже издалека по осевым направлениям открывался эффектный вид на каждый из четырех фасадов храма, который возвышался над целым гребнем причудливых увенчаний, образуемых несколькими рядами храмов-часовен. Применение подобного планировочного принципа было связано с идеями культового характера: строгое геометрическое построение плана всего комплекса скрывало в себе определенную религиозную символику. Но элементы абстрактной символики оказались здесь преобразованными в факторы большой художественной выразительности. Используя их, строители чанди Севу проявили присущее им искусство высокой художественной организации: они сумели огромное число разнообразных построек и всю множественность архитектурных форм слить в единое целое, в подлинный архитектурный ансамбль.

Самое значительное создание архитектуры эпохи Шайлендра и всего яванского зодчества в целом — это знаменитый Боробудур — грандиозный по своим масштабам храм-памятник, воздвигнутый во второй половине 8— начале 9 в. в долине Кеду (Центральная Ява).



Боробудур. Разрез.



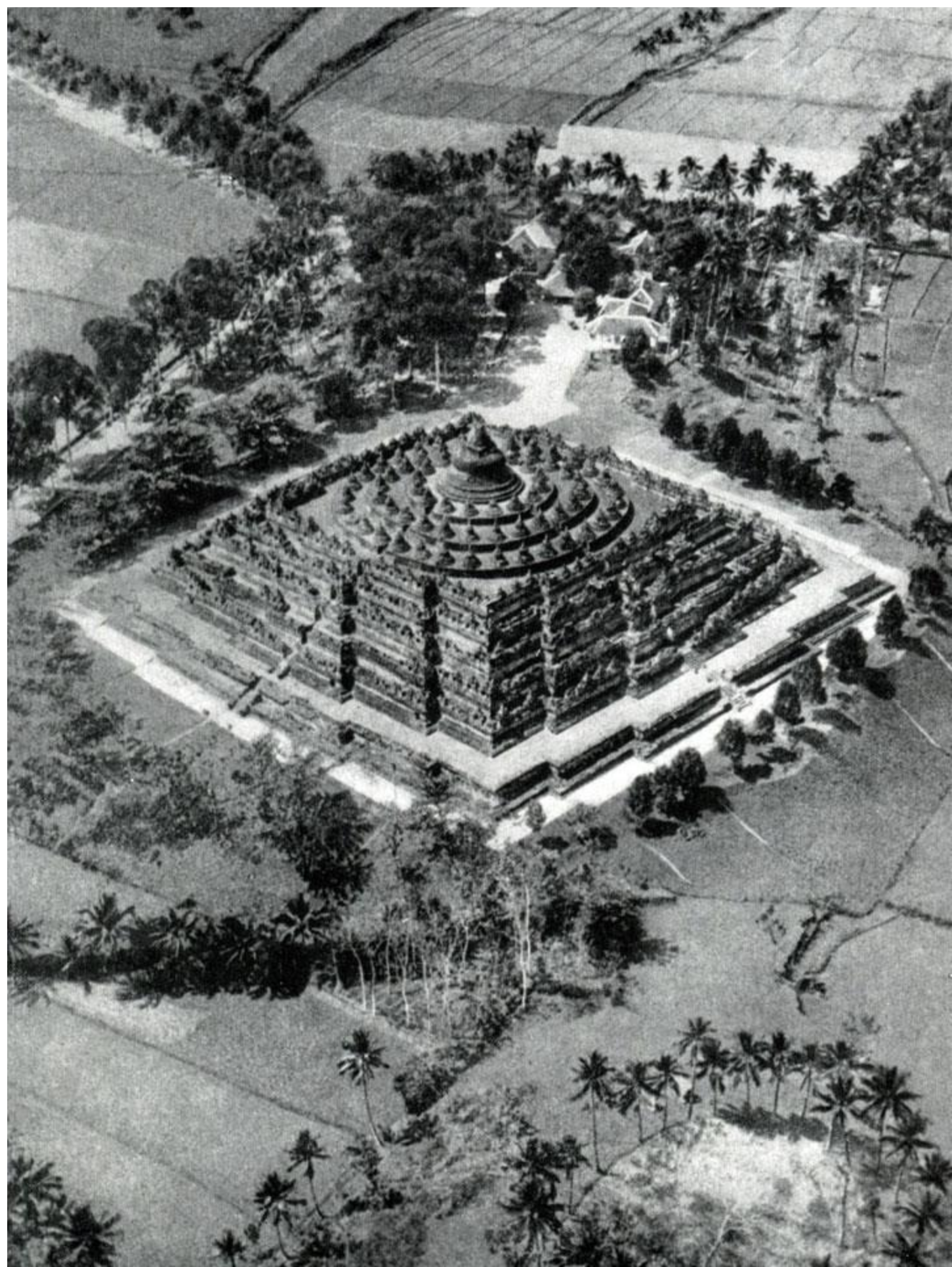
Боробудур. План.

Боробудур представляет собой пологий земляной холм, обнесенный возвышающимися друг над другом в пять ярусов облицованными камнем террасами. Таким образом, в целом памятник оказывается подобием гигантской ступенчатой пирамиды. В плане террасы этого сооружения образуют квадрат со множеством уступов; размеры основания 111X111 м. общая высота постройки — 35 м. Террасы имеют внутренний обход, по стенам которого стелется бесконечная лента рельефных композиций; гребень каждой из террас украшен идущими почти сплошным рядом колоколовидными декоративными ступами, а также следующими через определенные интервалы нишами в сложном архитектурно-орнаментальном обрамлении. Внутри каждой из этих ниш, по очертаниям представляющих своего рода ступу в разрезе, помещена статуя Будды. Таким образом, на пяти террасах расположено в общей сложности четыреста тридцать шесть

статуй Будды, каждая из которых — в натуральную величину человеческой фигуры. Все пятиярусное сооружение увенчано тремя круглыми террасами, на которых по концентрическим окружностям расположены полые ступы с прорезными отверстиями в стенах. Внутри каждой из них также помещена статуя Будды; всего таких ступ со статуями семьдесят две. В центре самой верхней террасы поставлена большая ступа, венчающая все сооружение. Крутые лестницы по четырем осям пирамиды, разрезая стены террас, ведут на ее вершину.



166. Боробудур. Центральная часть одной из сторон.

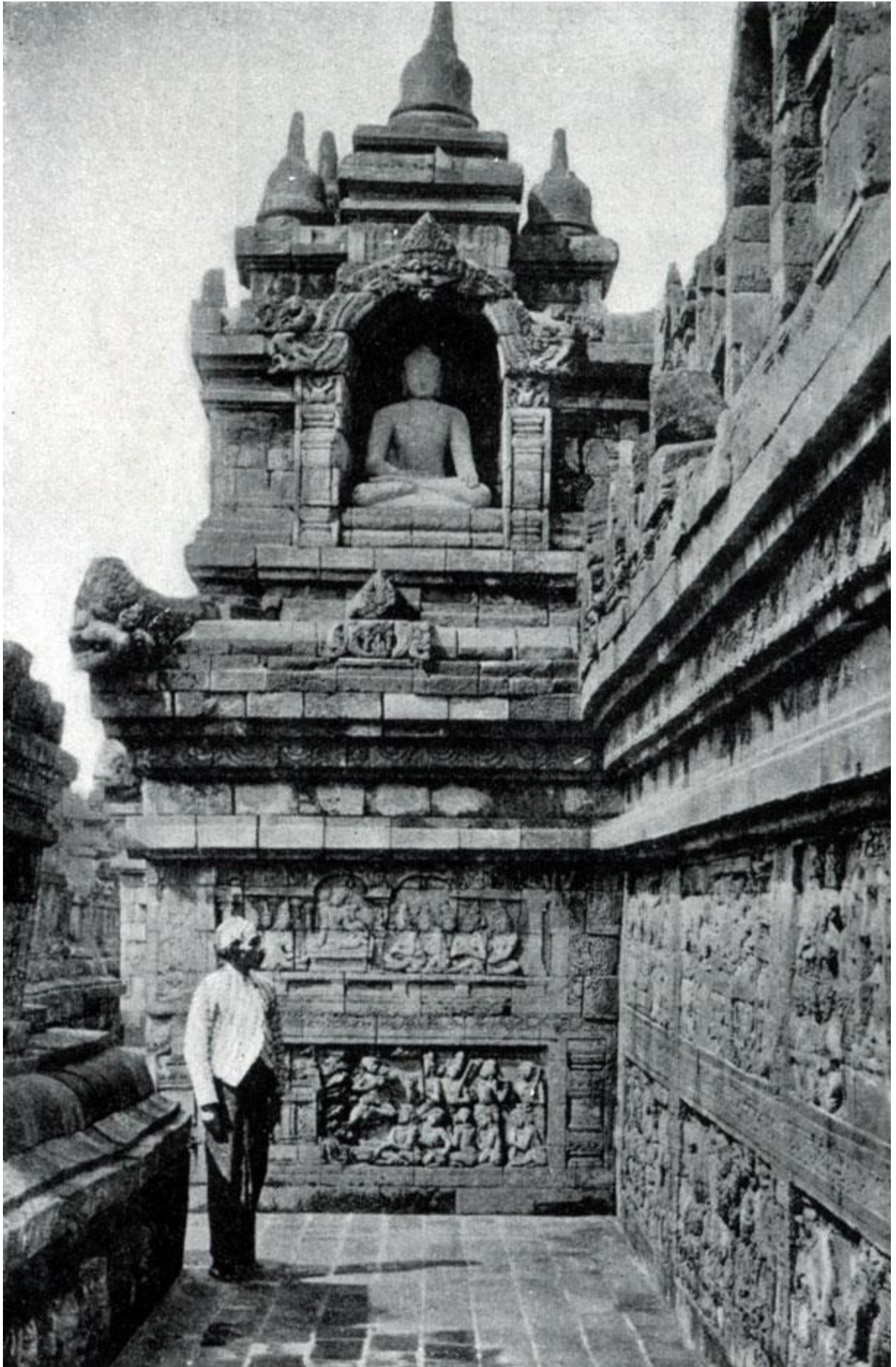


*167. Боробудур. 2-я половина 8 в.— начало 9 в. Общий вид.
Аэрофотосъемка.*

Сложный ступенчатый план Боробудура, с трудом воспринимаемое глазом изобилие архитектурных форм, бесчисленные статуи и бесконечные повествовательные рельефы с разнообразнейшими композициями, резной орнамент, покрывающий плоскости стен,— все это производит поистине ошеломляющее впечатление. Но за этим изобилием и многообразием архитектурных- и скульптурных Элементов таится строгое единство общего замысла, который постигается в результате последовательной смены различных аспектов восприятия.



168. Боробудур. Верхние террасы.



169 а. Боробудур. Фрагмент террасы.



169 б. Боробудур. Вид на центральную ступу через лестничную арку.

В начале обзора, когда зритель видит с равнины весь памятник целиком, огромный каменный холм кажется живой и дышащей массой, из которой как бы на глазах у зрителя рождаются и возникают бесчисленные образы и формы. Основные архитектурные членения памятника оказываются здесь скрытыми, так как горизонтали террас теряются за бесчисленными иглами венчающих их декоративных ступ и ниш со статуями. Когда зритель вступает затем в пределы самого сооружения, он оказывается как бы изолированным в обходах его террас, и внимание его целиком направляется на размешенные по стенам обходов рельефные фризy. Следуя ходу их повествования, зритель постепенно поднимается все выше с террасы на террасу, пока не оказывается на вершине ступенчатой пирамиды. И здесь, после длительного наслаивания разнообразнейших художественных впечатлений, завершается процесс постижения общего замысла монументального сооружения. Только теперь зритель может охватить его в целом, понять логику его плана, соотношения его масс. Здесь отчетливо выступает контрастное сопоставление ступенчатых многоугольников нижних террас, в изобилии насыщенных сложнейшими архитектурными и скульптурными формами, и совершенно гладких плоскостей трех верхних круглых террас с их тройным кольцом прорезных ступ, среди которых так органично вырастает коло-коловидный массив большой центральной ступы.

Как убедительно доказывается исследователями, первоначальный замысел памятника был иным: над пятью нижними террасами должно было следовать еще несколько ярусов таких же квадратных террас, завершавшихся зданием крестообразного в плане храма со входными порталами со всех четырех сторон. В таком случае Боробудур явился бы гигантским подобием помещавшихся на ступенчатых основаниях четырехпортальных чанди; иным был бы силуэт памятника, его пирамидальная форма оказалась бы

выраженной более отчетливо. В процессе строительства, однако, выяснилось, что грунт слишком слаб, чтобы выдержать тяжесть такого огромного сооружения, почему и пришлось отказаться от этого смелого замысла и, не доведя постройки до первоначально задуманной высоты, увенчать ее более легким тройным кольцом ступ. Тем не менее и в своем окончательном виде памятник обладает единством плана и объемного решения, так же как и поразительной целостностью образного замысла.

Очевидно, и здесь композиционное решение постройки, основанное на сопоставлении в плане различных геометрических фигур, несет в себе определенную символическую идею. Идея эта пока что не может считаться разгаданной, так как ее истолкования носят спорный характер. Однако тот факт, что в процессе строительства создатели Боробудура, проявив исключительную художественную гибкость, сумели внести серьезные изменения в первоначальный проект, свидетельствует о том, что культовая символика не была для них незыблемой догмой. Боробудур представляет собой также самый высокий образец синтеза архитектуры и скульптуры в индонезийском искусстве. Об истории более ранней яванской скульптуры мы не имеем достаточного представления: нам известны произведения главным образом начиная со второй половины 8 в., которые — так же как и Боробудур — являются показателем полной зрелости индонезийской пластики. О небывалом размахе скульптурных работ Боробудура свидетельствуют хотя бы помещенные на гребнях террас многие сотни статуй Будды. На примере Боробудура видно, как культовые предписания приводили иногда к непомерной художественной расточительности. Выше уже указывалось, что под прорезными ступами на верхних круглых террасах помещены семьдесят две статуи Будды. Эти статуи практически остаются невидимыми: их едва можно рассмотреть, лишь приблизив глаза вплотную к узким отверстиям в стенах ступ. И тем не менее эти почти недоступные глазу зрителя скульптуры выполнены с обычной тщательностью и представляют собой памятники высокого художественного мастерства.



*170. Голова Будды. Фрагмент статуи с Боробудура. Песчаник.
Лондон, Британский музей.*



171. Боробудур. Статуя Будды.

Бесчисленные статуи Будды боробудурского храма отмечены чертами композиционного и стилового единообразия. Во всех случаях Будда представлен обнаженным, сидящим скрестив ноги; лишь предустановленные религиозными канонами незначительные изменения в положении рук обозначают различные воплощения божества. Эти каноны, как и сам внешний тип Будды, близки к индийским прообразам, но здесь они получают иное претворение. В боробудур-ских статуях подчеркнутая отрешенность божества от реального мира уступила место чувству внутреннего равновесия и глубокого покоя. Строгость их композиционного построения умеряется более живым чувством пластических масс и шероховатой фактурой пористого песчаника, из которого выполнены статуи.

Еще в большей степени изумляют своими масштабами рельефные композиции по обходам террас, общая длина которых составляет более пяти километров. Разумеется, не все композиции равноценны по своему художественному качеству, но лучшие из них принадлежат к выдающимся произведениям яванской скульптуры эпохи Шайлендра.

По своим образным особенностям рельефы Боробудура соответствуют тому Этапу историко-художественного развития, который в Индии характеризуется скульптурой периода после Гуптов (7—8 вв.). Мы обнаруживаем здесь сходные особенности изобразительной системы, ту же иконографию божеств и, наконец, близость в технических приемах. Но вместе с тем совершенно очевидны отличия образно-стилового характера. В противоположность драматическим, основанным на сильных эмоциональных контрастах произведениям индийских мастеров — таким, как, например, цикл рельефов в храмах Элур, Элефанты и Мамаллапурама, у яванских мастеров господствует единый эмоциональный тон спокойной гармонии, чувство безмятежности и счастливой полноты бытия. Эти черты мировосприятия находят отражение и в изобразительных

приемах лучших рельефов Боробудура. Их отличительная черта — спокойная простота композиционного построения, архитектурная ясность; при идеальной обобщенности и неизбежных чертах условности — большее полнокровие образов, чувственно-осознательная передача пластики человеческого тела. Рельефные изображения Боробудура лишены крайностей, нередко свойственных образам индийского искусства, то иератически-условным, то носящим преувеличенно чувственный характер. В них нет также бурной динамики индийских образцов, резких масштабных контрастов, свободной, иногда разорванной композиции. В этом смысле пластические образы Боробудура — наиболее «классические» среди памятников искусства всех государств Юго-Восточной Азии.

Рельефы Боробудура повествуют о земной жизни Будды. Бесконечно тянущиеся фризы последовательно изображают различные этапы его земного бытия и другие эпизоды из буддийских легенд и преданий, однако догматическая сторона легенд во многих случаях является зачастую лишь своеобразным поводом для воплощения образов реальной действительности. В тематику боробудурских рельефов входит реальная жизнь во многих своих проявлениях. Действие их происходит не в заоблачных высотах, а на земле — это жизнь царского двора и знати, крестьян и охотников, мореплавателей и буддийских монахов. В строго канонических формах изображается только сам Будда; менее значительные божества буддийского пантеона уже мало отличаются по своему характеру от изображений людей, занимающих, по существу, главное место в композициях. В такой же степени показательны пристрастие мастеров Боробудура к показу окружающей человека реальной обстановки: со множеством подробностей изображаются архитектура, растительность, детали быта. Изображения эти, конечно, еще условны, но весьма важен сам факт введения их в рельефные композиции. Ощущение реальной среды не покидает яванских скульпторов. Не случайно поэтому яванских художников привлекает повествовательный элемент, своеобразный живой рассказ, в отличие от индийских мастеров, которые обычно

сосредоточивают свое внимание на кульминационных пунктах событий и на образах символического характера.



172. Боробудур. Рельефы: «Омовение бодисатвы», «Прибытие мореплавателей».

Характерные особенности рельефной пластики Боробудура можно иллюстрировать несколькими эпизодами. Так, композиция, воспроизводящая, казалось бы, чисто ритуальный эпизод — священное омовение бодисатвы,— превращается в изображение, полное захватывающей поэзии. В центре изображен сам боди-сатва; его йоги погружены в струящийся поток; тело его под прозрачным хитоном кажется обнаженным. Сыновья богов в знак почитания рассыпают над водой порошок из сандалового дерева и цветы. Мягкий изгиб фигуры бодисатвы, плавные повторы, образуемые контурами фигур летящих божеств, печать задумчивости, которой отмечены лица благоговейно склонившихся свидетелей этого события, сообщают композиции оттенок большого лирического чувства.

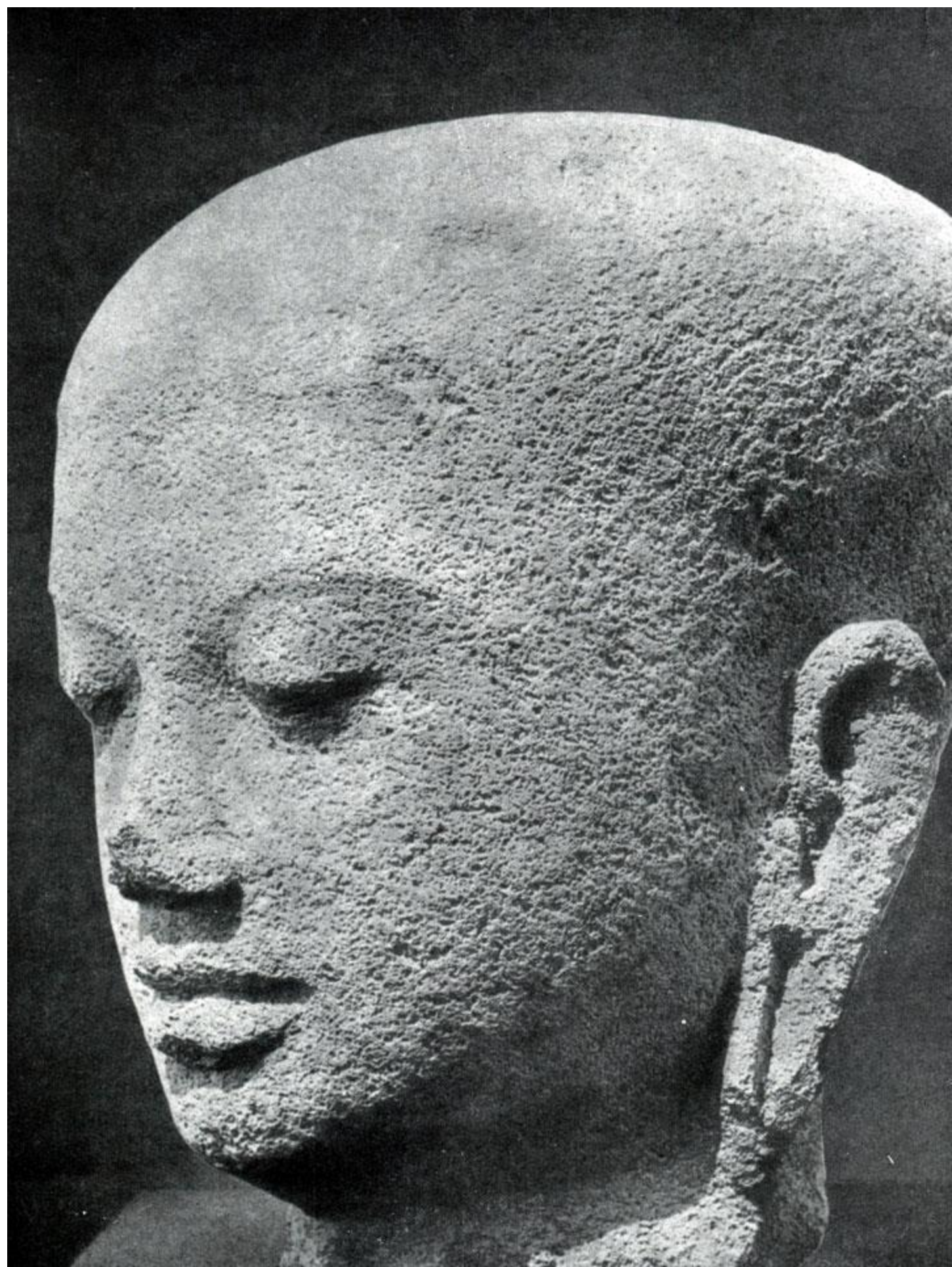
Еще более свободна от культового оттенка так называемая «Сцена у колодца», где бодисатва Судхана изображен беседующим с одной из женщин, пришедших к колодцу за водой. Сам бодисатва помещен даже не в центре композиции, а в стороне; опершись рукой о колено, он сидит на ступенях лестницы, поучая сидящую перед ним на земле женщину. В противоположной стороне рельефа — довольно точное изображение храма, типичного яванского чанди. Центральную же часть композиции занимают две размещенные по обе стороны колодца изумительные по красоте группы молодых женщин. Каждая из фигур — образец высокого пластического совершенства. Близкие друг другу по ритмике, стройные и грациозные, они отличаются отдельными мотивами движений: одни из девушек держат в руках пустые сосуды, другие изображены несущими на головах наполненные кувшины. В этой композиции ощущение счастливой полноты жизни сказалось наиболее ярко; оно выражено не только живой, осязаемой пластикой фигур, но и разлито во всем их окружении, проявляясь в каждой детали. Так, помещенное в самом центре рельефа дерево, увешанное плодами, воспринимается как образ прекрасной и плодоносной природы.

Имеются, наконец, рельефные композиции, в которых культовый оттенок совершенно исчезает. К ним принадлежит, например, рельеф, изображающий прибытие мореплавателей. Часть рельефа занимает несущийся по волнам корабль с парусами, натянутыми ветром; его изображение достоверностью своих подробностей напоминает зрителю, что Индонезия была страной выдающихся мореходов. В другой части рельефа показано, как вышедшие на берег путники, преклонив колени, принимают дары от встречающей их крестьянской семьи. Образы крестьянина, его жены и мальчика-подростка — их малайский этнический тип, подробности их костюма — обрисованы с большой точностью, так же как и видимая слева характерная сельская постройка на столбах; на крыше ее мастер изобразил целующихся голубей. Подобное стремление к достоверности очень своеобразно сочетается в рельефах с традиционной условностью, проявляющейся, например, в изображении деревьев. Их распластанные кроны носят орнаментально-декоративный характер, но при этом художник тщательно воспроизводит форму листьев и плодов, со всей точностью передавая породу дерева.

В искусстве Юго-Восточной Азии первого тысячелетия н. э. Боробудур занимает особое место. Не существует другого памятника, который можно было бы сравнить с ним по масштабам, по самому типу сооружения, по характеру осуществленных в нем принципов синтеза архитектуры и скульптуры. Подобного рода построек не знает даже Индия. Уже один лишь этот монумент, для сооружения которого потребовался труд огромных масс людей, высокая техническая организация и, наконец, колоссальное число даровитейших художников и опытных мастеров, дает представление о государственной мощи и высоте художественной культуры индонезийской державы Шривиджайя.

К лучшим образцам статуарной пластики периода правления династии Шай-лендра относится статуя Будды из чанди Мендут. Чрезвычайно строгая по своему композиционному построению, казалось бы, предельно обобщенная по

моделировке, эта величественная скульптура отличается тем не менее особой полновесностью пластических масс, сообщая образу нечто от жизненного полнокровия произведений рельефной пластики этого времени.



165. Голова яванского принца, представленного в облике божества. Из чанди Севу. Центральная Ява. Начало 9 в. Джакарта, Музей.

Исключительным по своей художественной высоте памятником является происходящая из чанди Севу портретная голова яванского принца, представленного в образе буддийского божества. На Яве существовал обычай прижизненных и главным образом посмертных изображений правителей в образах буддийских и брахманистских божеств. В данном случае принц изображен в виде одного из воплощений Будды, с бритой головой, и этот мотив мастерски использован скульптором в образном и пластическом отношении. Необычайно компактный объем, исключительно острое чувство конструктивного построения, большая, нежели обычно, строгость скульптурных масс — все это находится в соответствии с тем чувством духовной собранности, которое составляет основу образного содержания этого произведения. Данные качества воспринимаются не как условная буддийская схема внутреннего самоуглубления, а как реальные черты человеческого характера, почему это произведение сразу, при всей идеальности типа и обобщенности пластического языка, воспринимается как портрет, а не как памятник культового назначения. Поразительно мастерство скульптора: в этой голове нет ни одной линии — она построена на едва уловимых переходах пластических форм, тончайшие нюансы которых обогащаются шероховатостью пористого камня, придающей светотени мягкий, чуть мерцающий характер.

* * *

Следующий этап истории индонезийского искусства связан с периодом освобождения Явы от власти династии Шайлендра и возникновения центральнояванского государства Матарам, существовавшего с 860 до 915 г. Государство Матарам было близко к предшествовавшему ему царству Шривиджайя как по экономическому строю, так и по характеру своей культуры. Об этом свидетельствует главный памятник рассматриваемого

периода — созданный в конце 9 в. храмовый комплекс Лоро Джонгранг в Прамбанаме, ныне в своей большей части находящийся в руинах. Господствующей религией в этот период стал индуизм, и храм Лоро Джонгранг известен как крупнейшая индуистская культовая постройка на Яве. Весь ансамбль состоял из восьми храмов, расположенных на высоких террасах и окруженных малыми храмами и двумя concentрическими четырехугольниками стен. Три наиболее крупных храма, расположенных в центральной части комплекса, посвящены Бrame, Вишну и Шиве; самый большой из них — храм Шивы. Это крестообразный в плане храм, стоящий на ступенчатом пирамидообразном основании с лестницами посредине каждой из трех его сторон, ведущими к трем порталам храма. Внутри храмовой целлы помещена статуя Шивы. Террасы трех главных храмов украшены рельефными композициями, изображающими эпизоды из «Рамаяны» и «Сказания о Кришне».

Общие изобразительные принципы рельефов храмов Лоро Джонгранг близки к рельефам Боробудура. Это также фризовые композиции с сильно выраженными повествовательными элементами. Такое же большое внимание уделяется окружающей героев реальной среде; сами типы действующих лиц, в особенности эпизодических, их одеяния, черты быта царского двора показаны здесь, пожалуй, с еще большей конкретностью, чем в Боробудуре. Живее, менее подчиненной орнаментальной схеме изображена растительность—деревья, кустарник; повсюду изобилие животных и птиц. В то же время символические композиции встречаются здесь чаще, чем в рельефах Боробудура. Рельефам храма Шивы тоже присуще характерное для яванского искусства чувственное полнокровие образов, но уже с оттенком большей утонченности: бросается в глаза подчеркнутое изящество контуров обнаженных женских фигур, в их движениях условное величие часто уступает место жизненной наблюденности. Общий дух рельефных композиций также несколько иной: здесь заметнее черты драматизма, внутреннего возбуждения, динамики; созерцательность сменилась действенностью, покой —

движением; в изобразительных средствах строгая архитектура уступает место живописности и более свободным динамическим построениям. Если в Боробудуре фриз с помощью орнаментальных обрамлений разделялся на ряд законченных композиций, то рельефный фриз храма Шивы — это непрерывающийся поток фигур, в отдельных своих отрезках приобретающий особенно стремительный характер. Сама пластика здесь более свободная и энергичная.



173. Боробудур. Шествие. Фрагмент рельефа.



174. Битва Рамы с Кабандхой. Рельеф храма Шивы из храмового комплекса Лоро Джонгранг в Прамбаане. Фрагмент. Конец 9 в.

Чувство возбужденности сказывается уже в трехфигурных сценах, заполняющих филенки балюстрад, где божества изображены в состоянии экстатического танца. В этих фигурах традиционного склада еще обнаруживается близость к индийским иконографическим образцам. Несравненно самобытнее многофигурные рельефные композиции главного фриза. Здесь эмоциональная приподнятость проявляется в преимущественном выборе драматических ситуаций, в которых возвышенное и обыденное соседствует друг с другом, ибо боги и герои представлены действующими в реальной жизненной среде. Таковы эпизоды из «Рамаяны» — например, сцена похищения Ситы, супруги бога Рамы, демоном Раваной, принявшим облик брахмана. Злобный Равана нападает на отчаянно сопротивляющуюся Ситу; сидящая на полу женщина, одна из приближенных Ситы, оказавшись свидетельницей похищения, в ужасе всплескивает руками, и в этом движении, как и во всем облике придворной, есть оттенок чисто бытовой характеристики. Тут же собака жадно поедает содержимое опрокинутого котла. В эпизоде битвы Рамы с демоном Кабандхой внимание зрителя привлекают не идеально-возвышенные образы стреляющего из лука Рамы и его брата Лакшмана или огромный Кабандха с устрашающей маской на животе, но образы, так сказать, земного плана, в частности воин с широким ножом, в изумлении вззирающий на подвиг Рамы. Грубые черты его очень своеобразного по этническому типу лица, вытаращенные глаза, полуоткрытый от удивления рот, какие-то странные бакенбарды, головной убор, неуклюжая приземистая фигура — все эти подробности, особенно по контрасту с невозмутимым выражением лиц и идеальной красотой Рамы и Лакшмана, свидетельствуют о большой остроте наблюдательности художника и о его смелости в сопоставлении столь отличных по своему характеру образов.



175. Перевоплощение Вишну. Рельеф храма Шивы из храмового комплекса Лоро Джонгранг в Прамбаане. Фрагмент. Конец 9 в.

Не менее ярок контраст в эпизоде перевоплощения Вишну, где с иератически условным образом многорукого Вишну, восседающего на змее Ананте, сопоставлены образы других божеств, свидетелей чуда. Эти божества образуют группу, удивительную по красоте и живой непринужденности; образы их отличаются еще более ярким чувством жизненного полнокровия, чем сходные образы Боробудура. У женских божеств — красивые лица малайского типа, полные, но в то же время гибкие фигуры, движения их свободны и естественны.

С большим мастерством авторы рельефов изображают животных, в частности обезьян, фигурирующих во многих композициях. Сам сюжет «Рамаяны» открывает для этого благоприятные возможности: в поисках Ситы Раме помогал предводитель обезьян Гануман. Особенно эффектен эпизод с изображением обезьян, бросающих каменные глыбы в пасти громадных рыб.

В сравнении с рельефами Боробудура рельефы храма Лоро Джонгранг представляют следующий этап эволюции яванской скульптуры. Классическая гармония образов Боробудура в них в значительной мере утрачена, но зато им присущ более широкий охват действительности, ярче и конкретнее стали образные характеристики, полнее — гамма передаваемых чувств, свободнее и богаче по средствам художественный язык.

* * *

Государство Матарам распалось, вероятно, в связи с каким-либо стихийным бедствием — землетрясением или эпидемией, так как после 915 г. Центральная Ява обезлюдела. С этого времени основным районом развития индонезийской культуры стала Восточная Ява. Наступил период взаимной борьбы крупнейших феодальных правителей. К середине 11 в. Эрланга> один из этих правителей, собрал под своей властью

большую часть острова. Захватив также значительные территории вне пределов Явы, он создал сильное государство. Это государство распалось тотчас после смерти самого Эрланги (он правил в 1019 — 1042 гг.), и вновь наступил период феодальных междоусобиц, длившийся до начала 14 в. К этому времени одно из яванских княжеств — Маджапахит, постепенно усилившись, захватило большую часть Явы, а также другие области Малайского архипелага. Свое могущество государство Маджапахит сохраняло в течение двух столетий. В 16 в. в результате сепаратистской борьбы входящих в нее княжеств, главным образом мусульманских (ислам начал проникать на Зондские острова в 14 в.), Маджапахитская держава распалась, и на Яве образовались отдельные мусульманские княжества. В том же 16 столетии на островах Малайского архипелага появились португальцы, установившие вскоре свою торговую гегемонию в этом районе Юго-Восточной Азии. С конца 16 в. на архипелаг начали проникать голландцы, вытеснившие португальцев и превратившие впоследствии Индонезию в свою колонию.

История индонезийского искусства 10—15 вв. не представляет такой сравнительно целостной картины, как в предшествующие столетия. Длившаяся веками междоусобная борьба между отдельными княжествами, возникновение централизованных государств и их крушение, войны с соседними странами — все эти события сказались на культурном развитии Индонезии. Для архитектуры и изобразительного искусства, успешное развитие которых в условиях феодального общества требовало затраты большого труда и средств, а также непрерывной преемственности художественной традиции, условия оказались в этом смысле менее благоприятными; в 10—15 вв. в Индонезии не было создано памятников такого размаха и величия, как в первом тысячелетии. Очевидно также, что немалое число произведений было разрушено и не сохранилось до нашего времени. Отсюда фрагментарность наших сведений об этом искусстве, разрозненный характер самих памятников. Все же и в этот период культурное развитие страны не пресекалось. С 11 в. начинается подъем индонезийской литературы. Санскрит

утратил свои позиции в литературном языке; яванский язык кави стал языком Эпической поэзии. Ко времени правления Эрланги относятся яванские переводы индийского эпоса. В это же время, очевидно, возник знаменитый вайянг — яванский театр теней.

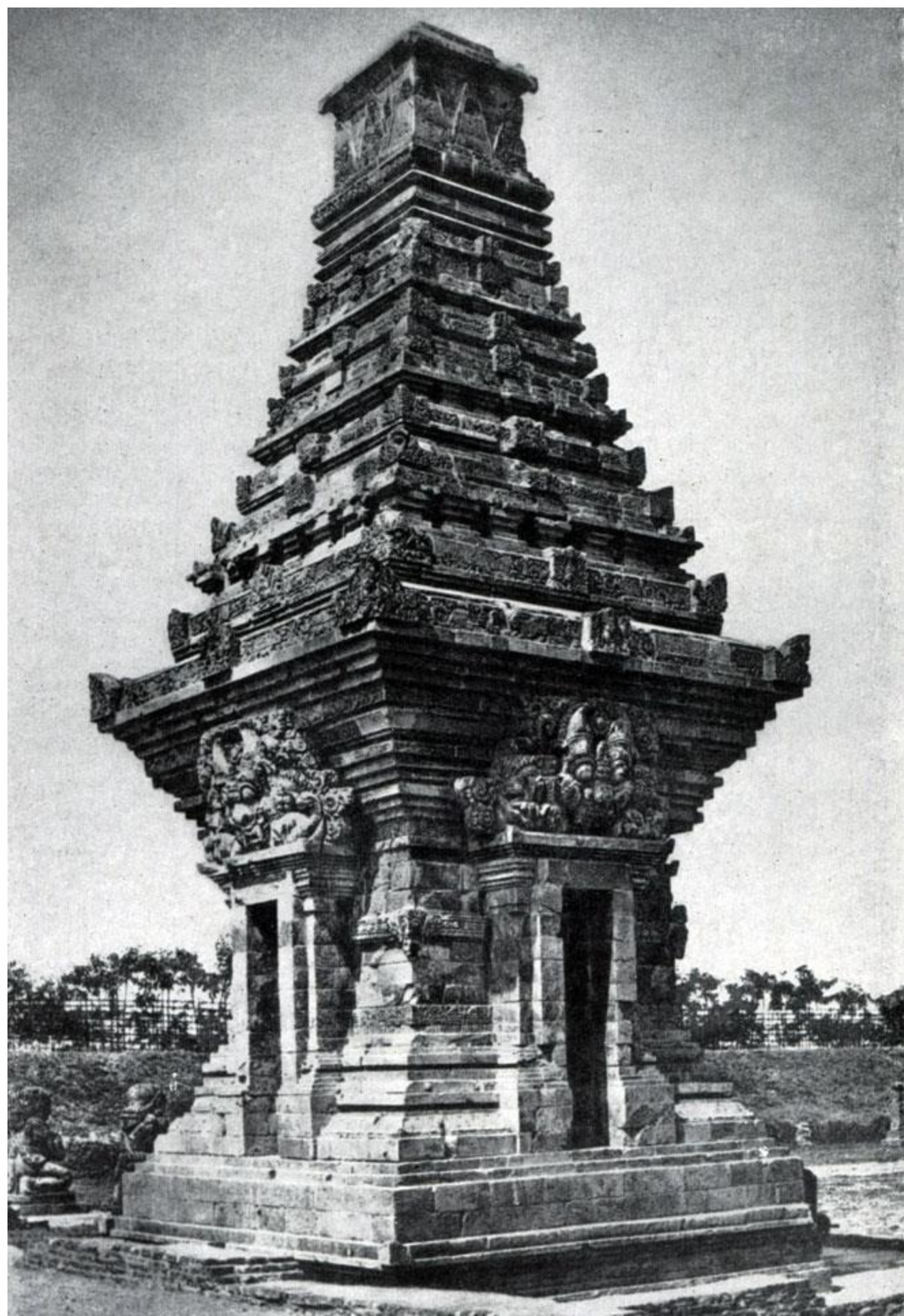
Архитектура и изобразительное искусство в большей мере приобрели условия для своего подъема в 14—15 вв., в период возвышения государства Маджапахит. По своим масштабам это государство может быть сопоставлено с царством Шривиджайя. Сфера действия торгового флота Маджапахита простиралась от берегов Африки до Китая. Широкие международные связи придали свой отпечаток искусству периода Маджапахит, в котором наряду с чертами близости к искусству Индии улавливаются некоторые элементы, восходящие к искусству Китая.

Храмовая архитектура 10 — 15 столетий не достигает масштабов культовых построек 8 — 9 вв. Снова становится преобладающим тип небольшого храма — чанди. К лучшим памятникам архитектуры Восточной Явы 10 в. относится шиваистский чанди Джабанг. Относительно небольшой по размерам, он напрашивается на сравнение с центральнаяванским чанди 7 — 8 вв. Чанди Джабанг обращает на себя внимание необычностью своего типа. Вместо прежней кубической целлы и общего равновесия объемов мы видим здесь вытянутый по вертикали круглый объем, установленный на высоком крестообразном в плане основании. Стремительный взлет стройной целлы, поднятой на крутой многоярусный пьедестал, сочетание ее кривых поверхностей с необыкновенно пластично вписанными в них с четырех сторон строгими прямоугольными порталами, контрасты гладких стев с многослойными профилями цоколя и карниза — во всем здесь проявляется чувство динамики архитектурного образа, неведомое зодчим предшествующих столетий. Постройка эта выделяется также изощренным артистизмом замысла и выполнения, красотой и изысканностью пропорций — как общего силуэта, так и в созвучиях и контрастах отдельных мотивов и форм. Без

перегруженности, без чрезмерной детализации создано впечатление большого богатства архитектурного образа. экономно, но чрезвычайно эффективно использованы орнаментально-декоративные элементы, в частности большие маски демонов над порталами. Чанди Джабанг не имеет никаких аналогий в индийском зодчестве этого периода, напротив — он скорее противостоит ему четко выраженной рациональной основой художественного образа, которая воспринимается как закономерный результат развития характерных особенностей яванского зодчества 7 — 8 столетий.

Другим типом архитектурных сооружений рассматриваемого периода были воздвигавшиеся на склонах гор княжеские гробницы с украшенными скульптурой бассейнами, предназначенными для ритуальных омовений. Интереснейшим памятником этого времени является скульптурная группа с бассейна при гробнице Эрланги в Белахане, изображающая самого Эрлангу в облике бога Вишну. Для этого произведения характерно своеобразное смешение культовых и светских элементов. Эрланга представлен в виде четверорукого божества, восседающего в установленной канонической позе на гигантской мифической птице Гаруде. Фантастический облик Гаруды с его звериной мордой и широко раскинутыми крыльями, извивающиеся змеи, сложное обрамление вокруг фигуры божества призваны внести в образ правителя черты устрашения, недоступного величия. Однако лицо божества трактовано с неожиданной портретностью, по существу, оказывающейся в противоречии с условностью общего замысла и помпезной декоративностью всей композиции. С неприкрашенной правдивостью воспроизведен облик правителя — его несколько одутловатое лицо с нависшим лбом и широким плоским носом, передано даже выражение силы и волевого напряжения. В смысле передачи конкретных особенностей отдельной индивидуальности изображение Эрланги превосходит предшествующие изображения правителей.

К периоду Маджапахит относится последний крупный памятник индуистской архитектуры — храмовый комплекс Панатаран. В отличие от центральнаяванских храмов 8—9 столетий ансамбль Панатарана сооружался не по единому замыслу; составляющие его постройки воздвигались в разное время, на протяжении 14 и первой половины 15 в. Комплекс не составляет целостной планировочной системы; строгое осевое расположение построек отсутствует — господствующим стал принцип свободного размещения зданий. От главного храма ныне сохранился только цоколь, украшенный рельефами на сюжеты «Рамаяны» и «Сказания о Кришне».



176. Малый храм в Панатаране. 1369 г.

Дошедший до нас в целости один из небольших панатаранских храмов, относящийся к 1369 г., свидетельствует о новых особенностях, характерных для архитектуры периода Маджапахит. Это квадратное в плане здание с подчеркнуто вертикальной устремленностью силуэта. Над небольшой целлой, украшенной с четырех сторон строгими порталами с традиционными пышно-декоративными масками демонов и увенчанной очень сильно вынесенным карнизом, возвышается высокая многоступенчатая кровля, образующая необычный шатровый силуэт. Целла, таким образом, оказывается уже и ниже кровли, чем нарушаются принципы тектонического равновесия. Поэтому, хотя сами архитектурные формы храма отличаются чисто яванской строгостью линий, а стелющийся резной орнамент нигде не разрушает плоскости, постройка уже не производит впечатления ясной архитектурной логики и гармонии форм, и в целом храм лишен чувства тектонической закономерности, присущей лучшим яванским постройкам. В подчеркнуто вертикальном решении объема, в многоярусности кровли, каждый выступ которой украшен по углам резным акротерием, отчего углы ярусов кажутся загибающимися кверху, — в этих особенностях, возможно, сказывается воздействие образцов китайской архитектуры, в частности многоярусных пагод, перетолкованное, однако, на свой лад.

Выработанный в панатаранском комплексе тип храмовой постройки с небольшой целлой и высоким покрытием сохранился в течение многих столетий -вплоть до 18 в. — на острове Бали, оставшемся очагом индуистской культуры в Индонезии после установления господства ислама.



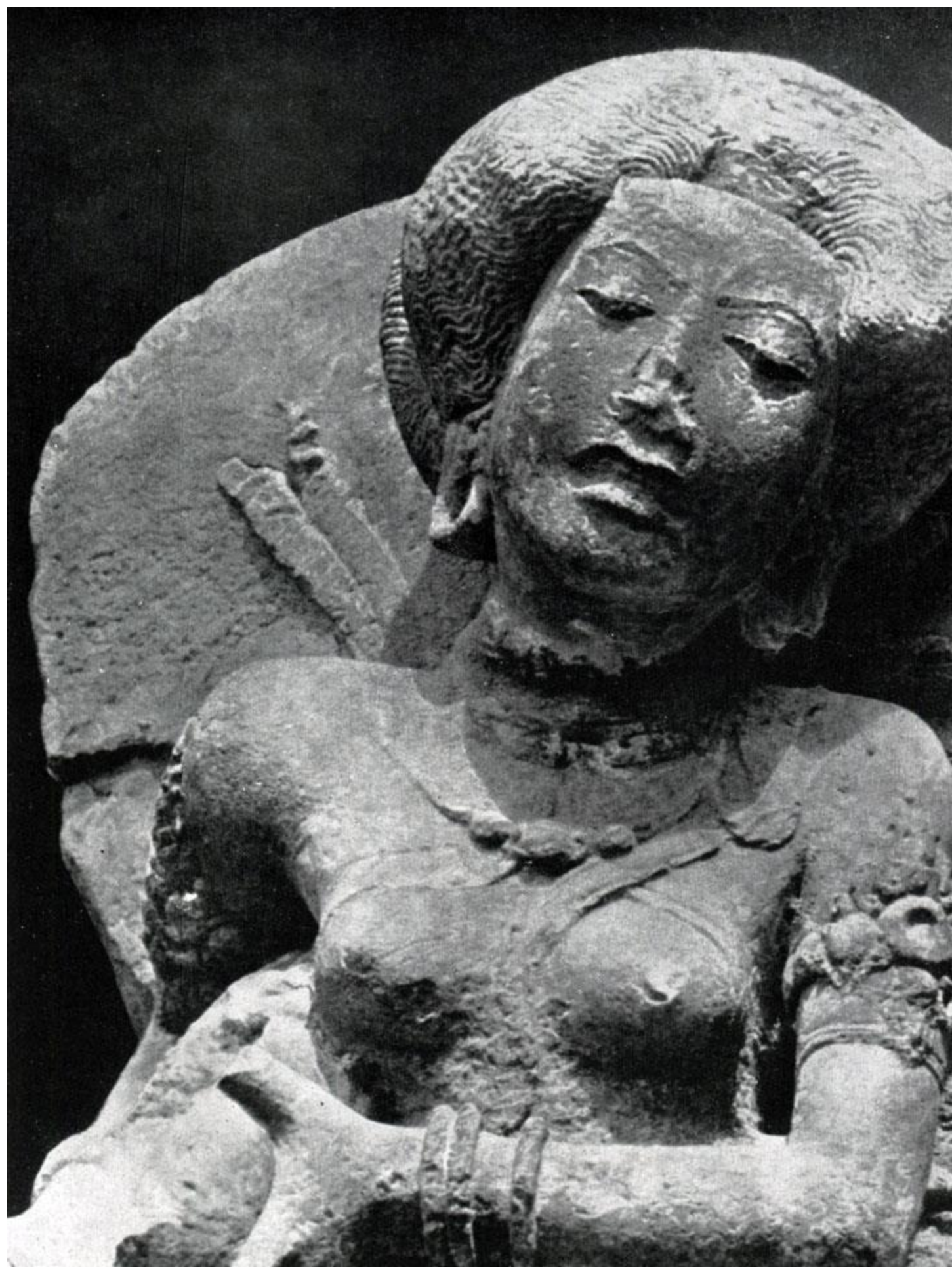
*177. Статуя богини Праджнапарамиты. Фрагмент. 13—14 вв.
Лейден, Музей.*

В скульптуре периода Маджапахит внутренние противоречия обнаруживаются еще отчетливее. Здесь можно выделить несколько различных тенденций. Наиболее консервативная из них представлена известной статуей богини высшей мудрости Праджнапарамиты из Лейденского музея (13 —14 вв.). Богиня изображена в виде бодисатвы при строгом соблюдении всех форм буддийского канона. В данном произведении мы обнаруживаем по-своему тонкое раскрытие образа, однако ни изысканность силуэта, ни красивый рисунок лица, так же как и другие признаки несомненного мастерства скульптора, не могут скрыть отсутствия в этом образе того излучения жизненной силы, которое отличало более ранние произведения яванской статуарной и рельефной скульптуры.

Другая линия индонезийской пластики характеризуется произведениями, в которых причудливость и фантастичность образа дополняются оригинальным композиционным построением и широким применением орнаментально-декоративных украшений. Сюда относятся многочисленные статуи слоновобразного божества Ганеши, например статуи Ганеши в Баре (13 в.). Сходные тенденции обнаруживаются в скульптурной группе, изображающей победоносную борьбу богини Дурги, супруги бога Шивы, с буйводообразным демоном Махишей. При всей условности и угловатой лапидарности образов в данной скульптуре есть драматический элемент, а моделировка фигур отличается большой энергией. Одевание Дурги сплошь покрыто орнаментом, и сама композиция группы, искусно развернутая в плоскости, производит определенный декоративный эффект.



178. Битва богини Дурги с демоном Махишей. Скульптурная группа из Сингасари. 13 в. Лейден, Музей.



*179. Девушка с кувшином. Скульптура из Моджокерто.
Фрагмент. Около 14 в. Джакарта, Музей.*

В наибольшей степени отход от условности и приближение к натуре обнаруживаются в третьем направлении яванской скульптуры рассматриваемого периода. Его представляют главным образом скульптуры, украшающие ритуальные бассейны при гробницах правителей. Так, например, происходящие из Моджокерто две фигуры молодых женщин с кувшинами (ныне в музее в Джакарте) производят впечатление полной свободы от традиционного идеального канона как по достоверной передаче малайского типа их лиц, характерной прически, так и по непосредственности самого пластического мотива, позы, движений. В оживленных лицах, в чуть утрированных угловатых движениях проявились большая наблюдательность художника, присущее ему настоящее чувство жизни.

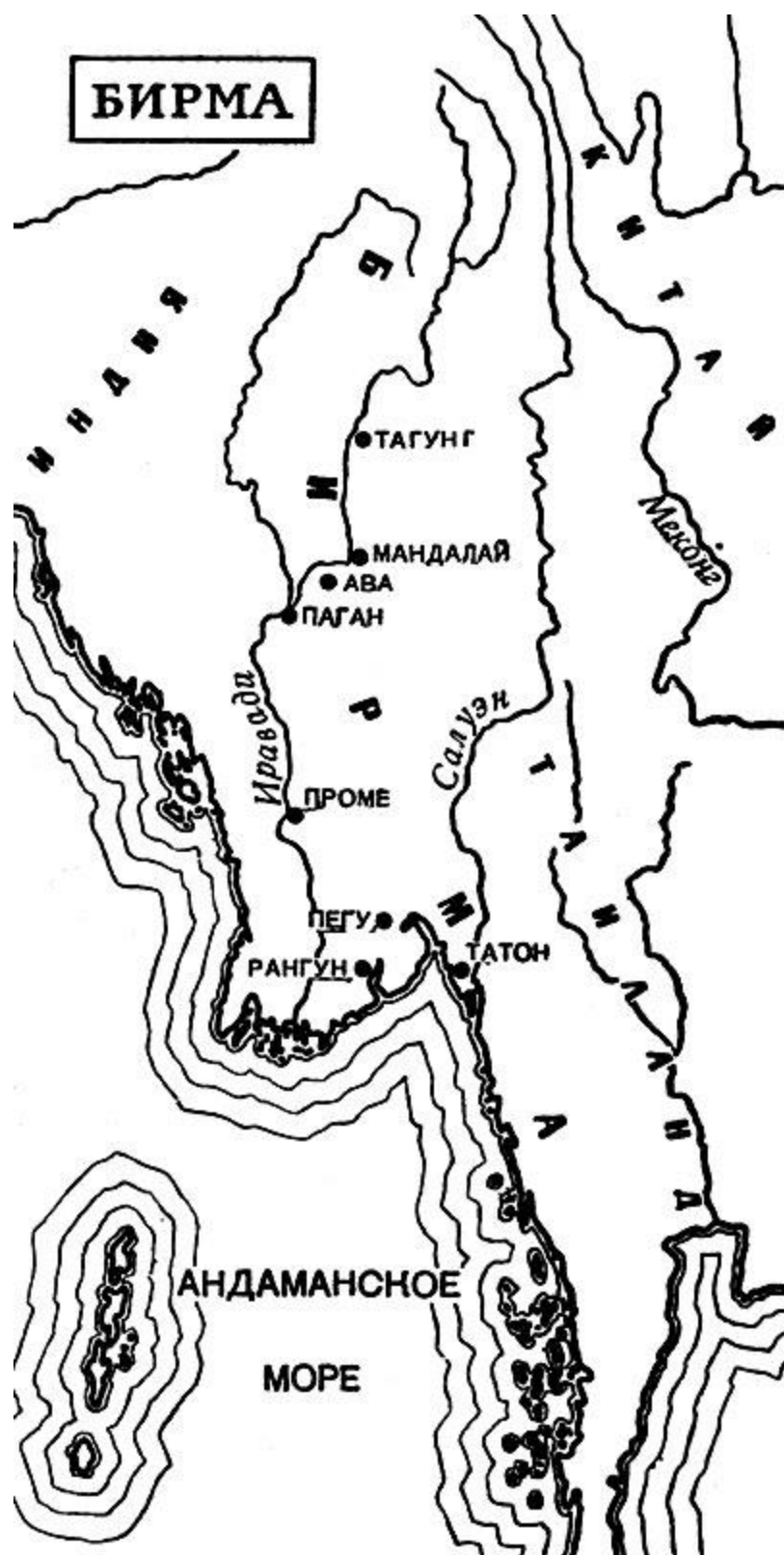
Наконец, свою особую линию составляют рельефы с храма Панатаран. Они означают, по существу, полный отказ от образной системы и художественного языка, выработанных в индонезийском искусстве в результате последовательного многовекового развития. Один из таких рельефов, изображающий тоскующую в плену Ситу, супругу Рамы, с ее служанкой, обращает на себя внимание своей условностью. Это плоскостная ажурная резьба по камню, где фигуры с искаженными пропорциями и утрированными жестами наделены одновременно чертами схематизма и гротеска, а растения и предметы обихода превратились в своего рода орнаментальные знаки. Прежняя пластическая выразительность объемов уступила место графическому эффекту — соотношению светлых и темных пятен, выразительности угловатых контуров. Изобразительные приемы подобных рельефов, так же как и характер самих образов, напоминают фигуры из вайянга — яванского театра теней, и, так же как и сам вайянг, несут на себе отражение воздействия дальневосточного искусства.

В дальнейшем, с установлением господства ислама, запрещавшего изображения, в Индонезии исчезли возможности для плодотворного развития скульптуры. Лишь на острове Бали сохранялись старые художественные традиции, но и здесь отсутствовали условия для их подлинно творческого продолжения. Начавшийся еще в период Маджапахит процесс примитивизации затрагивает также и искусство Бали. Невозможность развития классической художественной традиции в рамках ограничительных предписаний ислама, а затем в условиях жестокого колониального гнета привела к тому, что основные достижения в индонезийском искусстве последующих столетий обнаруживаются главным образом в сфере народного ремесла.

Искусство Бирмы

Н.Дьяконова

Историю искусства Бирмы принято делить на три хронологических периода: ранний — с начала нашей эры по 8 — 9 в., средний, так называемый классический, связанный с существованием первого централизованного феодального государства, — с 9 — 10 по 13 в., и, наконец, поздний — с 14 по 19 в. Скучные сведения относятся к раннему периоду, от которого почти не сохранилось скольконибудь значительных произведений искусства и архитектуры. Самые замечательные художественные памятники Бирмы были созданы в классический период. Поэтому рассмотрение классического периода и составляет основную часть данной главы. Большинство архитектурных памятников этого времени сконцентрировано в Нагане — столице Бирмы этого периода.



Карта. Бирма

Географическое положение Бирмы, непосредственно граничащей с северо-восточной Индией и южным Китаем и находящейся на главном пути, соединяющем Индию с Юго-Восточной Азией — Камбоджей, Таиландом, Индонезией, — обусловило тесную связь с культурами этих стран, ощущаемую в искусстве Бирмы. Еще на рубеже нашей эры и позднее индийские торговцы и буддийские проповедники расселялись по бирманской территории.

Основными народностями, населявшими территорию Бирмы в первом тысячелетии нашей эры, были племена ион на юге страны (столицей их был город Татон) и на севере — племена тибето-бирманцев, приток которых с северо-запада возрос в 7—8 вв. Столицей последних до середины 8 в. был Старый Пром (Проме) на реке Иравади. Несмотря на различное этническое происхождение, обе эти народности испытали сильное влияние индийской культуры. Помимо бронзовых изделий несомненно индийского происхождения, обнаруженных при раскопках, это влияние отчетливо видно в тех памятниках искусства, которые дошли до нас в развалинах древних городов, и связано в первую очередь с преемственностью форм буддийских культовых сооружений Бирмы от буддийского зодчества Индии первых веков нашей эры.

Городище Татона, основанного в начале нашей эры, сохранило остатки окружавших некогда его кирпичных стен, простирающихся почти на 2 км в одном и на километр — в другом направлении. На территории городища можно еще найти следы сильно разрушенных ступ с трехступенчатым квадратным в плане основанием. Этот тип ступ, интересных как ранние образцы, впоследствии получил широкое распространение в бирманской архитектуре классического периода.

Сохранившиеся на городище Проме (8—9 вв.) довольно многочисленные развалины ступ представляют значительное многообразие архитектурных форм. Ступа Баубауги, цилиндрическая, на невысоком трехступенчатом круглом в

плане основании, близка по форме к аналогичным памятникам первых веков нашей эры в Пенджабе или Синьцзяне. Известное своеобразие представляет Бупая — одна из древнейших ступ Пагана, создание которой, по некоторым данным, относится ко 2—3 вв. н. э. В удлиненной конической форме ее верхней части с заостренным шпилем уже проявляются типичные черты бирманской ступы.

Наряду с этим храм Лемьетна в Старом Проме, датируемый примерно 8 в., намечает характерную форму храма «классического» периода, позднее нашедшую свое наиболее совершенное выражение в храме Ананды в Нагане.

Скульптурные произведения, в незначительном числе найденные в Проме, обычно представляют сидящего Будду, по сторонам которого помещены стоящие божества или изображения ступ. Тело, лица и позы — условны и обобщенны: одежда лежит плоско, не образуя складок.

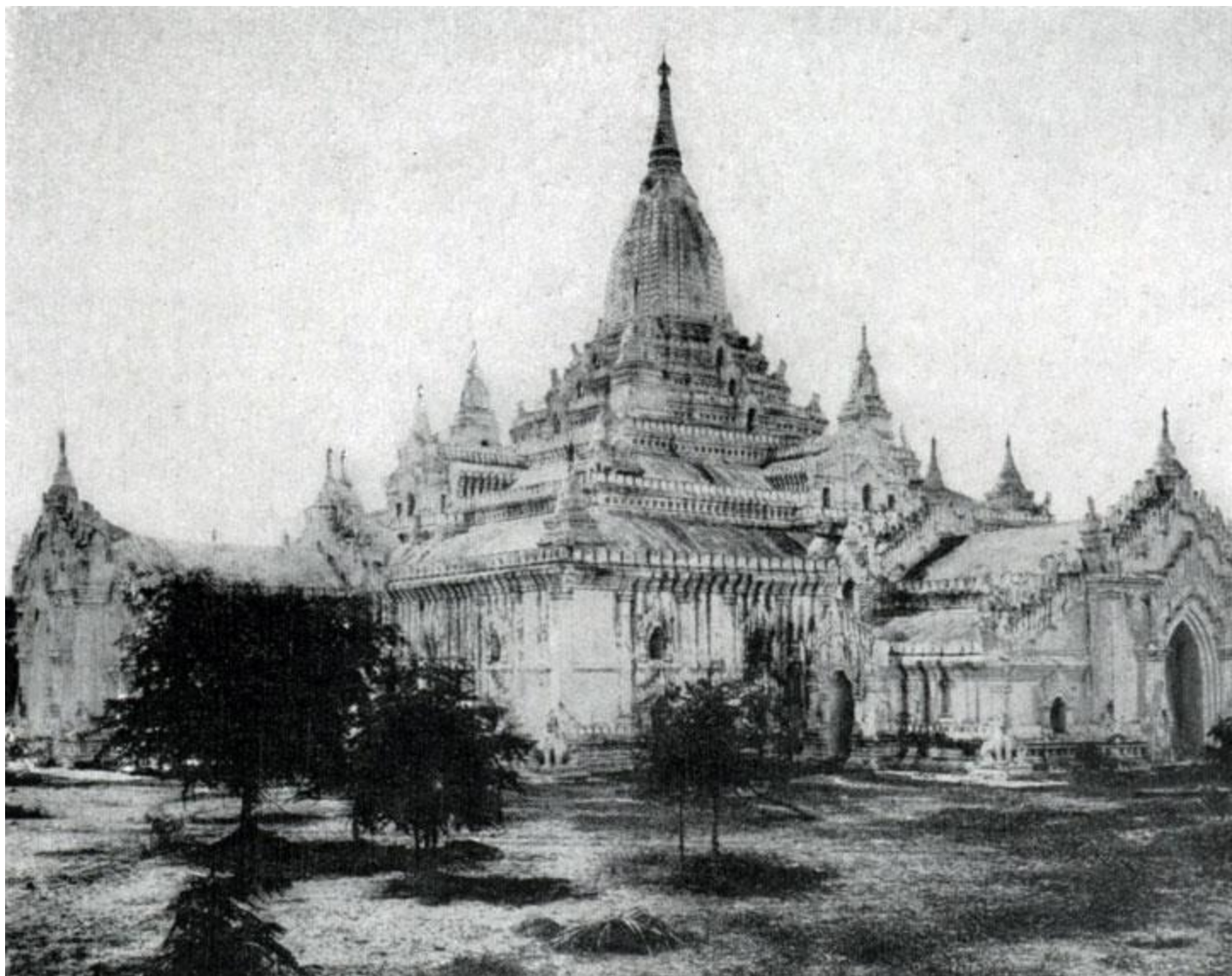
Вскоре после разрушения Проме ионами в середине 8 в. образовалось новое Бирманское государство, центром которого стал город Паган. Вначале небольшое, оно тем не менее поддерживало тесные связи с Китаем. Китайские хроники сохранили описание бирманской столицы, относящееся примерно к 8—9 вв. Город был окружен мощной кирпичной стеной с двенадцатью воротами. Следы ее сохранились до сих пор. Упоминаются сотни буддийских монастырей, в которых были «стеклянные перегородки, украшенные серебром и золотом, киноварью и другими яркими красками; пол в этих храмах расписан и покрыт коврами. Дворцы царя украшены таким же образом. Жители поклоняются огромному изображению белого слона. Они не любят убивать и умелы в астрономических вычислениях. Почва плодородна, сахарный тростник достигает толщины человеческой ноги...».

В 11 в. Паган становится столицей сильного хорошо организованного государства. С этого времени и может быть по-настоящему прослежена последовательная история искусства Бирмы. Политическое укрепление королевства

Паган сопровождалось ростом его экономического могущества. Расширяется его территория, к востоку от столицы обширная область покрывается сложной оросительной системой, часть которой используется даже до нашего времени.

Бирманская историческая традиция называет «Ашокой Бирмы» наиболее выдающегося правителя Пагана Анауратха (1044—1077). Этот Царь так же как некогда в Индии Ашока, выступил ревностным поборником буддизма толка *хинаяны* (*Хинаяна*, или малый путь спасения, — раннее направление в буддизме. Другое направление — *махаяна*, или большой путь спасения, — получило распространение на севере Индии, в Китае, Тибете, Корее и Японии.), успешно используя его как идейную силу для политического подчинения и объединения разноплеменных и разнородных по культурному развитию народов, вошедших в состав впервые складывавшегося государства Бирмы.

Стремясь сделать свою столицу мировым центром правоверного буддизма, Анауратха собирает буддийские реликвии. Для хранения добытых сокровищ и для содержания буддийских священных рукописей, написанных на пали и привезенных из Татона и с Цейлона, в Пагане строятся в это время многочисленные и великолепные пагоды, ступы и библиотеки. В облике возведенных в Пагане зданий часто воссоздавались самые знаменитые и почитаемые буддийские храмы других стран, в частности Индии, подчас точно скопированные. Примером может служить храм Махабодхи, построенный в 1218 г. в подражание древнеиндийскому святилищу Бодхгая (5 в.). Сильно возросли в это время связи между Бирмой и Цейлоном. Это выразилось в создании в Пагане ряда ступ сингалезского типа. Использование зодчими Пагана в качестве основного строительного материала обожженного кирпича и стука отразилось на строительной технике, а также на всем характере архитектуры Бирмы. Так, например, очень интересным, вытекающим из строительной техники моментом в бирманской архитектуре явилось чрезвычайно широкое и разнообразное применение свода и арки как конструктивного и декоративного элемента.



181 а. Храм Ананды в Пагане. Завершен в 1090 г. Общий вид.

В архитектуре Пагана получил свое дальнейшее развитие ставший характерным для бирманского зодчества тип квадратного в плане храма с прорезающими его массив концентрически расположенными коридорами, одним из прототипов которого был храм Лемьетна в Старом Проме. Знаменитый храм Ананды, завершенный к 1090 г., является лучшим образцом подобного здания и может быть причислен к высшим достижениям архитектуры классического периода бирманского искусства. Храм дошел до нас в относительно хорошем состоянии и, по-видимому, не подвергался

значительным позднейшим перестройкам. В нем сохранилось также и его богатое скульптурное убранство.

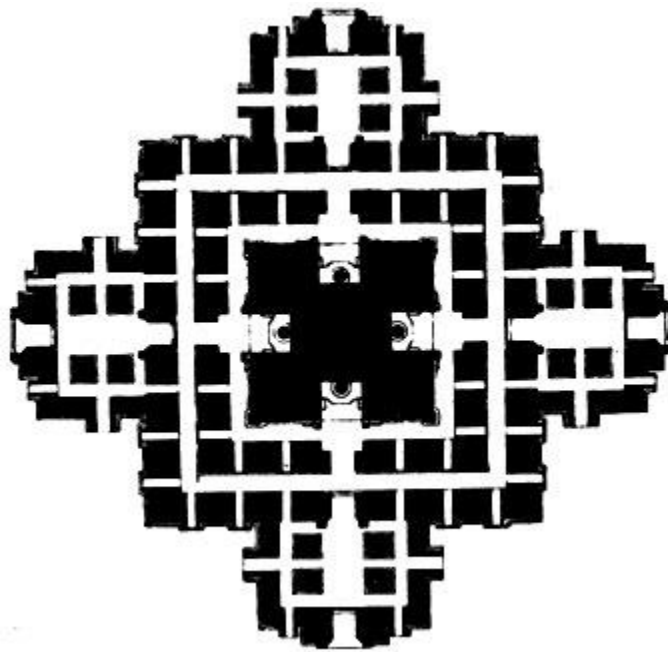
Храм Ананды расположен в центре просторного квадратного двора, обнесенного кирпичной стеной, с массивной богато декорированной входной аркой в каждой из сторон этой ограды. Сложенное из обожженного кирпича здание храма представляет собой массивный куб, каждая из четырех сторон которого украшена сильно выступающим порталом (почти на 20 м каждый), что придает плану здания форму ступенчатого креста (общая длина постройки свыше 90 м при высоте около 60 м). Над центральным массивом поднимаются шесть убывающих кверху террас, увенчанных ребристой четырехгранной шикхарой, напоминающей североиндийские образцы, и затем — небольшой ступой с позолоченным навершием — хти. Углы нижних террас украшают небольшие ступы. На верхних размещены чередующиеся фигуры Будд и фантастических львов. Звери изображены сидящими, но полными сдержанного движения и напряженности. Оскаленная морда передана обобщенно и сильно стилизована; грива трактуется как сложный и беспокойный узор лепного орнамента, иногда превращаясь около лап в подобие крыльев или извивающихся языков огня. Такие же звери расположены вереницами над порталами храма.

Стены храма украшены ритмически чередующимися рядами пилястр, между которыми расположены оконные проемы. Снаружи и внутри здание облицовано белым стукком. Из этого же материала выполнены и украшающие его кровлю статуи и лепной орнамент, который, подобно языкам белого пламени, бежит карнизы, гребни крыш, наличники окон и порталы. Архитектура храма проникнута своеобразной динамикой и устремленностью ввысь, что характерно для зрелого зодчества Бирмы.



180. Храм Ананды в Пагане. Статуя Будды. Конец 11 в.

Внутреннее убранство храма Ананды строго, почти скупое. Два concentрических сводчатых обхода проходят сквозь толщу кубического массива храма и, пересекаясь с рядами перпендикулярных коридоров, образуют сеть узких внутренних проходов, высота которых вдвое и более превышает их ширину. Они ведут к четырем святилищам — нишам, расположенным в центральном ядре здания с четырех его сторон против соответствующих им портиков. Святилища отделены от обходных коридоров деревянными порталами и решетками, являющимися интересным образцом старой бирманской резьбы по дереву. Главное место занимают находящиеся в нишах четыре грандиозные статуи Будды.



Храм Ананды в Пагане. План.

Одна из этих десятиметровых скульптур бронзовая, три прочие — деревянные, вырезанные из ценных ароматических пород(Лишь две статуи (обе деревянные), с южной и северной стороны, относятся ко времени создания храма. Другие две позднее были заменены.). Это выдающиеся монументальные памятники бирманской деревянной скульптуры. Все четыре изваяния изображают Будду стоящим

строго фронтально, его руки сложены в символических жестах, плащ ниспадает схематично трактованными складками и, расширяясь книзу, придает всей фигуре ту форму очень узкого равнобедренного треугольника, которая в дальнейшем становится характерной для бирманского, тайландского и лаосского типа стоящего Будды. Трактовка лица, тела, стилизованных складок одежд отражает господство развитого и сложного художественного канона. Скульптуры храма Ананды и другие современные ему памятники в Пагане представляют стилистически зрелое искусство, в котором буддийская религиозная иконография подчинена самостоятельному, выработанному на бирманской почве художественному мировоззрению. В рамках иконографического канона в образах Будды в известной мере отражен физический тип бирманца, сухощавого и стройного, с небольшой изящной головой.

Большая доля впечатляющего эффекта, который производят эти статуи Будды, принадлежит их композиционному значению в общем ансамбле храма, той синтетичности, которая отличает лучшие образцы монументальных культовых сооружений средневековой Индии и Юго-Восточной Азии; архитектура и все ее скульптурное и живописное оформление служат одной цели — цели наибольшего эмоционального воздействия на массы верующих. Вся конструкция и планировка храма этого типа, с его давящей массой, объединяет и организует пространство, направляя движение и внимание паломников к хранящейся в недрах его святыне. Гигантская статуя святилища возникает перед посетителем храма из мрака ниши, значительно превосходящей высотой остальные помещения. Строгое, почти лишенное украшений внутреннее убранство святилища подчеркивает величие десятиметрового позолоченного изваяния*(Все четыре главные статуи покрыты позолотой, причем на деревянных она нанесена поверх толстой алебастровой грунтовки — технический прием, сохраняющийся до наших дней в деревянной пластике Бирмы и Таиланда.)*. Впечатление усиливается своеобразным Эффектом, заключающимся в том, что над нишей против головы статуи расположено незримое для находящихся в храме окно, свет которого выхватывает из полумрака ниши голову статуи, так что она представляется окруженной сиянием.

Обходные коридоры, так же как и наружные стены храма, облицованы белым стуком, но почти лишены богатой орнаментации, украшающей наружные части здания. Лишь в небольших нишах на стенах внешнего и внутреннего обходов укреплены рельефы из камня и покрытого раскрашенным или позолоченным алебастром дерева. Эти рельефы, изображающие сцены из буддийской мифологии, подчас значительно живее и свободнее, чем алтарные статуи храма. В галереях или коридорах, предназначенных для ритуального обхода, располагаются последовательно изображения важнейших моментов жизни Будды Сакьямуни, начиная от пророческого сна его матери и чудесного рождения до превращения его в Будду, его чудес и подвигов и, наконец, нирваны.

В этих рельефах, как и в скульптуре 10—13 вв. вообще, сказывается некоторое влияние искусства северо-западной Индии, где находился последний крупный буддийский центр Индии (Наланда). Однако бирманский рельеф отличается своей большей живостью и непосредственностью. Для бирманского рельефа характерно выделение отдельных эпизодов в самостоятельную композицию, что отличает его, например, от кхмерского, где непрерывность повествования воплощена в протяженных многофигурных изображениях (Ангкор Ват). Особый интерес представляют керамические покрытые бирюзовой глазурью плитки, украшающие внешние стены двух нижних террас храма Ананды. {Эти плитки размером 33 X 29 см в облицовке цокольного этажа и 16 X 15 см — в облицовке второго уступа размещены в сотнях неглубоких, идущих почти сплошным рядом прямоугольных нишек. Изображения на них даны в довольно высоком рельефе. Сюжетно они связаны с джатаками, легендами о прошлых перерождениях Будды, но в них еще в большей мере, чем в описанных выше рельефах внутренних обходов храма, сказывается тенденция к свободному повествованию. Каждая плитка представляет законченный рассказ или притчу. Композиции просты, схематичны и оставляют впечатление некоторой примитивности или, вернее, наивности, так же как трактовка самих изображений.

Фигуры людей и животных приземисты, бедны деталями, моделированы обобщенно. Кроны деревьев переданы условно, в виде круга или овала, на поверхности которых моделированы различной формы листья, позволяющие иногда даже определить, какую породу дерева имел в виду художник. При всей этой условности иногда поражает живость схваченного движения или передачи эмоций. Порой на одной и той же плитке изображается несколько важнейших моментов рассказанного в джатаке происшествия — обезьяна срывает плоды на дереве, а рядом под тем же деревом та же обезьяна представлена спящей. Надписи в нижней части каждой плитки, выполненные старобирманским письмом, чаще всего на языке пали, объясняют недосказанное художником.

Лучшие образцы скульптуры 10—13 вв. характеризуются высоким мастерством исполнения, законченностью и изяществом своего композиционного решения. Таковы знаменитые рельефы храма Ананды: в них достигнуто совершенное декоративное единство фигур, организующих композицию тонкими, почти музыкальными ритмическими повторами своих поз, едва варьирующих сходные положения рук и торса. Верхняя часть рельефа завершена полукружием сплетенных слегка стилизованных ветвей деревьев или архитектурным мотивом, удачно замыкающим всю композицию.

В зодчестве Пагана храмы типа Ананды представлены еще многими великолепными памятниками, среди которых наиболее интересны храм Дхимаянд (1160) и храм Тхатбинью (1144) — самый высокий из храмов Пагана.

В храмах Паяни-пая (1167) и Кабук-та-пая сохранились росписи, повторяющие сюжеты скульптурных украшений коридоров и майоличных плиток внешнего убранства храма Ананды. По иконографическим типам и манере письма они очень близки к бенгальской и непальской живописи. Как и в скульптуре, занимающие центральное место в помещении или композиции стены изображения представляют обычно Будду или наиболее значительные божества буддийского пантеона,

которые показаны в полном соответствии с требованиями детально разработанных канонических схем. Согласно последним, эти изображения условны и статичны. Фигура дается обычно строго фронтально, лицо и тело абсолютно симметричны, одежда облегает тело без складок, все окружающие фигуру предметы носят характер не реальной обстановки, в которой происходит действие, а декоративного заполнения пространства вокруг этой фигуры.

Заполняющие второстепенные части композиций сцены из легенд или «житий» в живописи, так же как и в скульптуре, значительно свободнее и живее. Маленькие картинки, заключенные в квадратные рамки, покрывающие свод коридора в Кабук-та-пая, оживлены интересными бытовыми подробностями. Очень живы и подчас полны реализма встречающиеся здесь изображения животных и растений, выполненные с большой наблюдательностью и любовью к природе.

Ступа в зодчестве Пагана окончательно приобретает все основные черты, характеризующие бирманский тип этого буддийского памятника. Подножие обычно высокое, около трети высоты всего здания, ступенчатое, в основе плана имеющее квадрат. Над ним — колоколообразный резко суживающийся кверху анда и шпи-леобразное навершие хти, также занимающее около трети общей высоты.

Классическим образцом этого типа является воздвигнутая незадолго до разрушения монголами Пагана ступа Мингалазеди (1274).



181 б. Ступа Мингалазеди в Пагане. 1274 г. Общий вид.

Грандиозная постройка имеет крестообразное ступенчатое основание с четырьмя лестницами, переходящее в восьмигранник, который поддерживает колоколообразный массив, увенчанный коническим хти. Небольшие декоративные ступы фланкируют углы террасы. Стены террас покрыты маленькими квадратными нишами, отчасти еще сохранившими зеленовато-серые поливные плиты с рельефными сцепами из джатак, очень близкие как по сюжетам, так и по манере исполнения к тем, что украшают внешние стены храма Ананды.

Кроме храмовых сооружений и ступ в архитектуре Пагана были постройки культового назначения, связанные с традициями и формами исконного гражданского зодчества страны. Для всей этой категории архитектурных памятников характерно наличие значительного внутреннего пространства, обусловленное в большей или меньшей степени присущим этим зданиям практическим назначением — служить хранилищем, укрытием или жильем. Прежде всего в ряду этих сооружений следует упомянуть библиотеки — тейк, предназначенные для хранения священных книг и рукописей, собрания которых в Бирме как в древности, так и в настоящее время очень богаты.

Тейк — это квадратное и плане здание с центральным залом, окруженным несколькими рядами понижающихся к периферии коридоров, полуциркульные своды которых придают покрытию всего здания профиль ступенчатой пирамиды, увенчанной в центре небольшой ступой обычно вытянутой вверх формы. Питакат-тейк в Пагане, построенный, согласно преданию, Анауратхой в 1057 г., является одним из самых ранних и лучших образцов таких книгохранилищ.

Архитектура тейка передает в камне обычную не только для Бирмы, но и для других стран восточноазиатских тропиков форму дома из дерева или бамбука, обнесенного рядами понижающихся галлерей, которые, защищая жилище от солнца, придают ему специфический ступенчатый силуэт. По-видимому, к форме бытовых построек восходит также архитектура «залов посвящения» — теин, имеющих план вытянутого прямоугольника с рядами понижающихся наружных галлерей.

В послемонгольский, поздний период история Бирмы в течение нескольких столетий протекала в длительной междоусобной борьбе между различными народностями и феодальными княжествами. Столицами этих княжеств попеременно становились Ава, Пегу, Новый Проме, пока наконец в 1760 г. борьба не закончилась объединением

государства под властью царя Аулатпая, основавшего новую династию. В 1857 г. столицей стал Мандалай.

Для бирманского искусства послемонгольского периода характерны усиление народных, национальных элементов, сказавшихся в развитии народного прикладного искусства (резьба по дереву, резьба и живопись по лаку и т. п.), и применение его для убранства всех видов архитектурных сооружений. В этот период продолжают строиться также буддийские храмы, особенно ступы, не представляющие в отношении развития или конструкции ничего принципиально нового по сравнению с зодчеством паганского периода, но отличающиеся нередко, особенно в 18 в., огромными размерами. Эти ступы зачастую сооружались над старыми, как бы включая их в себя или нарастая вокруг них. Таковы почти все существующие поныне грандиозные ступы Мандалая и Рангуна. Среди них знаменит своими размерами и необыкновенным богатством декоративного убранства Шве-дагон в Рангуне. В настоящем своем виде это одно из самых высоких и грандиозных архитектурных сооружений Азии (высота 107 м). Оно занимает площадь 70000 кв. м. Четыре ориентированные по странам света лестницы ведут к ограде. Наиболее великолепная из них, южная, украшена гигантскими (18 м в высоту) фигурами крылатых львов. Ряд ворот, обрамленных изображениями сплетающихся многоглавых змей, и галлерей из покрытого лаком и резьбой дерева ведут к основанию пагоды, имеющей 500 м в обхвате. Сложно профилированный восьмигранный базис поддерживает колоколообразный массив, покрытый позолотой и увенчанный драгоценным навершием — хти. Здесь, так же как и во всей архитектуре 16—18 вв., большое значение имеет ее красочное оформление. Как правило, наружные и внутренние части многочисленных деревянных построек («залов посвящения», монастырей, дворцов и т. д.) богато украшены резьбой и скульптурой, ярко раскрашены и позолочены.

Для средневековой художественной культуры Бирмы характерно активное взаимодействие с искусством соседних стран. Однако, испытав влияние Индии и Китая, архитектура и

искусство Бирмы выработали совершенно своеобразные черты и, воплотив эстетические воззрения народа, заняли свое определенное место в истории художественной культуры Юго-Восточной Азии.

Искусство Камбоджи

Ю.Лебедев

В истории средневекового искусства народов Индокитайского полуострова памятники Камбоджи занимают особенно видное место. По своему значению они принадлежат не только к наиболее важным явлениям искусства Юго-Восточной Азии, но и представляют собой одну из вершин искусства средневековья вообще. Это в первую очередь относится к грандиозным монументальным архитектурным ансамблям Камбоджи периода расцвета феодального общества. Немного можно найти примеров подобного величия художественных замыслов, воплощенных с большим совершенством объемно-пространственного и композиционного решений, в которых так гармонично сочетались бы необыкновенное богатство монументальной скульптуры, сложность тектоники архитектуры, ясность и красота планировочных основ.

Созданию таких высоких образцов монументального искусства предшествовал длительный период развития художественных форм и идейно-эстетических воззрений. В их сложности и своеобразной эволюции отразились многие специфические особенности общественно-экономического и исторического развития Камбоджи.



Карта. Камбоджа

На территории Камбоджи существовал целый ряд сменявших друг друга государственных образований. Хронологически наиболее ранним было государство Фунань, возникшее в начале первого тысячелетия нашей эры и представлявшее собой рабовладельческое государство. Однако уже к 5 в. в Фунани складываются феодальные отношения. В 6 в. на месте Фунани возникает государство Камбуджадеша, или Кхмер. Однако подлинный расцвет средневековой Камбоджи связан с развитием феодальных отношений и образованием во второй половине 9 в. мощного царства со столицей Яшодхарапура (Ангкор), самого могущественного государства в Индокитае.

Неравномерность историко-культурного развития Камбоджи можно объяснить в известной мере свойственной средневековой зыбкостью государственных образований, борьбой между различными династиями, частыми разорительными войнами, внезапными иноземными нашествиями. Однако ведущее значение имели характер роста

феодалного общества и переход от одной ступени его развития к другой.

Сохранение элементов рабовладельческой художественной культуры в феодальный период в сочетании с мощным влиянием фольклорного творчества, связанного с прочными традициями общинно-родового периода, способствовали созданию той специфической почвы, на которой выросло самобытное искусство Камбоджи.

Определенное значение имели также глубина и широта связей с Индией, игравших важную роль в формировании культуры средневековой Камбоджи и имевших первоначально активный характер.

В процессе переработки и ассимилирования достижений индийской культуры все больше выявлялись и определялись пути развития самого кхмерского искусства как совершенно оригинального явления в истории средневекового искусства Азии. Претворявшиеся в искусстве Камбоджи индийские религиозные, философские и космологические идеи уже с 9 в. получили глубоко своеобразное воплощение. В архитектуре, например, если до 9 в. первоначальный изолированный храм-башня несколько напоминает индийские образцы, то в дальнейшем такое сходство почти исчезает, и искусство Камбоджи расцветает в своей собственной, глубоко национальной манере.

В Камбодже был распространен древнейший культ змей — многоглавых наг и фантастического существа — Гаруды, что наложило своеобразный отпечаток на искусство. Большое значение имел космологический дуализм (например, крылатые и водные существа, гора и море), наконец, процветал культ предков, несомненно способствовавший впоследствии грандиозному размаху строительства кхмерских храмов. В сложении всех этих особенностей ранней культуры Камбоджи значительную роль сыграли местные племенные мифологические представления о мироздании, развившиеся еще в родовой общинный период.

Периодическое повторение волн иммиграции из Индии в Фунань способствовало усилению влияния индийской культуры. Этим объясняется наличие скульптур периода Фунани, изображающих различные божества буддийского культа, но имеющих известную стилистическую общность.

Культурное влияние на Фунань Китая в дошедших до нас материалах не отмечается, хотя оно, несомненно, существовало. Возможно, что относительной сдержанностью архитектурных форм Камбоджа обязана влиянию китайского зодчества.

К эпохе Фунани относится несколько небольших кирпичных и каменных святилищ, стены которых либо совсем лишены украшений, либо раскрепованы слабо выступающими пилястрами. Над карнизами, украшенными нишами с фигурками в них,— суживающаяся кверху террасами верхняя часть. Уже в этих скромных сооружениях, создающих впечатление компактности, присутствуют обязательные впоследствии элементы портала: украшенные скульптурой обрамляющие вход колонки с каменным наддверием.

Одно время столицей был Самбор Прей Кук. В числе многочисленных сохранившихся на его территории храмов первой половины 7 в. имеются и изолированные святилища (праса-ты), и группы храмов, симметрично помещенных на общем цоколе. По большей части кирпичные, они в плане квадратные, иногда имеют форму прямоугольника. Стены украшены пилястрами и покрыты рельефами, частично выполненными в самой кирпичной кладке, представляющей крепкий монолит, а частично в штукатурке. Верхняя часть святилища разделена на ярусы, уменьшающиеся кверху как по высоте, так и по ширине, причем их обломы упрощаются. Венчающая часть имеет различную форму: круглую, вазообразную; если крыта двускатная, то по ее середине расположен ряд камней с прорезью посередине, в которой находятся изображения различных мифологических существ.

На каменную архитектуру несомненно влияла деревянная, в которой кхмеры были великими мастерами. При развитии

каменного зодчества это отразилось в стремлении к почти сплошной скульптурной обработке наружных стен — сначала в штукатурке и впоследствии в камне. В конструктивном отношении перенесение приемов деревянного зодчества в каменное нанесло большой вред сохранности кхмерской архитектуры. Зато в декоративном отношении это способствовало расцвету резьбы, орнаментального и пластического украшения зданий. Как в простых прасатах, так и в сложных позднейших ансамблях отличительной чертой является органический синтез архитектуры и скульптуры.

Обязательным украшением фасадов прасата, сохранившимся на всем протяжении истории кхмерского каменного зодчества, являются порталы. Основные их элементы неизменны: две пристенные колонки с рельефным орнаментом, которые поддерживают наддверие — широкую каменную плиту, украшенную скульптурой, почти всегда выполненную с особой тщательностью. Выше наддверия — фронтоны. Характерны встречающиеся также в храмах Тямпы (Вьетнам) и Индонезии каменные «ложные двери», точно повторяющие деревянную дверь входа и его обрамление.

Если ранний период развития архитектуры (до последней четверти 9 в.) является только первоначальным этапом, предшествующим будущим замечательным достижениям кхмерского зодчества, то в области круглой скульптуры в это время были созданы непревзойденные впоследствии произведения. Вначале исходя из подражаний индийским образцам стиля Матхуры и Лмаравати, кхмерские мастера уже до 7 в. создают оригинальные скульптуры. Хотя и принято считать, что образцов фунаньской скульптуры до нас не дошло, можно предположить, что искусство этого периода представлено рядом изображений Будды, найденных в провинции Прей Крабас. Эти превосходные статуи отличаются простотой моделировки и выполнения. Условная одежда без складок облекает фигуры как бы прозрачным покрывалом, так что с полной ясностью выступает обнаженное тело.



*183. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. 7 в. Песчаник.
Париж, Музей Гимэ.*

К 6 — 9 вв. относится ряд замечательных скульптурных произведений. Подлинным шедевром является, например, изваяние стоящей женской фигуры (7 в.). Ощущение уравновешенности и силы, величия и простоты исходит от ее образа. Без всякой сухости, мелочной детализации, при помощи обобщенной и в то же время почти трепетной обработки массивного объема достигнута необычайно жизненная пластичность формы. Выразительна также и голова, увенчанная цилиндрической тиарой, похожей на паллавские (Индия). Полное жизни лицо отличается реалистичностью своей характеристики; обращают внимание некоторые особенности монхмерского этнического типа.



*182. Статуя Хари-Хара из храма Прасат Андет. 8 в. Песчаник.
Пном-Пень, Музей.*

В скульптурах, посвященных брахманическому культу, налицо то же величие и цельность образа, то же совершенство пластической моделировки. Такова, например, статуя Хари-Хара (8 в.) из храма Прасат Андет, связанная с культом Вишну и Шивы в одном лице, что подчеркивает синкретические религиозные тенденции. Характерно, что Шиве в Камбодже никогда не поклонялись в его разрушительной и злобной форме. Шива здесь всегда бог-созидатель, что связано со светлым, в общем, характером искусства Камбоджи. В этой статуе Хари-Хара заметно стремление к известной точности передачи отдельных анатомических деталей. Характерно, что в ней, как и вообще в круглой скульптуре Камбоджи до 10 в., отсутствует изображение всяких ювелирных украшений; складки одежды, свисающей спереди, переданы легко и почти не нарушают общего силуэта фигуры.

На рубеже 9 в. в Камбодже воцарился Джаяварман II. Наступает новый период политического объединения страны и ее экономического подъема. В этот период укрепления феодальных отношений в Камбодже было построено несколько столиц, в которых царь проживал попеременно, в том числе Харихаралая, соответствующая современному Ролуосу. При Джаявармане II была установлена новая государственная религия, а именно священный ритуал Девараджи, то есть бога-царя, имевший характер одной из форм шиваизма, а также связанный с традициями фунаньских и яванских «Царей горы». Под Девараджей понималась «царская сущность» либо вообще, либо определенного государя. Свое местопребывание Девараджа имел в священном лингаме. Лингам этот должен был помещаться на вершине горы — естественной или искусственной.

Если первый символ Девараджи, возможно, был просто установлен на горе Кулене, временном местопребывании Джаявармана II, то затем для него сооружались «храмы-горы», принадлежащие к интереснейшим памятникам

монументального искусства Камбоджи. Такой храм рассматривался как имеющая магическую силу копия пятиглавой ступенчатой мировой горы Меру, находящейся в центре мироздания, на вершине которой пребывают главные боги индуистского пантеона.

В среде высшей правящей прослойки Камбоджи были распространены представления, согласно которым придавалось очень большое значение соотношению макрокосма, то есть вселенной, с различными формами микрокосма, то есть государством, городом, зданием, человеком. Камбоджа, как и Китай, считалась «царством середины» вселенной, а столица — ее центром. На пересечении диагоналей столиц воздвигался главный «храм-гора» с символом Девараджи посередине, который, таким образом, отмечал ось мироздания. Понятно, что согласно такому представлению храм старались делать как можно более величественным. Этому содействовало и то, что храмовый кумир считался действительно одухотворенным богом, живым — и только неподвижным. Для основателя было важно самое присутствие божества, но не присутствие масс верующих. Если кумир не «жив», он не мог служить предметом культа. Одним из следствий этого был тот факт, что внутренность святилищ самых грандиозных храмов была поразительно мала — сюда паства не допускалась.

В этот период начинает определяться зрелый тип храмового ансамбля в феодальной Камбодже. С 10 в. изолированные прежде прасаты начали иногда окружаться узкими длинными зданиями, образующими вокруг них один или два concentрических прямоугольника. Позже эти постройки в некоторых случаях приняли форму замкнутых четырехугольных галлерей, также иногда расположенных в несколько concentрических рядов; по их углам возвышаются башни. Храмовый ансамбль замыкался concentрическими оградами с величественными декоративными воротами, в поздних больших храмах принимавшими вид грандиозных тройных павильонов.

Большие композиционные задачи были впервые поставлены в последней четверти 9 в. в архитектуре древней столицы Харихаралаи. Здесь в 879 г. были закончены шесть кирпичных прасатов храма Прах Ко, расположенных по три в ряд и поднятых на общем фундаменте.

Почти рядом с Прах Ко в 881 г. был завершен первый большой «храм-гора» Баконг, наружная ограда которого охватывала прямоугольник размером 900 X 700 м. Между внутренней и наружной оградой — ров шириной 60 м, с востока и запада пересекаемый широкими дамбами. Посередине — ступенчатая пирамида из латерита, облицованного песчаником, с площадью основания 3000 кв. м. Высота уступов уменьшается снизу вверх, а платформы делаются менее широкими, так что пирамида кажется выше, чем она есть на самом деле. Святилище, помещавшееся на верхней платформе, в настоящее время не сохранилось. Пирамида окружена восемью кирпичными башнями — прасатами, украшенными скульптурами в штукатурке и камне. В ансамбль входили многочисленные другие постройки, в настоящее время почти полностью разрушенные.



184. Баконг. Башня. 9 в.

По обеим сторонам подъездных эспланад расположены скульптуры ползущих гигантских многоглавых змей — наг. Согласно индуистской и кхмерской мифологии, путь единения между богами и людьми представляет радуга, олицетворяемая одной или двумя змеями — двойной радугой. Проходя между двумя нагами-радугами, человек подготавливается к входу в божественную сферу храма или города-микрокосма — «сокращенной вселенной».

Изображение многоголовой каменной наги имело большое распространение в искусстве Камбоджи; наги царят на фронтонах, наддвериях, на гигантских парапетах; они изваяны на земле, на террасах; повсюду — их капюшоны, туловища, часто колоссальные, достигающие сотни метров. Величина наг и их приподнятых голов, имеющих форму веера, соответствует размерам храмов, с которыми они сливаются в одно гармоничное целое; немыслимо представить себе архитектуру Камбоджи без украшающих ее изображений наг.

Отличительной особенностью больших храмовых ансамблей, начиная с пост роек Ролуоса, становится исключительное умение при помощи обычно точно рассчитанной перспективы и нарастающих эффектов подготовить к лицезрению главного, хотя часто и небольшого строения, окруженного различными зданиями, оградами, галлерсеями. В «храмах-горах» центральный прасат возносится к небу придавая ансамблю устремленный ввысь силуэт.

Грандиозным «храмом-горой», построенным около 900 г., является Пном-Бак-хенг, центральное сооружение новой столицы Лшодхараиуры, частично перекрывавшей территорию будущего знаменитого города, известного под именем Ангкор Тома.

Пном-Бакхенг представляет собой естественный холм, которому была придана форма пятиярусной пирамиды, покрытой каменной одеждой и возвышающейся на 60 м от

земли. На ее платформах воздвигнуты башни из песчаника, ритмично повторяющиеся друг над другом по четырем сторонам пирамиды. На верхней платформе были сгруппированы пять башен-святилищ большего размера.

К концу 10—началу 11 в. относится оставшийся незавершенным «храм-гора» Та Кео. Первая платформа имеет 100X100 м, ее высота 2,2 м; вторая — 75 X 80 м, и она на 5,5 м выше нижней. Верхняя часть пирамиды, на которой находятся пять центральных прасатов, состоит из трех ярусов высотой 5,8, 4,5 и 3,0 м. В Та Кео уже имеется замкнутая галлерей; пять прасатов верхней площадки возведены из песчаника, и план каждого имеет форму равноконечного креста. Перекрытия продолжают делаться из кирпича, которому неизвестный теперь состав придавал свойство монолита. Скульптурная обработка фасадов почти отсутствует, тем не менее храм кажется завершенным: так велика гармония объёмно-пространственной композиции. По своей ясно организованной композиционной схеме Та Кео является классическим памятником кхмерской архитектуры. Достаточно было бы соединить галлереями святилища верхней платформы, и эта схема приблизилась бы к особенно сложному типу композиции, использованному в Анг-кор Вате.

В период 9—11 вв. «храмы-горы» были характерным, но не частым архитектурным типом. Обычно храмовый ансамбль разворачивается в горизонтальном плане; до нашего времени в более или менее поврежденном виде дошли сотни таких ансамблей. Один из наиболее замечательных среди них — ансамбль Бантеай Срей (967 г.). Три ограды и очень широкий ров со спускающимися к воде ступенями и проходящими по нему дамбами окружают три центральных святилища с двумя довольно большими прямоугольными зданиями перед ними, называемыми библиотеками.



185. Портал «библиотеки» в Бантеай Срей. 967г.

Размер святилищ Бантеай Срей очень невелик; длина главного равна всего 10 м. Небольшие размеры храмовых строений были отчасти связаны с тем, что кхмеры не знали настоящего свода, а применявшийся ими с 9 в. безраспорный ложный ступенчатый свод, получаемый свесом внутрь рядов кладки двух противоположных стен, не позволял перекрывать большие пространства (максимальный пролет — около 6 м — был достигнут лишь в 12 в.). Изнутри свод не был виден и закрывался плоским деревянным потолком.

Центральные святилища помещены на общей террасе с четко обработанными профилями. Более высокое по сравнению с самим святилищем верхнее строение снаружи сильно расчленено, благодаря чему на его поверхности создается богатая живописная игра светотени, но элементы конструкции и декора в архитектонике покрытия сочетаются так гармонично, что они не нарушают общей стройности зданий.



191. Апсара. Скульптура в Бантеай Срей. Фрагмент. 10 в.

Скульптурное оформление храма Бантеай Срей является высоким образцом пластического искусства этого периода. В тонко проработанных и живо воспроизводящих изображаемый сюжет рельефах, в их повествовательной иллюстративности отразились новые тенденции скульптуры средневековой Камбоджи. При этом здесь не нарушается стройная, классически уравновешенная композиция. Так, например, расположенные в несколько поясов скульптуры одного из тимпанов превосходно иллюстрируют изображаемый сюжет; злой многоглавый и многорукий великан Равана сотрясает гору, представленную в виде ступенчатой пирамиды, чтобы свергнуть Шиву, сидящего на вершине. Супруга его, Парвати, сидит у него на коленях. Очень живы и разнообразны позы изображенных под верхней частью тимпана святых отшельников, охваченных изумлением перед дерзостью Раваны.

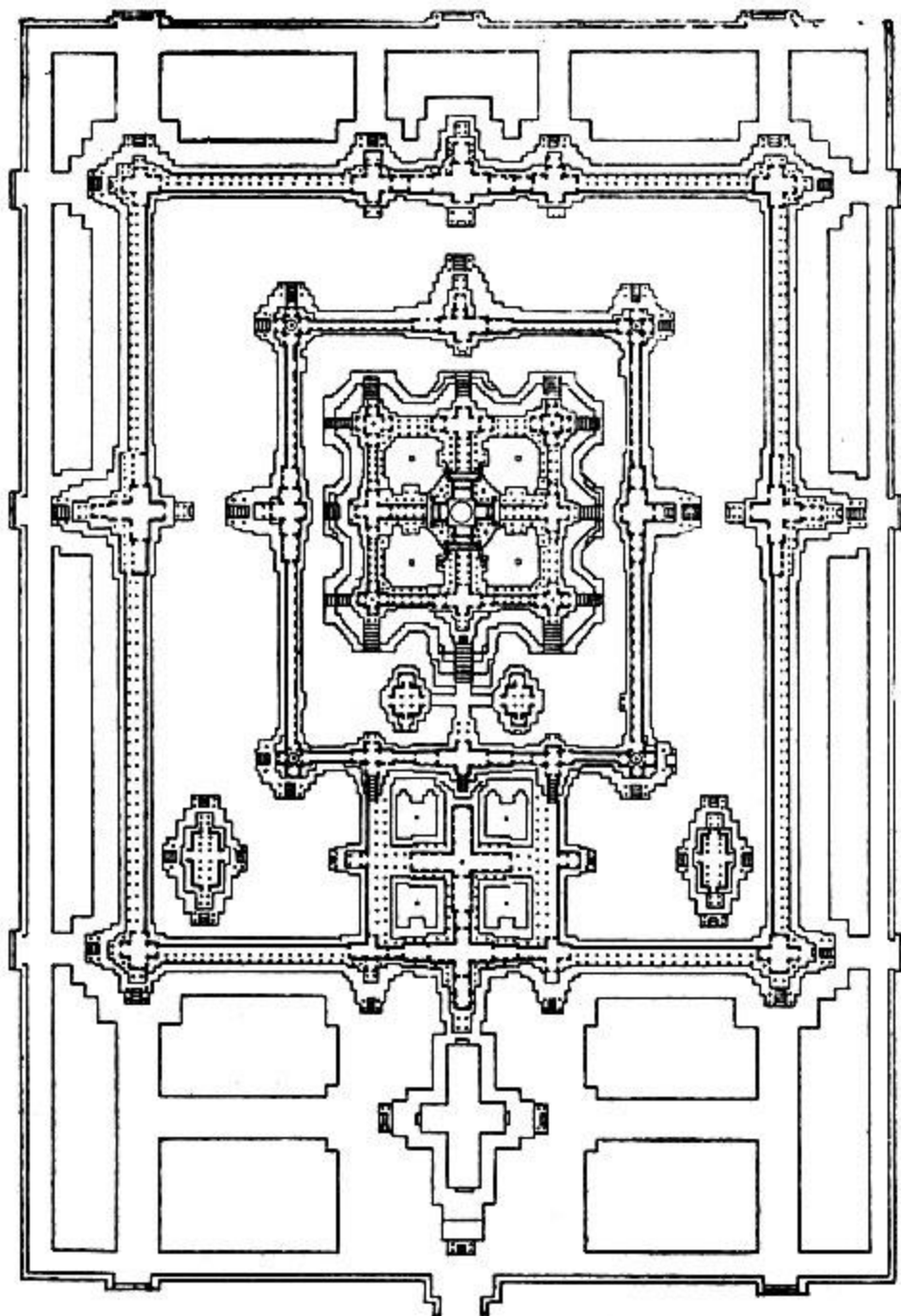
Интересно сопоставить эту композицию с рельефом 8 в. в ЭлУРе на ту же тему. Вместо динамичной, полной напряжения композиции, проникнутой ощущением сверхчеловеческого конфликта знаменитого индийского рельефа, здесь обращают на себя внимание ясный, почти танцевальный ритм и повествовательно-жанровый характер рассказа.

Еще более совершенна скульптура одного из тимпанов, изображающая поединок злых демонов — асуров — за обладание прекрасной женщиной Тилоттамой. Живость изображения соединена со смелым композиционным смещением: вместо традиционной, осевой симметрии достигается равновесие разнонаправленных движений масс. Фигура Тилоттамы сдвинута влево, она сама также смотрит влево. Расположение занесенных палиц демонов подчеркивает динамизм сцены; вместе с тем эти единственные в тимпане прямые линии обогащают рельеф пластически, не нарушая общей ясности композиционного построения. Две парящие фигуры заполняют гладкий фон верха и делают общую

композицию еще более уравновешенной, перекликаясь с коленопреклоненными фигурами в нижней части и внося в нее динамический элемент.

Интересны центральные павильоны верхней галлерей «храма-горы» Бапхуон (вторая половина 11 в.). украшенные скульптурами, представляющими как бы не большие прямоугольные высеченные в камне картины. Они по большей части расположены так высоко, что не предназначались для обозрения верующими при прадакшине (ритуальном ;обходе храма снаружи), как и во многих других случаях, преследуя цели «оживления» храма. Сюжеты, взятые из легенд «Махабхараты» и «Рамаяны» и действительной жизни (сцены охоты, туалет принцессы, бытовые эпизоды), отличаются большой декоративностью пластического решения, но в рельефах отсутствует передача перспективы и все персонажи одинаковой величины (кроме иногда преувеличенно больших фигур богов и героев). Изображение зданий меньше натурального размера; детали как бы служат только для того, чтобы зритель мог понять, что показано в рельефе.

В отдельных дошедших до нас памятниках круглой скульптуры этого времени еще сохранилась характерная монолитность и пластичность формы, отличавшая статуи 7—8 веков.



Ангкор Ват. План.

К 12 веку относится создание одного из самых выдающихся произведений монументальной архитектуры Камбоджи — замечательного памятника феодальной эпохи храма Ангкор Вата. В древности этот храм назывался Врах Вишнулока, получив свое современное название в 19 в.

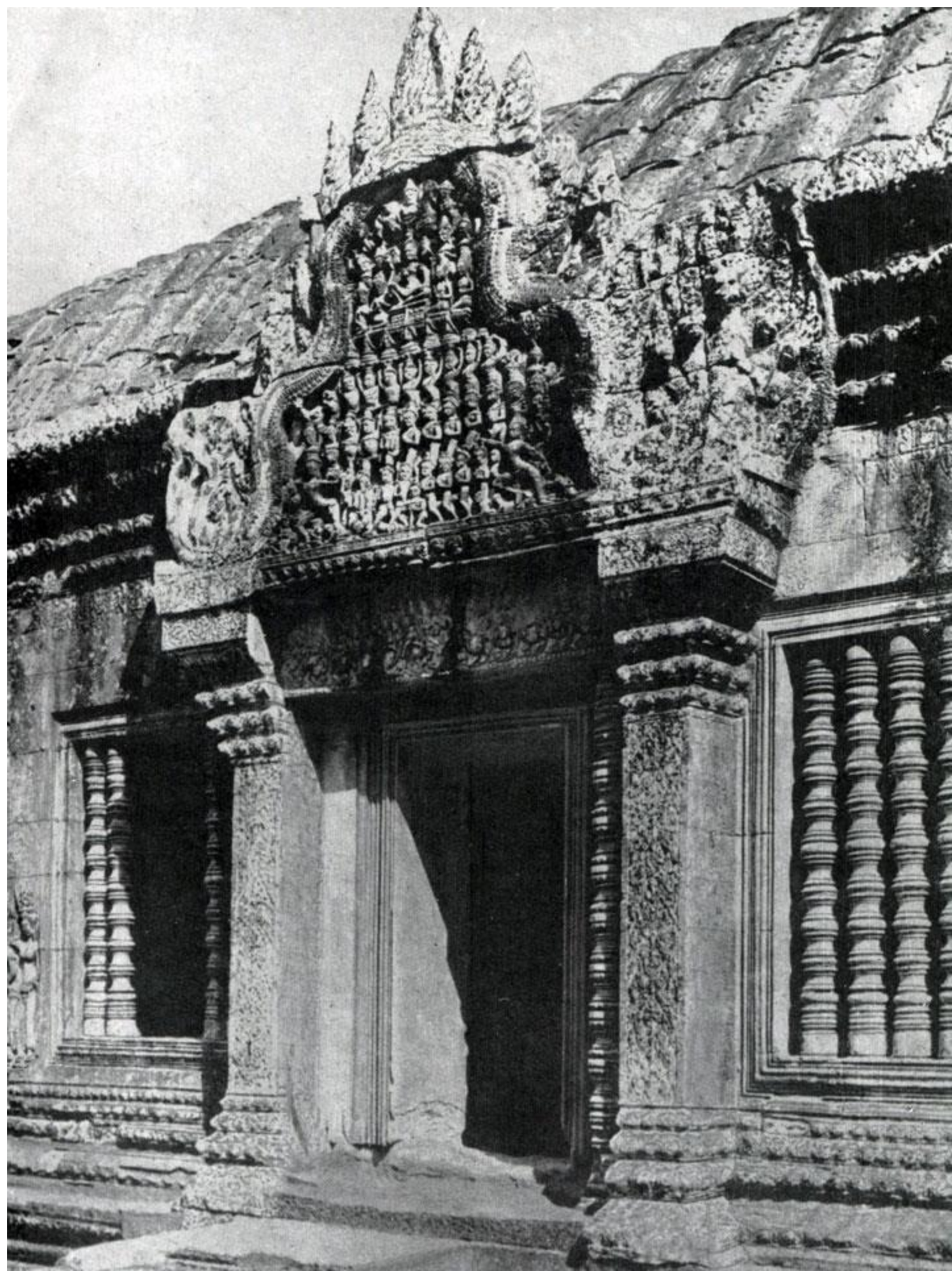


186-187. Ангкор Ват. 12 в. Общий вид. Аэрофотосъемка.



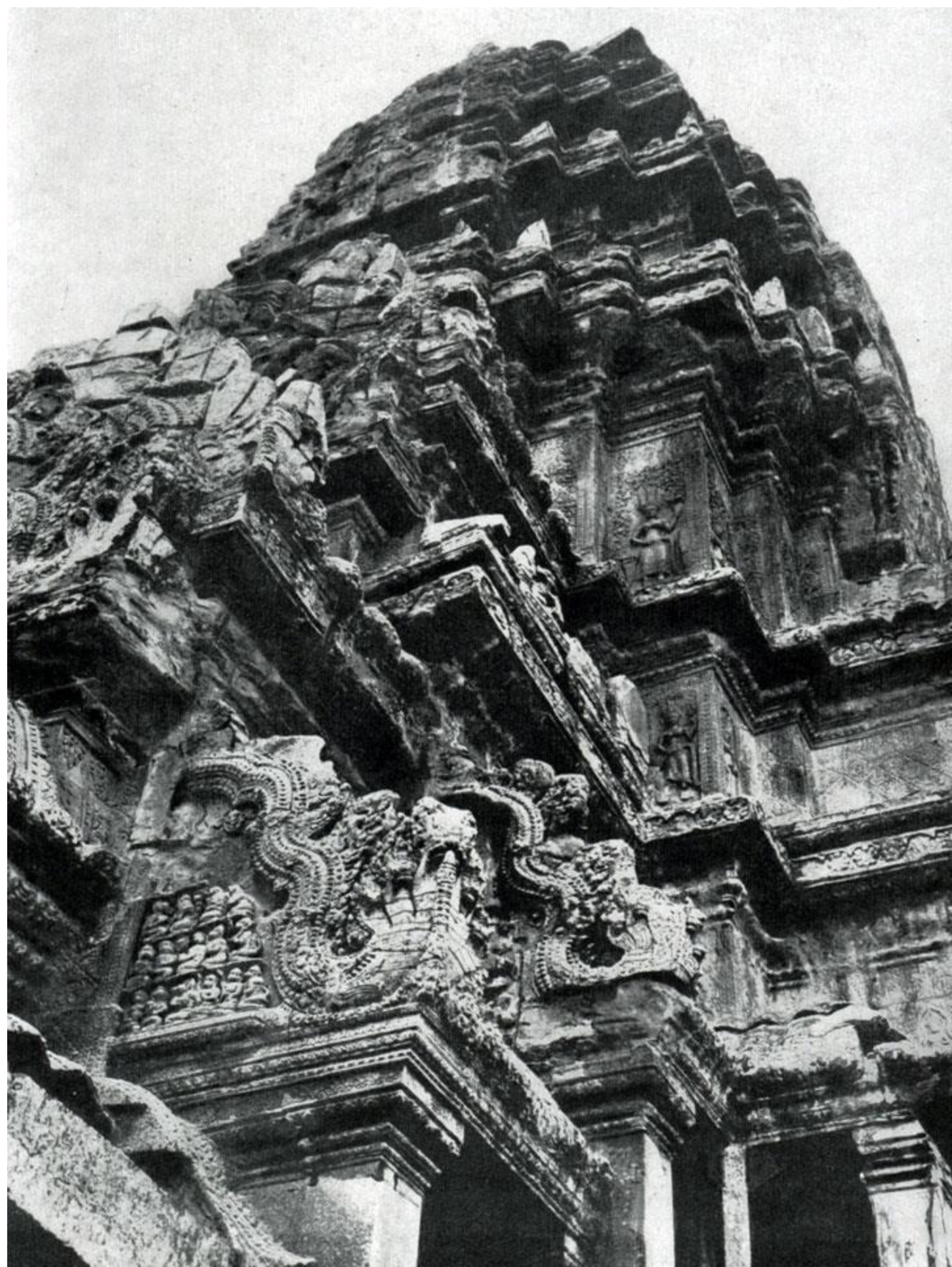
*188. Женская фигура. Фрагмент скульптуры. Песчаник.
Середина 11 в. Сайгон, Музей.*

Один масштаб ансамбля уже дает представление о размахе архитектурного замысла, решенного с таким высоким совершенством. Его величина грандиозна: около полутора километров в длину, около километра в ширину. Этот четырехугольник обнесен оградой, символизирующей внешнюю ограду мироздания, и широким каналом, изображающим мировой океан.



190. Ангкор Ват. Портал.

Входной портик, тянущийся на сотни метров, расположен с западной стороны. К центральному массиву от него ведут эспланады. Наружная галлерей храма украшена на всем протяжении рельефными изображениями сцен, взятых из вишнуистских легенд. Между наружной и средней галлерейями расположена крестообразная в плане входная часть с четырьмя открытыми двориками. На двор следующего этажа, поднятого на 7 м., к входным порталам ведут крутые лестницы. Диор окружен галлереей с башнями, расположенными по ее углам. В середине Этого двора находится верхняя платформа, окруженная третьей, внутренней галлереей. На нее ведут двенадцать лестниц, по одной в середине каждой стороны и по две у каждого угла. Четыре угловые башни-святилища верхней части храма вместе с центральной, самой высокой башней соединены с галлереей верхней платформы крытыми переходами, образующими в плане крест. Центральная башня возвышается над уровнем земли приблизительно на 65 м.



189. Ангкор Ват. Фрагмент центральной башни.

Единство архитектурной и объемно-пространственной композиции ансамбля Ангкор Вата достигается прежде всего совершенством его планировки, в которой выразилось завершение долгих поисков гармонического сочетания высоких башен и длинных, более низких зданий, в данном случае галлерей, органически соединенных со ступенчатой пирамидой «храма-горы».

Безупречность пропорций Ангкор Вата объясняется еще и тем, что здесь удалось перекрыть довольно широкие галлерей, не прибегая к чрезмерному понижению ложного свода. Поэтому они особенно удачно сочетаются с башнями, дворами, бассейнами, каналом, оградами, воротами, эспланадами.

Это единство заключается также в продуманных ритмических сопоставлениях, повторениях и нарастаниях сходных архитектурных частей, элементов оформления и т. д. Характерен в этом отношении мотив башен, повторяющихся по углам галлерей второго и третьего этажа и кульминирующих в самой большой, центральной. Лестницы, ведущие к платформам, делаются все выше в соответствии с увеличивающейся высотой этажей-платформ, поднятых друг над другом на 4,7 и 13 м. Таким образом, чем ближе к центральной башне храма, тем больше возрастает своего рода ритмическое и объемно-пространственное напряжение связанных между собой архитектурных элементов ансамбля.

Важную роль играет сопоставление вертикальных и горизонтальных частей. Это ясно видно в фасаде всего ансамбля, где общий силуэт храма сочетает устремленность ввысь башен с более спокойным ритмом горизонталей протяженных и относительно низких галлерей. При общей их гармонии элементы последних тектонически составляют огромное разнообразие.

Большой интерес представляет структура башен Ангкор Вата, в которой кхмеры сумели создать оригинальный

достигший своего законченного выражения тип — совершенно иного характера, чем индийская шикхара. Поверхность башен Ангкор Вата своим делением на горизонтальные ярусы слегка напоминает членения китайской пагоды, вертикальные же углубления и выступы продиктованы звездообразным планом верхней части, который ближе к основанию переходит в традиционный прямоугольник. В целом достигнуто органическое единство сложной внутренней структуры с богатым внешним оформлением.

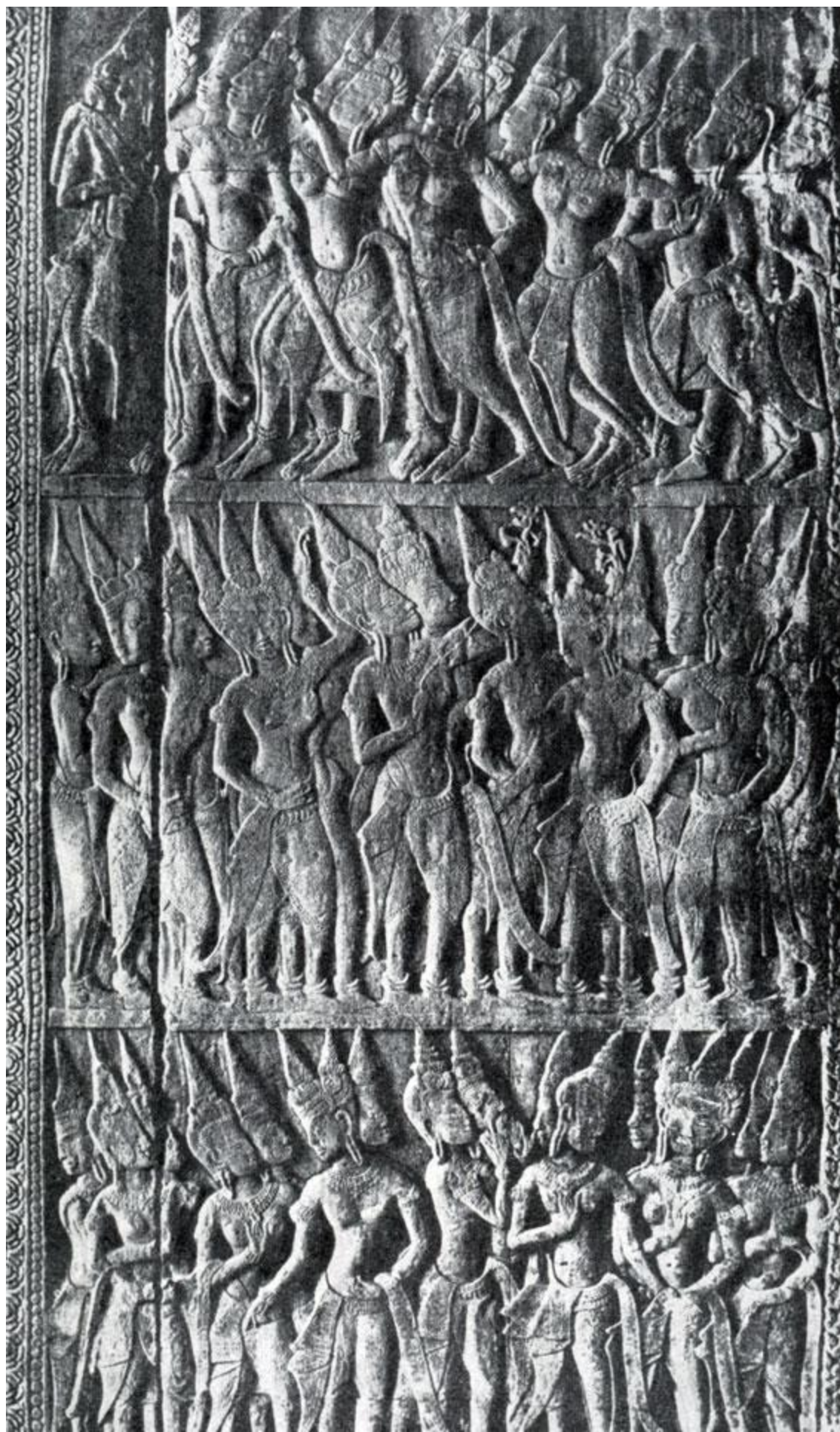
В центральной башне ее величие и значимость увеличиваются каскадами множества вырезных фронтонов, возвышающихся над местом примыкания к ней галлерей.

Верх пяти центральных башен покрыт каким-то желтоватым веществом. Эта часть должна была быть окрашена или позолочена; в других местах храма сохранились следы как позолоты, так и окраски, которые придавали ему еще большую живописность.

Общее впечатление, создаваемое Ангкор Ватом, — исключительное величие. Этому способствует все величие элементов, развертывающихся по мере приближения к центральному святилищу: широкие эспланады, украшенные нагами, портики, наддверия, фронтоны, галлерей и колоннады, уходящие, кажется, в бесконечность, дворы и дворики тонко продуманных пропорций, бассейны, разнообразие тектонических форм, сливающихся в органически связанное целое, и которое входят декоративное оформление и рельефы, многочисленные монументальные свободно стоящие круглые скульптуры и наги на парапетах.

Как уже отмечалось выше, внутренние стены первой, внешней галлерей на протяжении около 800 м покрыты сплошными барельефами высотой 1,5 м. Центральной темой является божественный путь Сурьявармана-Иишну; большие участки стен отведены изображению его земной жизни. Эти сцены по большей части полны четкости изображения, жизненной силы, убедительности и большой творческой фантазии. Пластический язык этих барельефов виртуозен и

вместе с тем прост и доступен; он предназначен для широких масс верующих.



193. Принцессы и апсары. Рельеф Ангкор Вата.



194. Фрагмент рельефа с изображением ада. Ангкор Ват.

Вся поверхность, отведенная барельефам, заполнена фигурами или аксессуарами, предназначенными для того, чтобы не оставалось свободного пространства: деревьями, цветами, стрелами и т. п. Естественно, что при своей невероятной протяженности эти барельефы выполнялись не в одно и то же время, их качество не всегда одинаково.

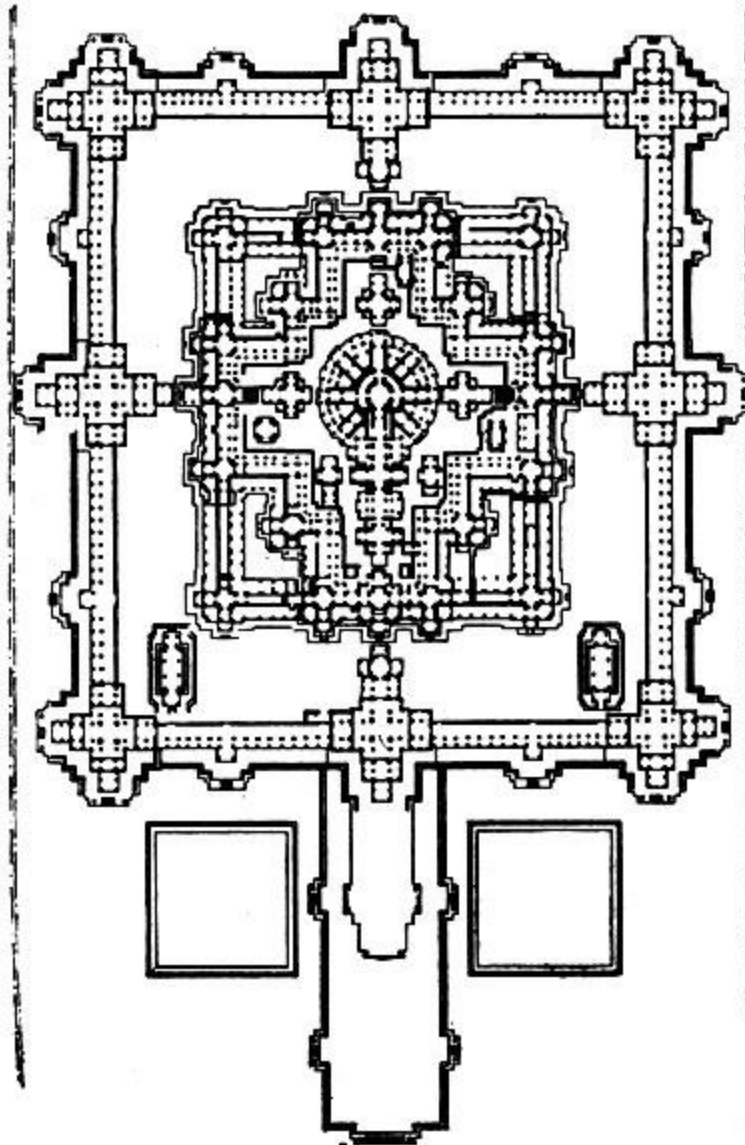
Однако общим их отличием всегда является чрезвычайно низкий рельеф — в украшении фриз, пилястр и др., — приближающийся по производимому впечатлению к художественному тиснению на коже, к гравюре или к рельефной тяжелой ткани.

Большое значение получает в барельефах ритмическое повторение, подчас своего рода параллелизм отдельных фигур. Подобно бесконечному орнаменту, сменяют друг друга ряды фигур воинов то в излюбленных изображениях больших сражений, то образующих своеобразные длинные гирлянды нескончаемых процессий, в которых отдельные фигуры часто теряют всякую индивидуальность, превращаясь в декоративный элемент, имеющий во всей композиции лишь самое общее смысловое значение.

Отсутствие каких-либо композиционных ограничений, кроме верхней грани длинных стен галлерей, резко отличается от строгой замкнутости прямоугольных рамок простенков, например в Бапхуоне, и живописных, но тоже замкнутых рамок-тимианов в храме Бантеай Срей. Поэтому характер рельефов в большой внешней галлерее Ангкор Вата скорее декоративно орнаментальный. При этом, однако, сохраняются богатые сюжетные характеристики изображенных повествований, только в них первостепенное значение получают массовые сцены. Космический характер показанных событий и столкновений передан прежде всего посредством их чисто количественного масштаба. Эмоциональность и драматическая напряженность в композициях барельефов выражается контрастами динамических групп действующих

лиц с более статичными мелкими плоскими изображениями и с центральными фигурами, ясно читаемыми в общем построении.

Среди различных сцен выделяется изображение битвы богов и демонов (занимающее около 100 кв. -и). Оно замечательно точностью аксессуаров, правдивостью переданных поз и выражений лиц, жизненной насыщенностью и реализмом передачи неистовства, овладевшего сражающимися. Исследователи Камбоджи всегда отмечали, что нигде нельзя найти таких многообразных и подробных иллюстраций к «Махаб-харате», как в рельефах Ангкор Вата.



Храм Байон. План.

Среди рельефов выделяется исключительное по величине изображение пахтанья мирового океана для извлечения масла бессмертия, насыщенное тем же изобилием фигур, объединенных общим коллективным напряжением. В другом, стометровом барельефе, представляющем процессию, движущуюся перед царем, монотонность изображения шествия воинов прерывается изображением придворных дам, священнослужителей, слонов. В скульптурном оформлении Ангкор Вата своеобразную прелесть имеют барельефные мифологические женские фигуры апсар, которые в Ангкор

Вате не находятся в специальных нишах. Фигуры эти иногда помещаются у пилястр, а иногда, при многократном повторении, показаны взявшими друг друга под руки, образуя ряды барельефных изображений, создающих в чудесном ритме словно живые гирлянды. Их позы непринужденны, головы тонко изваяны; одна держит в руке цветок, другая опахало, третья птицу — и все они необычайно декоративны.



192. Апсара. Фрагмент рельефа Ангкор Вата.

Большое значение в декоративном оформлении храма имеет орнаментальная резьба, среди которой растительные мотивы обычно стилизованы, когда они не входят в состав тематических рельефов; в последнем случае их трактовка иногда имеет большую точность передачи.

При последнем выдающемся правителе древней Камбоджи, Джаявармане VII, в конце 12 в., Камбоджа избежала угрозы иностранного ига и расширила свои границы. Но в то же время на истощенную страну было возложено бремя неслыханного по объему огромного храмового строительства, связанного с культом царских предков.

Джаяварман VII был буддистом. При нем культ махаяны достиг в Камбодже своего апогея. Даже Девараджа был заменен Буддой-царем, пребывавшим, впрочем, опять в центре «храма-горы», отмечающего центр города, государства и даже вселенной.

В период распространения махаяны с культом излюбленного в Камбодже бодисатвы, благостного «владыки, смотрящего во все стороны» Локешвары,— происходит последний расцвет кхмерской архитектуры, отличающийся оригинальным, единственным во всем мире декоративно-монументальным мотивом — гигантскими ликами бодисатвы (за которыми, может быть, скрывалось изображение царя), помещавшимися с четырех сторон на храмовых башнях и въездных павильонах.

В этот период, однако, при всем своеобразии художественных достижений не было создано столь ясно продуманного и четко распланированного ансамбля, каким был Ангкор Ват. В сущности, поиски нового были направлены к усложнению, к беспредельному насыщению архитектурными (и скульптурными) формами старых схем и планировочных основ.

Была восстановлена столица, захваченная в 1177 г. врагами, с некоторыми сокращениями ее размеров и передвижением ее городского квадрата к северу. Новый город, Ангкор Том, был обнесен каналом шириной 100 м и стеной с пятью замечательными увенчанными ликами башнями-гопурам, имеющими более 20 м в высоту и находящимися посередине каждой из сторон четырехугольника; они имеют вид тройных павильонов; с одной стороны — две гопурам, одна из которых называется «Воротами Победы». Ведущие к воротам эспланады окаймлены парапетами в виде наг, причем с одной стороны нагу поддерживают добрые божества, а с другой — воплощение зла, асуры.



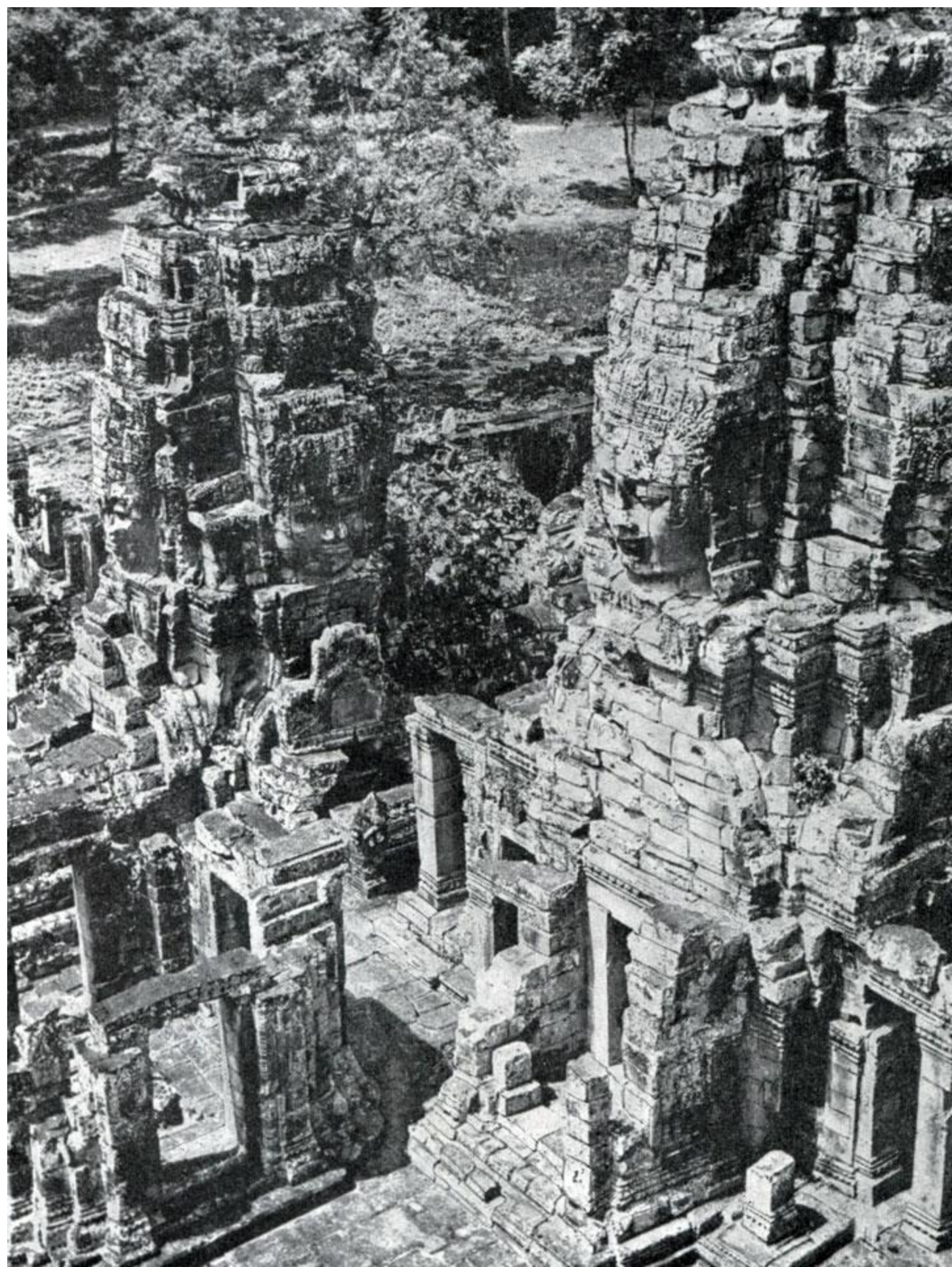
197. «Ворота Победы». Ангкор Том. Конец 12 в.

Внутри ограды Ангкор Тома — множество храмов, бассейны, террасы. От дворца сохранились только ограды с гопурам и знаменитые «Царские террасы».

Исключительно интересны рельефы с изображением сцен народной жизни на стене «Слоновой террасы», имеющей более 300 м в длину и служившей цоколем исчезнувшего деревянного дворца; с большой живостью тут переданы народные развлечения, охота на слонов, соревнования борцов, игроков в мяч. За этой стеной находится другая, замурованная, также покрытая скульптурами редкой красоты, хорошо сохранившимися. Превосходная обобщенная моделировка торсов и голов, пластичность скульптурных объемов в общем высокого рельефа отличает эти замечательные образцы позднего кхмерского искусства.



*196. «Слоновая терраса» в Ангкор Томе. Фрагмент рельефа.
Конец 12 в.*



198. Храм Байон. 12-13 вв. Вид сверху.



199. Храм Байон. Верхняя часть.

Центральный храм этого периода Байон (12 —13 вв.), отличающийся фантастичностью облика, очень сильно пострадал. Окруженный двумя concentрическими галлереями, поднимается центральный массив с десятками башен и башенок, которые вверху все имели по четыре лика. Он производит впечатление не столько архитектурного строения, сколько гигантской сплошь покрытой изваяниями какой-то одухотворенной каменной массы, откуда сверху со всех сторон смотрят лики с величественной, благостной, загадочной улыбкой.

В архитектурном отношении, как уже отмечалось выше, композиция и планировка страдают некоторым отсутствием той классической ясности, которая так отличала стиль Ангкор Вата. Дворы внутри второй, опоясывающей центральный массив галлерей Байона имеют колодцеобразный характер, и человек, находящийся в них, подавлен высящимися кругом стенами, покрытыми рельефами, и вздымающимися башнями святилищ, украшенными гигантскими ликами. Хотя в целом планировка Байона логична, все же заметна определенная тенденция к господству архитектурной массы над пространством, нарушающая прежнее равновесие и гармонию. Богатейшая «лепка» архитектурных объемов, органический синтез скульптурно-декоративных форм со структурными деталями, сочетание разнообразнейших членений, уступов и обломов с пластическими формами ликов на башнях создает необыкновенно сложную игру света и тени на поверхностях зданий ансамбля. Некоторые исследователи не совсем удачно определяли этот стиль в истории кхмерской архитектуры как «романтический». Во всяком случае, этот стиль свидетельствует о начавшихся серьезных изменениях в развитии искусства Камбоджи, быть может, предвещавших его будущий упадок.

Внутри concentрических галлерей находятся непрерывные барельефные сцены, причем во внешней галлерее — сюжеты

главным образом бытовые или повествующие об исторических событиях, а во внутренней галлерее они посвящены эпосу и легендам. В отличие от рельефов галлерей Ангкор Вата здесь меньше графичности. Хотя деление композиции на горизонтальные пояса стало более отчетливым, в изображениях Байона больше лепки, рельеф выше; в нем меньшую роль играет виртуозный контур, характеризующий рисунок фигур и аксессуаров в Апг-кор Вате. Вместе с тем в Байоне целый ряд деталей и множество изображенных сцен, отдельных фигур — и не только людей, но и животных, птиц, рыб — все подчас отличается большой реалистичностью наблюдений, огромным разнообразием. В изображениях — сцены на рынке, рождения ребенка, рыбной ловли, прогулки на реке — всюду чувствуется жизнь. Вперемежку изображены батальные сцены на суше и на воде, подвоз войскам провианта, боевые слоны, бегство побежденных чамов, торжественное шествие победоносных войск в освобожденной столице. Встречаются и сцены придворной жизни; наконец, передаются мифологические сцены: Равана, сотрясающий священную гору, и др.

Образцом круглой скульптуры этого времени может служить статуя, происходящая из Байона. У нее то же выражение отрешенности и благодатная загадочная улыбка, отличающая «лики» храмов Байона.



195. Статуя (возможно, Джаявармана VII). Фрагмент. Серый песчаник. 12-13 вв. Пном-Пень, Музей.

В этот период был построен еще ряд храмов. Были созданы также грандиозные и сложнейшие ансамбли, сплошь «затканые» скульптурой, как Та Ирохм (Раджавихара), Прах Кхан, Бантеай Кдеи — все три около Ангкор Тома; площадь каждого из них более 500 кв. м., их план чрезвычайно сложен, так что трудно отдать себе отчет, где находится главное святилище. В этих ансамблях видны отличительные черты этого периода: сложность плана, лики Локешвары вверху башен, парапеты в виде наг, поддерживаемых божествами и асурами.

Последние значительные каменные памятники древней кхмерской архитектуры были сооружены в конце 13 в. и частично в первой половине 14 в.

Между тем с севера надвигалась гроза в лице таи, изображенных на рельефах Ангкор Вата неуклюжими дикарями, бегущими от кхмерских войск.

В 1351 г. Ангкор был временно захвачен таи. Позднее, после тяжелой борьбы против таи, кхмеры оставили старую столицу, и в 15 в. главным городом Камбоджи сделался Пном-Пень.

Введение в 13 —14 вв. буддийского культа хинаяны, получившего государственную поддержку (по-видимому, в период вырождения брахманской высшей аристократии), было своеобразной идеологической реакцией на культ Будды-царя, связанный с дорогостоящим храмовым строительством. Новая религия в этом не нуждалась. Вместе с тем религиозный синкретизм предшествующего времени для нее был немыслим. Прежние недоступные боги были почти забыты, хотя паломничество в Ангкор Ват не прекращалось. Камбоджа была экономически истощена и политически ослаблена, не было уже средств для содержания тех колоссальных армий рабочих и скульпторов, которые были нужны для каменного строительства с его драгоценными украшениями. Бурное

развитие средневекового кхмерского искусства на этом завершилось.

Искусство Камбоджи, и в первую очередь его классического периода, является замечательным вкладом в средневековое искусство Азии. Такие выдающиеся художественные памятники, как Ангкор Ват, Байон, принадлежат к высочайшим достижениям искусства феодальной эпохи.

Искусство Вьетнама

О.Прокофьев

Первые памятники развитой художественной культуры на территории Вьетнама относятся к началу нашей эры (зрелая культура бронзового века в северном Аннаме, в Донг-Соне). Отдельные предметы, в частности бронзовые барабаны, богато украшенные резьбой, указывают на связи этой культуры с древней индонезийской и китайской цивилизацией. В Тань-Хоа найдены кирпичные гробницы с разнообразной утварью, обнаруживающей большую близость к китайскому искусству периода династии Хань.



Карта. Вьетнам

Однако подлинный расцвет культуры и искусства наступает в середине первого тысячелетия и связан с образованием государства чамов, точнее, тямов, в котором, по-видимому, существовали неразвитые рабовладельческие отношения наряду с начавшими складываться феодальными. Народность тямов, первые сведения о которой относятся ко 2 — 3 вв. н. э., в настоящее время почти вымершая, некогда была господствующей в центральных и южных областях Вьетнама.

Собственно вьетнамцы (аннамиты), составляющие и настоящее время основное население страны, в первом тысячелетии занимали лишь крайнюю се северную часть и находились в непосредственной зависимости от Китая. Однако, несмотря на воздействие китайской культуры, народ сохранял свой язык и обычаи, связанные с древнейшими анимистическими представлениями и культом предков. Начиная с 10 в. происходит вытеснение тямов вьетнамцами, завершившееся их завоеванием в 15 в.

В древней Тямпе процветала своеобразная и богатая художественная культура и искусство. Самые значительные, архитектурные сооружения древних тямов связаны с двумя крупными центрами, находящимися около побережья недалеко от современного Файфо. Это считавшиеся священными города Ми-Сон и Донг-Дуонг, основанные примерно в конце 4 в.

Наиболее ранние архитектурные памятники тямов находятся в Ми-Соне, представляющем собой большой архитектурный комплекс, состоящий из девяти храмов и около шестидесяти меньших сооружений. Созданные на протяжении многих веков (от 4 до 10 в.), храмы Ми-Сона дают представление о первом, наиболее ярком этапе развития искусства тямов. Самым значительным и классическим образцом является храм Бхадreshвара, посвященный Шиве и созданный в начале 7 в. на месте ранее существовавшего храма 5 в.

Внутреннее помещение храма представляет собой сравнительно небольшой зал, квадратный в плане, с двумя небольшими вестибюлями, соединяющими зал с двумя выходами, ориентированными на запад и на восток. Сумрак

зала при аскетической бедности его оформления представляет резкий контраст с неисчерпаемым богатством архитектурных и декоративных форм наружного облика храма. Однако и снаружи храм сохраняет все же в общем известную строгость и четкость форм, что происходит не только от ясных соотношений основных архитектурных масс, но также от продуманного в соответствии со структурными членениями храма распределения декора. Основным архитектурным элементом являются пилястры, по пять с каждой стороны. Промежутки между ними разделены на две более узкие части, украшенные равномерно покрывающим их растительным орнаментом. Сложнее украшены база и особенно капитель с богатыми карнизами. Здесь в горизонтально чередующиеся ряды геометрического и растительного орнамента включаются скульптурные изображения небесных дев — апсар. Над основным прямоугольным объемом здания находится пирамидальное по форме покрытие, ритмично расчлененное на три уменьшающихся кверху уступа. Покрытие завершалось несохранившейся до нашего времени восьмигранной конусообразной частью в виде бутона лотоса. Вертикали пилястр в нижней части храма противопоставляются горизонталям карнизов верхней части и уступов покрытий, благодаря чему создается четкая и простая основа для восприятия всего здания.

Вдоль храма, с южной и северной стороны, прежде располагалось по три небольших храма, повторяющих большой. Они вместе с храмом стояли на платформе двухметровой высоты, в плане очерченной соответственно размещению строений. Весь комплекс, включая дополнительные храмовые сооружения, располагался на квадратной площади, замкнутой оградой (70 X 70 м) с, единственным входом с западной стороны.

В целом храм Бхадрешвара и поныне отличается красотой и гармоничностью наружного архитектурного решения. В нем нашел свое лучшее выражение тип наиболее распространенного в архитектуре тямов, башнеобразного храма известного под названием калан.

Основным строительным материалом калана является кирпич. Перекрытие сделано при помощи ложного свода. Совершенство кладки и качество обжига допускали скульптурную резьбу непосредственно на кирпичной стене, тогда как отдельные выступающие детали делались из песчаника и гранита, а позднее из обожженной глины.

Помимо каланов типа встречающихся в Ми-Соне к тому же периоду относится другой тип, так называемый кубический, более приземистый, с более широкими пилястрами, с меньшей высотой своей центральной части. Часты и каланы смешанного типа, например каланы в Донг-Дуонге.

Наряду с каланом в архитектуре тямов данного периода встречается тип вытянутого здания, крытого черепицей, с большим сквоз-ным трехнефным внутренним залом. Один из лучших образцов подобного типа находится в Ми-Соне. В нем особенной импозантностью и богатством декора отличаются боковые фасады.

Крупным архитектурным центром, процветавшим в одно время с Ми-Соном и расположенным несколько южнее, был Донг-Дуонг. Донг-Дуонг представлял собой огромный монастырский ансамбль, посвященный буддийскому культу. От сооружений, построенных в 9— 10 вв., сохранились лишь руины.

Реконструкция отдельных частей ансамбля Донг-Дуонга дает представление о самобытности архитектуры тямов, достигнутой к концу первого тысячелетия. Интересна своеобразная композиция входного здания. Здание увенчано пирамидальным ступенчатым покрытием по типу калана и чрезвычайно богато декорировано. Досятиметровые пилоны, расположенные по обоим сторонам входного здания и выдвинутые несколько вперед, представляют собой высокие слегка усеченные колонны с рядом кольцеобразных утолщений, учащающихся кверху. Мотив высоких входных пилонов повторяется в ряде трехметровых колонн, расположенных вдоль наружного края стены. Контраст пышного и приземистого входного здания с простыми и

мощными объемами пилонов образует гармоничный и необычайно нарядный ансамбль.

Начиная с 10 в. государство тямов терпит серьезное давление от наступающих с севера аннамитов. В 11 в. центр государства тямов передвигается на юг, в район Киньона. В скульптуре и архитектуре этого второго периода проявляются черты постепенно развивающегося упадка.

Так, даже лучшие храмы в районе Бинь-Дипя (11 и 12 вв.), обнаруживающие своеобразные черты по сравнению с храмами предыдущего периода, Медная башня, калан Дуонг-Лонг или в особенности Серебряная башня, - хотя и отличаются внушительностью пропорций и мощью силуэта, все же многими своими архитектурными и декоративными особенностями свидетельствуют об утрате прежней гармоничности и ясности общего художественного замысла. Высота этажей покрытия увеличивается, нарушая тем самым общую его соразмерность по отношению к нижней части. Бросается в глаза значительное утяжеление карнизов, рисунок пилястр и капителей становится гораздо суше, характер декоративной резьбы измельченным.



201. Башня (калан) По Клаунг-Гарай в Фан-Ранге. 14 в.

Специфическим в каланах данного периода является оформление углов карнизов башенками, повторяющими в миниатюре все здание. В дальнейшем этот чисто декоративный мотив получает своеобразное развитие. Так, в калане По Клаунг-Гарай в Фан-Ранге, на юге Вьетнама (14 в.), чрезмерно увеличенные декоративные башни отягощают углы каждого уступа покрытия, заметно нарушая гармоническое равновесие архитектурных масс, придавая им монументальный и тяжеловесный характер.

Скульптура тямов была всегда связана с архитектурой. Отсюда ее декоративная функция, проявляющаяся во всех ее видах: от орнаментальной резьбы до фигурных изображений. Вместе с тем скульптурно-декоративное оформление (за редкими исключениями позднего периода) обычно строго подчинено архитектурной основе. Характер скульптуры по большей части связан с местоположением в системе декоративного оформления архитектурного сооружения, причем скульптура служит нередко существенным декоративным акцентом в общей архитектурной композиции. Групповые сцены или изображения отдельных фигур чаще всего даны на боковой стенке пьедестала культового изображения. Вследствие этого рельефы тямов невелики по своим размерам, сильно отличаясь в этом отношении от кхмерских, сплошь заполняющих длинные стены.



200. Танцовщица. Скульптура из храма в Тра-Кье. 10 в. Туран, Музей.

Лучшие образцы скульптуры относятся к первому периоду развития искусства тямов. Наиболее интересные скульптуры были обнаружены в развалинах храмов в Тра-Кье, в Ми-Соне и Донг-Дуонге и относятся примерно к 7 —10 вв. Наиболее известными являются скульптуры пьедестала из Тра-Кье (10 в.) с горельефными фигурами танцовщиц и музыкантов (музеи в Туране), полными жизни и пластического совершенства. Особенно замечательна фигура танцовщицы. По грациозности движений танца немного можно найти равноценных примеров даже в индийском искусстве. Живая передача танца построена на противопоставлении статики положения ног и легкого движения, пронизывающего всю фигуру, от слегка наклоненных бедер до стремительно повернутых вправо плеч и наклоненной головы, словно удлиненной продолговатым головным убором.

В скульптуре Донг-Дуонга наибольший интерес представляют головы отдельных фигур божеств, показывающие своеобразное стремление к реалистической передаче человека. Лица лишены идеализации. Их' отличают толстые губы, пышные усы, нос с широкими ноздрями, густые брови. Тяжелые украшения, покрывающие сложную прическу, как бы отягощают слегка опущенную голову.

Очень интересны изображения животных. В них проявляются высокая наблюдательность и замечательное пластическое мастерство. Характерно, что эти качества в известной мере сохраняются и во втором периоде развития тямской пластики, для которого типичны некоторая сухость и застылость форм. Лучшие образцы первого периода встречаются в скульптуре Тра-Кье. Фигуры львов, слонов, обезьян показывают тонкую наблюдательность, несколько не уступая в этом отношении индийской скульптуре. Особенно выразительны слоны, изображенные в характерном движении, со слегка поднятой ногой. Впоследствии самодовлеющая

орнаментика как бы подчиняет себе непосредственные наблюдения реальной действительности. Для второго периода характерно распространение причудливого типа декоративных животных: драконов-змей со схематизированными телами и орнаментально трактованными деталями.

В результате распада Танской империи аннамиты (вьетнамцы) добились независимости и образовали в середине 10 в. самостоятельное государство Ко-Виет. С этого времени вьетнамцы начинают свое продвижение на юг, постепенно вытесняя тямов.

В большой мере связанное с китайским искусством, искусство вьетнамцев, однако, по-своему трактует традиционные китайские формы и мотивы. Наиболее ранними образцами вьетнамской архитектур]]! являются башни-ступы, сходные с китайскими. Единственный сохранившийся образец в Биинь-Соне около Вьет-Три, на месте древней столицы аннамитов Дай ли Тхан, относится примерно к 10—11 вв. Невысокая (всего 15 м) башня-ступа состоит из одиннадцати ярусов. Все они, а также пьедестал высотой 2,5 м украшены богатой резьбой. Разнообразные декоративные орнаментальные мотивы цветов лотоса, драконов и миниатюрные изображения башни-ступы из обожженной глины полны своеобразного очарования и характерной живописности.

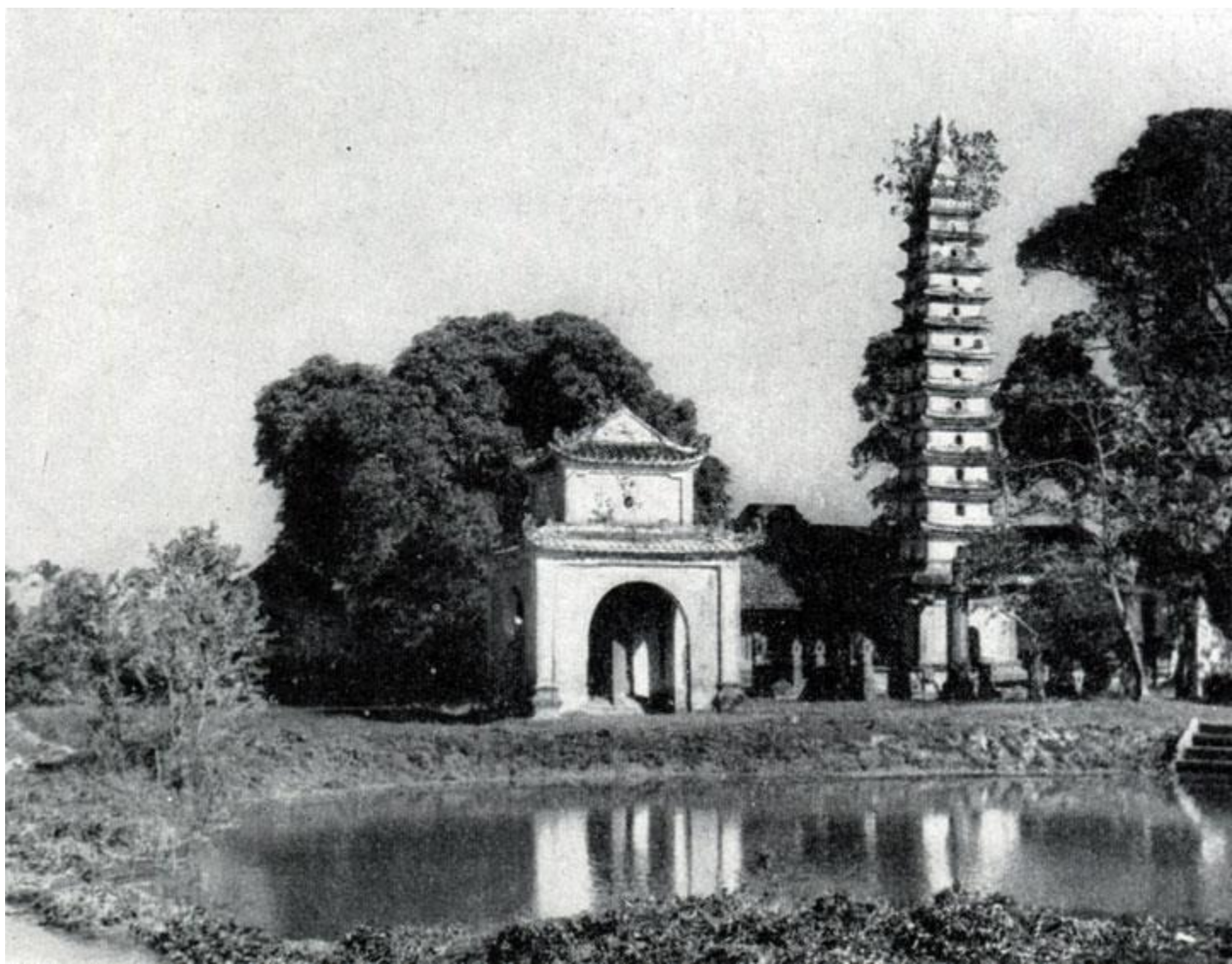
Почти исключительно деревянная архитектура вьетнамцев в основном сохранилась начиная с 17 в., изредка восходя к 15—16 вв. Архитектурные сооружения согласно своему назначению делятся на ряд основных типов. Своеобразный «храм литературы», посвященный Конфуцию, Ван-Мье, обычно представляет собой целый комплекс различных павильонов, дворов и бассейнов, продуманно расположенных и вписанных в природное окружение. Крупнейшие ансамбли находятся в Ханое и Гуэ. Другими важнейшими архитектурными сооружениями общественного назначения являются Динь, Ден и Чуа, которые представляют собой буддийские и таоистские культовые храмы. Иногда три

последних типа соединяются в одном, как, например, Чуа-Кео вблизи Тай-Биня (1>ак-60). Это большой ансамбль со знаменитой главной башней, отличающейся изяществом и стройностью пропорций.



202. Пагода на одном столбе в Ханое. 11 в. Реконструкция 1955 г.

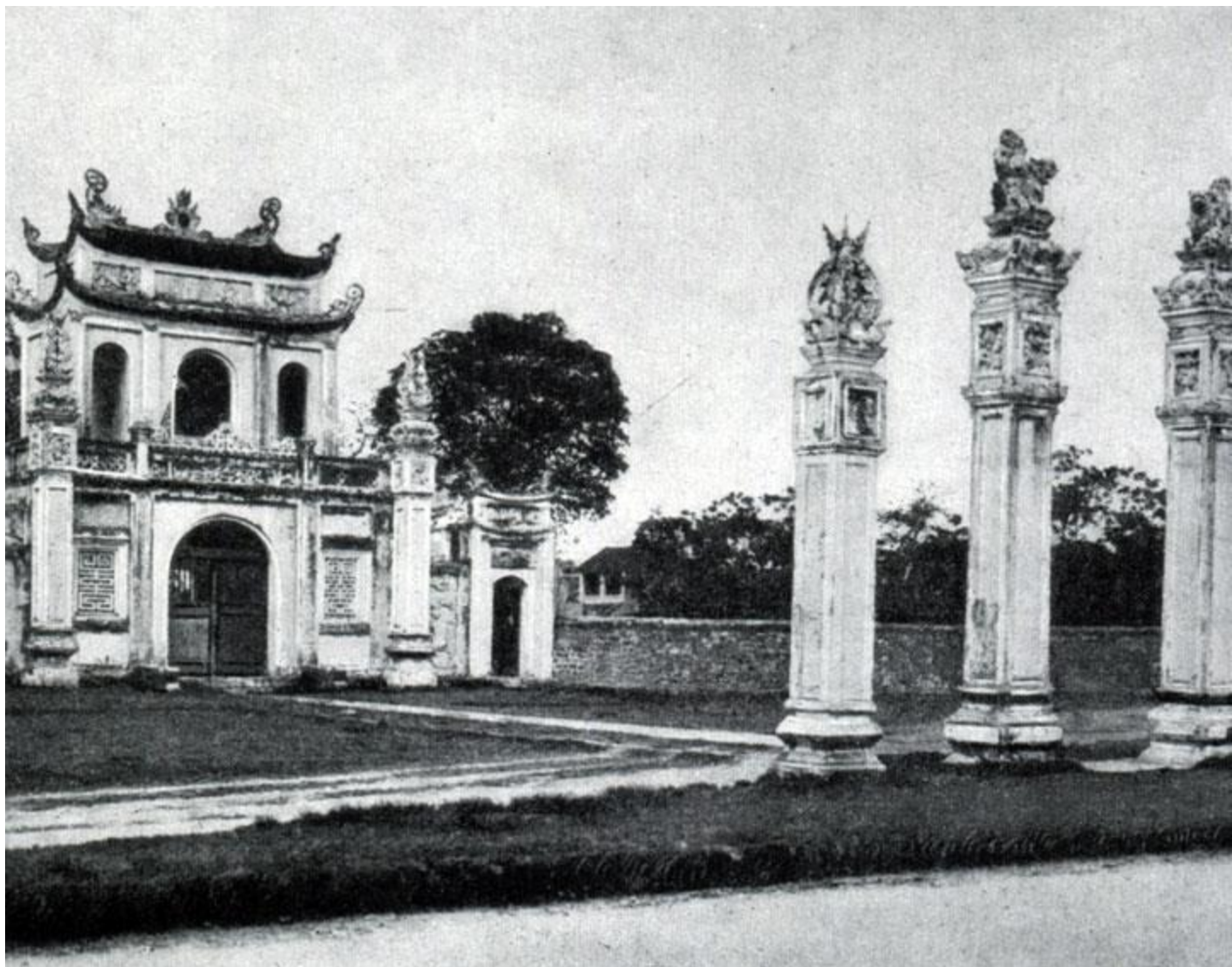
Совершенно оригинальным произведением вьетнамской архитектуры является пагода на одном столбе в Ханое (основана в I в.) в виде легкого павильона, поднятого на высоком столбе и остроумно укрепленного при помощи боковых кронштейнов. ~>то один из самых выдающихся памятников вьетнамской художественной культуры.



203 а. Пагода в Нам-Дине. Общий вид.

Характернейшей чертой вьетнамской архитектуры является ее гармоническая связь с окружающей природой. Образцом может служить пагода в Нам-Дине. Вьетнамские зодчие придавали огромное значение выбору подходящего места для каждого здания, а тем более большего архитектурного комплекса. Отдельные павильоны культового или погребального ансамбля с большой художественной продуманностью располагались на фоне зелени, живописно сочетаясь с деревьями, тенистыми аллеями и водоемами.

Так, в пагоде в Нам-Дине водоем и кроны пышных деревьев служат необходимой частью в создании общего состояния покоя и умиротворенности, которым полон весь архитектурный ансамбль, слитый с природой. Другой особенностью вьетнамской архитектуры является своеобразная склонность подчеркивать горизонтальные направления в композиции как всего комплекса, так и отдельного здания. Таков обычный тип павильона с характерными загнутыми углами повторяющихся пологих покрытий, в целом подчеркивающих горизонтальную основу здания.



203 б. Храм Литературы в честь Конфуция в Ханое. Основан в 1070 г. Неоднократно реставрировался. Фасад.

Образцы круглой скульптуры во вьетнамском искусстве довольно редки. В этой связи особенно интересно отметить портретную скульптуру из погребальной ступы в Тань-Хоа в северном Аннаме (17 в.). Статуя из дерева, покрытая лаком, изображающая бонзу Минь-Хань, отличается не только точным следованием натуре, но и некоторыми элементами психологической характеристики. В основном же скульптура средневекового Вьетнама имеет исключительно декоративное назначение, отличаясь от китайской своей беспокойной

динамикой и сочностью. Примером декоративно-пышного оформления архитектуры может служить украшение четырех входных пилонов Ван-Мье в Ханое, придающих особую нарядность всему ансамблю.

Искусство Лаоса

О.Прокофьев

Народность лао, так же как и таи, ведет свое происхождение из юго-западного Китая и расселилась по территории нынешнего Лаоса в конце первого тысячелетия нашей эры. За этот период вплоть до середины 14 в. территория Лаоса долгое время находилась в непосредственной зависимости от Камбоджи и позже Таиланда. Таким образом, лишь в 14 в. на обширной территории от Южного Китая до Камбоджи сложилось независимое лаосское-феодальное государство. Центром его сначала был город Луан-Нрабан, затем столица переместилась южнее, в город Вьентьян, расположенный также на реке Меконг, являющейся: основной водной артерией страны. В последующие века, особенно в 16—17 вв., государство испытывает известный экономический и культурный подъем, в частности в правление короля Сулингнавонгса (1637 —1694), стремившегося к объединению Лаоса. Однако уже в 1707 г. Лаос разделился на два княжества с центрами в Луан-Прабане и Вьентьяне. Усиливавшаяся в 18 —19 вв. феодальная раздробленность облегчила нападение Таиланда на Лаос, приведшее к разрушению Вьентьяна в 1827 г., а впоследствии быструю колонизацию страны французами во второй половине 19 в.



Карта. Лаос

Сравнительно поздняя и недолговечная эпоха расцвета средневекового искусства в Лаосе (первые крупные памятники зодчества относятся лишь к 16 в.), а также относительно небольшие размеры и масштабы феодального Лаосского государства не дали возможности развиваться крупному каменному архитектурному строительству и обусловили преобладание в основном форм легкой деревянной архитектуры. Каменных сооружений почти не создавалось,

если не считать лишенных внутреннего помещения святилищ — тхат, сложенных из кирпича и камин.

Наиболее типичными образцами архитектуры Лаоса являются пагоды Тран-ниня (Муонг-Фуен) — плато, простирающегося к северо-востоку от Меконга до аннамитской горной цепи. Целый ряд значительных архитектурных памятников сохранился в старой столице Луан-Нрабане, а также к сильно разрушенном «состоянии — на юге страны, в Вьентьяне. В последних проглядывают элементы зодчества Таиланда и отчасти бирманского искусства, в то время как севернее Вьентьяна местные традиции проявились в более чистом виде.

Основа лаосской пагоды — ват, то есть культовое здание с залом для собраний и поклонения Будде, чаще всего ориентированным на восток. Дополнительными помещениями являются часовни и небольшие здания библиотек. Они вместе с ватом замкнуты общей оградой, образуя целый архитектурный ансамбль, иногда с, большим числом (свыше ста) сооружений. В подобные ансамбли входит также большое число сложенных из кирпича и камня святилищ, лишенных внутреннего помещения — тхатов.

Основная особенность, так ярко характеризующая ват, — это его динамически устремленное кверху покрытие. Оно представляет собой крутую двускатную крышу, опускающуюся чрезвычайно низко, особенно в ватах Тран-ниня и Луан-Прабана, где боковые стены здания едва виднеются. Тяжелая, обычно крытая черепицей кровля очень часто бывает разделена на две, иногда три прерывающиеся по горизонтали части — эффект, усиливающий динамическое устремление вверх. Конек крыши своеобразной изогнутой формы напоминает причудливую птицу с головой мифической змеи — наги.

Щипец (*Верхняя часть фасада, заключенная между крутыми скатами крыши здания.*) вата составляет большую часть фасада здания и имеет характерную вытянутую кверху остроугольную форму, причем его крутые скаты несколько вогнуты внутрь.

Интерьер вата представляет собой обширный, но сумрачный зал, разделенный на три продольные части. Обычно в его глубине поставлена большая деревянная или медная скульптура сидящего Будды.

Характерным образцом архитектуры Лаоса северного типа является ват Ксенг-Тонг, наиболее значительный в старой столице Лаоса и датируемый 1561 г..



204. Храм (ват) Ксенг-Тонг в Луан-Прабане. 1561 г.

Низко опущенное и несколько вогнутое, словно слегка вдавленное покрытие в сочетании с торжественной простотой фасадного портала создает неповторимый облик пагоды Лаоса

в ее классическом виде. Несколько ступеней ведут к небольшой открытой площадке перед тремя входными проемами, разделенными простыми белыми колоннами. Двойные фестончатые арки над проемами своим изящным рисунком очень удачно контрастируют с остроугольным контуром щипца здания.

О другом типе вата, к которому принадлежали главные пагоды Вьентьяна (к сожалению, в настоящее время почти целиком разрушенные), дает некоторое представление ват Бан Фонг в Муонг Сюи (западная часть Тран-ниня). В нем вокруг традиционного двускатного покрытия пристраивается навес, опирающийся на ряд колонн, почти скрытых низко опущенным покрытием. Щипец оказывается отделенным крышей от нижней части. Благодаря этому приему масштабы здания кажутся увеличенными, архитектура объемов менее ясной.

Реконструкция королевской пагоды во Вьентьяне — вата Хо Фра Кео — может дать некоторое представление о величии этого замечательного здания в прошлом.

Пагода стояла на высоком постаменте, который сохранился до нашего времени вместе с высокой оградой и прорезанными в ней ступенчатыми входами. Навес, окружавший центральное двускатное покрытие, был поднят на стройной колоннаде, образующей галлерею вокруг всей пагоды. Пышные капители, отделенные друг от друга фестончатыми арочками, в усложненном виде варьировали традиционную лотосовидную форму, характерную для не имеющих конструктивной функции капителей архитектуры Лаоса.

Среди небольших сооружений, обычно окружающих пагоду, наиболее интересными являются часовни и библиотеки. Замечательным образцом является библиотека Вата Пв Пенг (Вьентьян), по характеру напоминающая часовню. Небольшое, почти кубическое по форме белое каменное здание чарует своей изящной простотой. Нижнему, относительно сложно профилированному основанию противопоставляется основная, средняя часть, стены которой слегка наклонены кнаружи. Масса и плотность этого четкого объема подчеркивается тремя

небольшими оконными и одним дверным проемом, к которому ведет высокая каменная лестница. Легкое покрытие, по типу повторяющее покрытие описанного выше второго типа вата (Бан Фонг и Хо Фра Кео), своей верхней частью с двускатным покрытием уравнивает тяжесть нижнего объема, придавая необходимую стройность зданию в целом.

Распространенным архитектурным сооружением в средневековом Лаосе является тхат. Представляя собой святилище типа ступы, тхат замечателен разнообразием своих форм. Состоя из нескольких ступенчатых этажей, увенчанных вытянутым острием своеобразного шпиля, тхаты отличаются как характером и рисунком каждого этажа, так и взаимоотношением их масс. Некоторые тхаты имеют отдаленное сходство с индийской ступой с ее округлым телом на прямоугольном уступчатом основании (тхат вата в Луан-Нрабане или отчасти тхат Луонг во Вьентьяне). Другие напоминают бирманскую ступу с ее колоколообразной структурой (тхат Фуэн в Ксенг Хуанге, Траи-нинь). Еще более вытянут кверху сходный с последним по форме тхат Фонг 1!енг (Тран-нипь), удлиненная верхняя часть которого имеет довольно сложный профиль.



205 б. Святилище (тхат) храма в Луан-Прабане. 16-17 вв.

Некоторые тхаты отдаленно напоминают прасат кхмеров или калан тямов. Таков сложенный из кирпича тхат вата в Луан-Прабане. Прямоугольный » плане, с четырьмя ложными входами, украшенными пилястрами, он поставлен на высокий постамент и увенчан небольшой колоколообразной заостренной башней, разделенной на множество ярусов.

Обычно украшающие центральную часть зала вата и являющиеся главным объектом поклонения изваяния Будды составляют основной мотив средневековой скульптуры Лаоса. Чаще всего Будда изображен сидящим, реже стоящим. Статуи делались из бронзы, дерева, покрытого лаком, или обожженной глины в зависимости от назначения и размеров. Следует отметить, что если большинство сохранившихся архитектурных памятников Лаоса создано не раньше 16 в., то некоторые образцы скульптуры относятся к более раннему времени. Так, например, огромное, более чем четырехметровое полуфигурное изваяние Будды восходит к концу 14 в.

Скульптуры Будды отличаются по большей части строгая каноничность, сухость и доходящая до схематизации обобщенность в трактовке форм. Своеобразной особенностью ряда скульптур Будды является строгая ясность самой архитектоники фигуры, словно уподобляемой архитектурному монументу и напоминающей чем-то архитектурную композицию тхата (тхат вата в Луан-Прабане).



205 а. Будда. Бронза. 15-17 вв. Ханой, Музей.

Такова бронзовая фигура Будды, благословляющего землю, из Сайфонга. Круглый пьедестал представляет собой схематизированное изображение цветка лотоса. Совершенно горизонтально сложенные подогнутые ноги, преувеличенно удлиненные пальцы положенных на колени рук подчеркивают горизонталь в общей композиции статуи, как бы напоминая уступы пьедестала тхата. Торс, плечи прямо сидящей фигуры и голова строго вписаны в равнобедренный треугольник, вершину которого составляет характерный для образа Будды в Лаосе пучок устремленных кверху языков пламени, находящихся на ушнише (*Ушипша — выпуклость на голове Будды, символизирующая высшую, надчеловеческую мудрость и знание.*) И СЛОВНО напоминающих о шпиле, увенчивающем тхат.

Совершенно прямая постановка фигуры, иератическая застылость позы придают многочисленным образам лаосских статуй Будды отпечаток безличного аскетизма и полной отрешенности от жизни. Легкая отсутствующая улыбка едва оживляет неподвижное лицо божества. Тем не менее в некоторых изображениях можно различить какие-то черты, отдаленно характеризующие этнические типы Лаоса. Сквозь канонические черты проглядывает человеческий образ.

Средневековое искусство Лаоса, занимая менее значительное место, чем искусство других стран Индокитайского полуострова, внесло своеобразный вклад в художественную культуру Юго-Восточной Азии. Особую ценность представляет архитектура Лаоса, в которой развились и, как нигде, нашли себе яркое выражение традиции деревянного зодчества стран Индокитайского полуострова.

Искусство Таиланда

Н.Дьяконова

Первым самостоятельным государством, возникшим на территории современного Таиланда, в низовьях р. Мерам, в 7—8 вв. н. э., было раннефеодальное государство Дваравати,

образованное племенами мои, позднее смешавшимися с народностями лао и таи. Об этом для своего времени довольно могущественном государстве, просуществовавшем до 11 в. и располагавшемся между Бирмой и Камбоджей, сохранилось мало исторических сведений. Лишь археологические раскопки на некоторых городищах, в частности в древней столице Дваравати (на ее месте впоследствии возникла средневековая таиландская столица Аюттия). смогли в известной мере дать представление об искусстве этого периода.



Карта. Таиланд

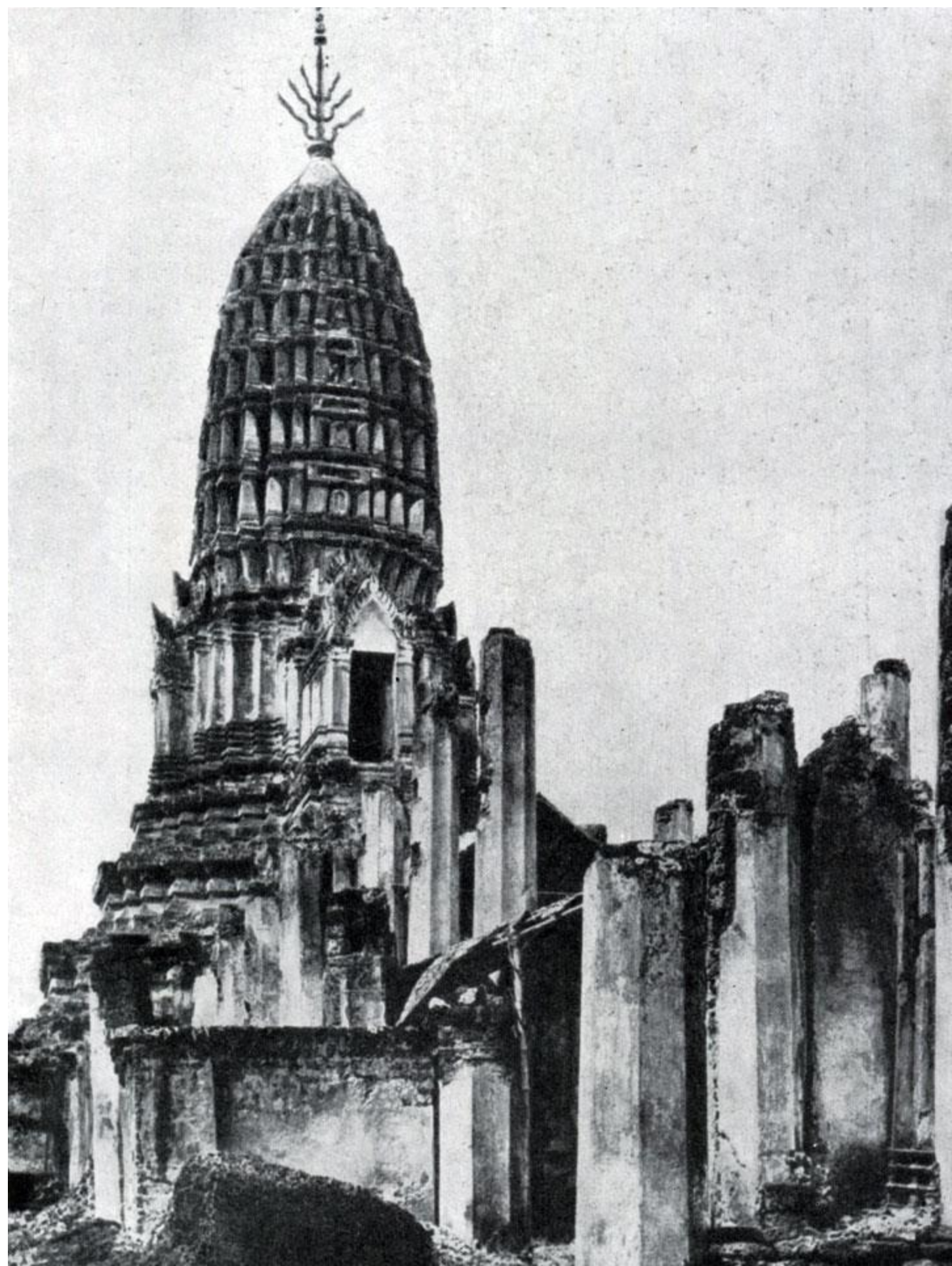
Многие скульптурные произведения говорят о близких связях с индийским искусством, в частности Амаравати и периода Гуптов (например, фигуры стоящего Будды), а также

государством Паллавов (6 — 7 вв.), с которым Дваравати сообщалось морским путем. Заимствование определенных художественных норм и приемов находилось здесь в теснейшей связи с проникновением из Индии религии брахманизма и буддизма. Как и в искусстве раннесредневековой Бирмы, в скульптуре 9 —10 вв. большое значение получают иконографические каноны, выработанные буддийским культом, крупнейшие центры которого в эту эпоху были расположены в феодальных государствах северо-западной Индии в Бенгалии.

Бронзовый торс бодисатвы (музей в Бангкоке) показывает высокое совершенство, достигнутое скульптурой Дваравати. Для высокого мастерства, с которым выполнена скульптура, характерна виртуозная проработка многочисленных ожерелий и драгоценных украшений, контрастирующих с мягкостью плавно изогнутого обнаженного торса.

Из значительных архитектурных памятников этого периода сохранилась реставрированная в 19 в. ступа в Прапатоме, имеющая колоколообразную форму и достигающая высоты 115 м. По своей форме эта ступа уже превосходит тип тайландской пра-чеди.

С падением государства Дваравати в результате завоевания его в 11 в. кхмерами искусство и архитектура на территории Таиланда испытывают значительное влияние кхмерской культуры, а также некоторое воздействие художественных традиций северо-восточной Индии и Цейлона. Однако в них проявлялись своеобразные черты, которые получили дальнейшее развитие в тайландском средневековом искусстве.



207. Храм Ват Махатхат в Лопбури. 12 в. 16 вв. Париж, Музей Гимэ.

Об этом свидетельствует типичный для этой эпохи храм Ват Махатхат (12 в.) в Лопбури, столице того времени. Если его план повторяет индийскую структуру с ее четким разделением на святилище и колонный зал, то форма святилища и венчающей шикхары воспроизводит формы архитектуры Ангкор Вата, отличаясь тем не менее характером своих декоративных и пластических деталей. Последние решены с необыкновенным богатством и ювелирной тщательностью, заставляя вспомнить в этом отношении современные им храмы южноиндийского государства Хойсалов.



206. Голова Будды. Возможно, из Аютии. 15

В скульптуре этого периода прослеживается существование нескольких художественных школ. Так, например, в каменных изваяниях Будды 12—13 вв., обнаруженных на юге страны в Сукхадае и в Лопбури, тип лица отличается продолговатым овалом, крупными губами, полузакрытыми глазами. В основном эта школа продолжала традиции кхмерского искусства. Но ряд отличий касается и стиля исполнения. Так, большая четкость в членении пластических объемов сочетается с развитием линейно-графического начала в трактовке скульптурной формы. Сама характеристика образов носит несколько более индивидуализированный характер. р)ти черты видны и в скульптуре из Аютии (около 15 —16 в.). Еще больше проявляются особенности ранней тайландской скульптуры в бронзовых головах Будды, найденных в северной части страны (11 —13 вв.). Несмотря на сильную стилизацию, отличающую иконографический тип этого круга, образы обладают жизненностью, характеристика отличается выразительной остротой, пластическая лепка — утонченной проработкой скульптурной поверхности.

С 11 в. племена тай начинают играть заметную роль в жизни Индокитайского полуострова. Они теснят с севера кхмеров и в начале 14 в. основывают свое государство в низовьях Менама. В 1350 г. тай одерживают решающую победу над кхмерами, захватывают бывшую столицу Дваравати, которая под именем Аютия становится столицей нового государства.

Таким образом, Таиланд наследует весьма развитое искусство, выработавшее свой стиль, традиции и технические приемы, огромную роль в сложении которых сыграло художественное наследие народов, целиком или частично вошедших в состав феодального государства Тай.

Как всякое феодальное искусство, искусство Таиланда этого периода было тесно связано с господствующей религией, и в данном случае такой религией стал буддизм, канону которого оно и подчинялось. Так же как и в Бирме, в Таиланде в

определенные периоды существовала традиция копировать особо почитаемые буддийские святыни древности. Однако в значительной степени эта традиция отразилась в архитектуре лишь двух видов тайландских культовых сооружений, по форме восходящих к индийским прототипам.

Это прежде всего ступа, получившая здесь название пра-чеди. Несмотря на единый для всех исповедующих буддизм индийский прототип этого религиозного памятника, в каждой из этих стран он несколько изменяется и приобретает характерную для данной страны форму. Тайландские пра-чеди имеют обычно высокое (более трети общей высоты постройки) многоступенчатое основание, квадратное или круглое в плане, на котором помещается сравнительно небольшой вытянутый в высоту коло-колообразный массив (анда), увенчанный очень высоким тилообразным навершием (хти). Это навершие, состоящее как бы из множества нанизанных на стержень уменьшающихся кверху дисков, условно передает многоярусные зонтики древнеиндийской ступы.

Другим видом религиозных построек Таиланда является иранг, форма которого развивалась из небольшого квадратного в плане святилища, перекрытого массивным ложным куполом. Чрезвычайно высокий ступенчатый цоколь здания и вытянутая башня придают пра-нрангу большое сходство с вышеописанным пра-чеди. Залы религиозных соборств и посвящения в монахи — бот — по форме и по назначению своему близки бирманским зданиям теин. Бот является важнейшей и обязательной частью архитектурных комплексов тайландских храмов, состоящих из ряда зданий, заключенных в общую ограду. По большей части сооруженный из дерева бот в плане представляет довольно сильно вытянутый прямоугольник. Вход располагался в западной торцовой стене, алтарь с огромной позолоченной статуей Будды — у восточной стены. Здание окружено галлереей, покоящейся на двух или трех рядах уменьшающихся к внешней стороне колонн, как это представляют развалины Ват Джай (14 в.) в Сукхадае. Сходен с бот своей архитектурной формой вххан. Он имеет тот же план и те же функции и обычно заключает в себе

колоссальную статую, покрытую позолоченной штукатуркой, с заполнением из кирпича. Эти типы храмов, по-видимому, развились из форм гражданской архитектуры.

Обычно в ограде храмового комплекса размещалось несколько бот и вихан, расположенных по одной оси с запада на восток, пра-пранг, пра-чеди и более мелкие постройки, часовни кут — квадратные павильоны с многоярусной крышей, заключающие статуи Будд, священные пруды для омовения и разведения лотосов.

Некогда великолепный храм Ват Хано Пуек в Саджаналае (14—15 вв.) представляет классический пример такого комплекса. За украшенным четырнадцатью колоннами и статуями Будд виханом открывается пра-чеди, как бы несомый двадцатью восемью изваяниями фантастических львов. Несмотря на сильную стилизацию, фигуры вздыбившихся зверей полны стремительного движения, их выкатившиеся глаза, разверстые пасти выражают ярость. Над ними, на восьмиугольном ступенчатом основании, возвышается увенчанная высокой шикхарой башня со статуями Будд в нишах, расположенных на каждой из сторон ее базиса.

Позднее, в 14—15 вв., развитие скульптуры характеризуется, за редкими исключениями, все большей канонической застылостью и схематизмом. Некоторые черты стилизации, сквозившие в скульптурах 11—13 вв., становятся преобладающими, контуры делаются суше, пластика схематично обобщенной, пропорции удлиняются. В изображениях Будды появляется характерная для тайландской иконографии деталь: изображение языка пламени над возвышением на темени (ушнишей). Заметна тенденция к упрощению форм, к ремесленному их исполнению, жест становится вялым, пальцы у статуи изображаются все одинаковой длины. Внешне декоративные приемы получают господствующее значение. Особенно разительно это проявляется в пластике 18—19 вв., когда для придания скульптуре большей нарядности одежды и уборы инкрустируются мелкими зеркальными осколками.

О градостроительстве средневекового Таиланда дают некоторое представление сравнительно хорошо сохранившиеся мощные стены Саджаналая, сложенные из камня. Город имел в плане форму прямоугольника, ориентированного по странам света; с каждой стороны посередине находились ворота.

Гражданская архитектура, так же как в Индии, Бирме или Китае, была деревянной. От великолепных дворцов царей Аютии до нас не сохранилось ничего, кроме остатков кирпичных фундаментов. Судить об их стиле можно лишь по описаниям, изображениям зданий на рельефах или в живописи, а также по аналогии с современным дворцом Бангкока.

Как и дворцы Индии и Китая, они представляли собой комплексы связанных переходами или системой внутренних дворов залов и павильонов под характерными для таиландского, как и для бирманского, зодчества многоярусными крышами, покоящимися на рядах деревянных столбов.

В декорации этих деревянных зданий в средние века, как и в новое время, наряду с резьбой огромное место занимала роспись, особенно роспись по лаку, которая является одним из самых характерных видов национального искусства тай. Лаком и лаковой росписью покрываются колонны, несущие балки перекрытий, створки дверей и окон, деревянные статуи и скульптурные украшения дворцов, монастырей и других общественных зданий. Лаком покрываются также различная утварь и книжные- переплеты. Роспись по лаку сюжетно и стилистически теснейшим образом была связана с книжной миниатюрой, имевшей широкое распространение в Таиланде уже, по-видимому, в раннем средневековье.

Великолепные образцы поздней, но продолжающей национальные традиции лаковой живописи золотом по черному представляют деревянные детали храмов, дворцов и общественных зданий Бангкока. На створках дверей храма Ват Сукхадай изображены воины, попирающие чудовищ.

Стилизованная, но в то же время эмоциональная передача живой природы отличает росписи книгохранилищ королевской библиотеки. Птицы и звери написаны с чрезвычайно детальной, почти натуралистической передачей их видовых признаков, порхающими, прыгающими, кормящими птенцов среди ветвей стилизованного, условно переданного дерева.

Интересно введение бытовых сцен в легендарный буддийский сюжет (придворные в прогулочных лодках, сбор плодов) в росписи портала главного здания храм» Ват Сутхат в Бангкоке.

Как и в других странах Азии, большое место в развитии форм народного искусства сыграло художественное ремесло, представленное в Таиланде многими отраслями. Большим мастерством отличается резьба по дереву, кости, черепаховому щиту, ювелирное и керамическое искусство, ткани.

В этих отраслях художественного ремесла, существовавших уже в древности, жили и передавались, совершенствуясь от поколения к поколению, сокровища творческой мысли самых широких слоев народа.

Искусство Китая, Монголии, Кореи и Японии

Искусство Китая

Н.Виноградова

Искусство средневекового Китая занимает особое и очень важное место в мировой истории культуры. Феодальный общественный строй сложился в Китае в 4—5 вв. н. э., а его художественная культура достигла высокого расцвета еще тогда, когда в Западной Европе лишь зарождалась и делала свои первые шаги средневековая цивилизация. Китайские художники в эпоху феодализма создали глубоко поэтичное, неповторимое по образному строю и художественному языку искусство, отмеченное высоким мастерством и почти

безграничной творческой фантазией народа. Уже в эпоху раннего средневековья Китай обладал стройно разработанной системой философско-эстетических взглядов. Несмотря на идеалистический характер, свойственный средневековой философии, они несли в себе элементы материализма и диалектики. В Китае, как и всюду в средние века, господствовала религиозная идеология, наложившая печать на все области искусства. Однако многие виды китайского искусства, в частности живопись, гораздо меньше, чем, например, в Византии или в раннефеодальной Европе, испытывали давление религиозной догматики. Существенное значение для развития светских тенденций в культуре и искусстве имел интенсивный рост городов Китая, которые уже в пору раннего средневековья были крупными экономическими и культурными центрами. В городах средневекового Китая с большой силой проявлялся дух свободы и вольномыслия, и это особенно способствовало проникновению светского начала в литературу и искусство. С редкой для эпохи феодализма глубиной живописцы, скульпторы и архитекторы Китая выразили в своих произведениях представления о человеке и о мире, выходящие далеко за пределы узких религиозных догм. Светское начало проявилось во всех жанрах китайского искусства, но особое место в этом отношении занимает пейзажная живопись. Она оказалась той областью искусства, в которой, оставаясь в рамках средневековой художественной концепции, китайские живописцы создали произведения, полные глубокой реалистической правды. Искусство средневекового Китая поражает своим многообразием и чрезвычайно тонким, возвышенным, богатым и сложным пониманием природы. Зоркость видения, поэтичность и широта мировосприятия сделали средневековую китайскую культуру близкой и понятной нашим современникам, поставили ее в ряд высших достижений мирового искусства прошлого.



Карта. Китай

Средневековое искусство Китая имело большие и давние традиции, сложившиеся в условиях рабовладельческой

формации. Китайский народ развивал свою культуру непрерывно в течение нескольких тысячелетий. Китайское искусство феодальной эпохи качественно отличается от искусства предшествующего времени, но вместе с тем оно связано с ним тысячью нитей глубокой преемственности. Средневековые китайские художники исходили в своем творчестве из огромного, веками накопленного опыта, использовали уже проверенные и отобранные временем приемы и формы. Это внесло известную каноничность в искусство, но сами каноны, особенно в пору расцвета средневекового искусства, перерабатывались и расширялись в соответствии с изменением эстетических идеалов.

Китайское искусство в эпоху средневековья взаимодействовало с искусством многих стран и народов. Особенно тесно было оно связано с искусством Индии, Кореи, Японии. Сходство конкретно-исторических форм феодализма и выросших на его базе явлений философии, религии, этики и эстетики определяло типологическую близость средневековых художественных культур ряда народов Дальнего Востока. Естественно, что в этих условиях искусство Китая, обладавшее уже на ранних ступенях феодального общества развитой и сильной художественной традицией, служило образцом, особенно для тех стран, где культура рабовладельческой эпохи либо совсем отсутствовала, либо была развита слабо. Если же охватить взглядом всю эпоху феодализма на Дальнем Востоке, то мы увидим картину взаимодействия искусства разных стран, дававшего плодотворные результаты.

История средневекового искусства в Китае охватывает полтора с лишним тысячелетия. Подобно России, Китай пережил и сверж монгольское владычество и в 14—15 вв. вновь стал на путь укрепления национального государства. Однако исторические условия сложились неблагоприятно для великой китайской культуры. Застойный характер феодализма, а затем колониальная политика западноевропейских стран затормозили поступательное развитие искусства. Китай, как и другие страны Востока, не знал культуры, аналогичной европейскому Возрождению, не

создал в условиях кризиса феодальной и зарождения капиталистической формации реалистического искусства нового типа. Тем не менее вклад китайского народа в мировую культуру огромен.

Искусство 4 - 6 веков н. э.

Период, последовавший после падения Ханьской империи, ознаменовался становлением новых для Китая феодальных отношений. Ослабленная бесконечными внутренними и внешними войнами страна утратила единство, распавшись на несколько самостоятельных мелких царств. Третий век в истории Китая известен как «период троецарствия», отмеченный многочисленными войнами.

Враждующие между собой непрочные государственные образования вскоре стали добычей кочевых племен, наступавших с севера; страна подверглась страшному опустошению, ирригационные сооружения были заброшены, разрушены города и разграблены памятники культуры.

Конец господствовавшей в стране разрухе настал после того, как кочевники-сяньбийцы образовали на севере Китая наиболее длительное и устойчивое из всех государственных объединений этого времени так называемое Северо-Вэй-ское царство (386—584 гг.). Это государство, распространившееся на юг до реки Янцзы, на запад до современной Ферганы и на восток до Корейского полуострова, сыграло в истории Китая значительную роль, подготовив дальнейшее объединение всего Китая в единое феодальное государство.

Сяньбийские племена очень скоро слились с собственно китайским населением, восприняв его язык, культуру и существовавшую в Китае систему государственного управления. Понемногу начало налаживаться разоренное хозяйство, восстанавливаться и оживать города. В 398 г. Пинчэн (современный Датун), а с 495 г. Лоян стали столицами Вэйского государства. Наряду с Вэйской на юге страны, куда

от кочевников бежала часть населения севера, правили самостоятельные династии.

В 4—5 вв. в общественной жизни Китая окончательно утверждаются черты, характерные для раннего феодализма. В отличие от Европы в феодальном Китае преобладали тенденции к централизации, поскольку поддержание ирригационных сооружений, все сельскохозяйственные работы, а также защиту страны от кочевников могла обеспечить только устойчивая государственная система управления. Вся земля в раннефеодальном Китае считалась собственностью государства в лице императора и выдавалась крестьянам в начете наделов. Крестьяне платили огромные налоги; земли знати и монастырей налогом не облагались.

Крушение рабовладельческого строя и становление феодальных отношений повлекли за собой и значительные перемены в области идеологии. На смену древнему конфуцианству, бывшему основной религиозно-философской системой Хань-ского государства, пришел буддизм, проникший из Индии через Среднюю Азию и Синьцзян в первых веках нашей эры и в 4—5 столетиях получивший в Китае широкое распространение.

Буддизм в виде так называемого северного направления, или махаяны, отличался как от конфуцианства, так и от даосизма тем, что представлял собой широкое, чрезвычайно разработанное религиозное учение с единой мощной церковной организацией. По учению северного буддизма, достичь вечного блаженства или рая при жизни мог всякий верующий независимо от сословия путем соблюдения обрядов и требований религии, главными из которых были непротивление злу и уничтожение в себе всех земных страстей.

Идея буддизма о бренности жизни и всего земного, о бесконечных перерождениях, которым подвергается всякое живое существо, неизбежности страданий, порожденных самой жизнью, и проповедь смирения, терпения и отказа от всякой борьбы за лучшую долю для достижения вечного блаженства

в будущем — сделала Эту религию мощным идеологическим орудием феодального государства. Буддизм в условиях средневекового Китая проявил значительную гибкость и приспособляемость, восприняв многие черты более древних религий: культ предков, веру в духов, различные народные обряды и верования. Включая местные божества в свой пантеон, буддисты приписывали им легендарные подвиги во имя Будды в прошлых жизненных перерождениях. В число буддийских божеств были введены основоположники двух древних китайских философских и религиозных систем — Конфуций и Лао Цзы. Буддизм заимствовал и некоторые элементы этики и мифологии из даосизма и конфуцианства, которые, однако, сохранили самостоятельное значение и продолжали играть важную роль в духовной жизни Китая.

Буддийская мифология, обряды и божества, в свою очередь воспринятые даосизмом, вскоре китаизировались и приобрели многие черты народных верований. Таким образом, сосуществование трех различных религиозно-философских систем и известная веротерпимость были характерны для идеологии средневекового Китая. Этим отчасти объясняется и большое развитие в это время светской культуры, литературы и искусства, не связанных с религиозным содержанием, а также и значительно меньшая, чем в Западной Европе, скованность всего искусства религиозной догматикой.

Изобразительное искусство Китая также претерпевает ряд существенных изменений. Смена общественного порядка повлекла за собой отказ от старых эстетических норм и идеалов. В какой-то мере искусство утратило свою былую цельность и стилистическое единство, разделившись на религиозное и светское, в 4—6 вв. во многом не похожие друг на друга. Вэйское время отличается противоречивостью своих тенденций, сосуществованием старых и новых качеств, из слияния которых постепенно сложились новые, специфические особенности средневекового китайского искусства.

Буддизм оказал значительное влияние на сюжетику и образный строй культового искусства. Пришедшая извне буддийская иконография, имевшая за пределами Китая свои устоявшиеся принципы и каноны, не сразу органически слилась с сильными и, в свою очередь, устойчивыми традициями китайского искусства. Поэтому буддийское искусство вэйского времени часто синкретически сочетает в себе древние традиции и новые для Китая сюжеты и образы. Светское искусство, не связанное с религиозной догматикой, развивалось значительно более органически, преобразовывая традиции, которые сложились в Китае еще в предшествующие периоды. Однако определяющими для этого времени явились уже новые черты, общие как для светского, так и для культового искусства. В искусстве значительно возросла роль человека; мир его чувств и переживаний получил новую эстетическую оценку и новое образное воплощение. Расширился и познавательный интерес к действительности. Сами традиции прошлого усложнились, обогатились, стали выразителями более сложных, чем прежде, тенденций.

Для искусства 4—6 вв. характерна тяга к большим масштабам и монументальным формам, к синтетическому слиянию архитектурных, скульптурных, живописных и декоративных элементов, к красочности и эмоциональной насыщенности образа. 4—6 вв.— время создания гигантских скальных храмов, наземных каменных сооружений, развития многообразных видов скульптуры и живописи.

В Китае раннефеодальной эпохи складываются оригинальные по своим масштабам и формам типы культовых архитектурных сооружений, исходящие во многом из традиций древнекитайского зодчества, но по-новому их осмыслившие. Наземными каменными и кирпичными сооружениями являются пагоды, получившие в дальнейшем в Китае широкое распространение и прошедшие весьма сложный путь развития. Пагоды близки по своему назначению индийским ступам и представляют своего рода мемориальные памятники, которые вначале строились рядом с храмами в честь легендарных

деяний Будды, а впоследствии в честь знаменитых паломников и других лиц.

Общим для ранних китайских и индийских культовых сооружений такого типа является помимо отдельных заимствованных Китаем деталей большое значение тяжелой каменной массы, разделенной на ярусы верхней части сооружения, мягкая кривизна линий силуэта, особая пластическая выразительность нарастающих кверху архитектурных форм. Однако пришедшая из Индии архитектурная идея слилась здесь с древней китайской традицией сооружения многоэтажных башен, для которых характерны простые и строгие линии силуэта, ясно выраженная архитектоника. Основные отличия китайских пагод от индийских культовых сооружений проявляются в четкости ярусного членения, геометрической правильности объемов, в отсутствии пышной скульптурной орнаментации и сложности форм.



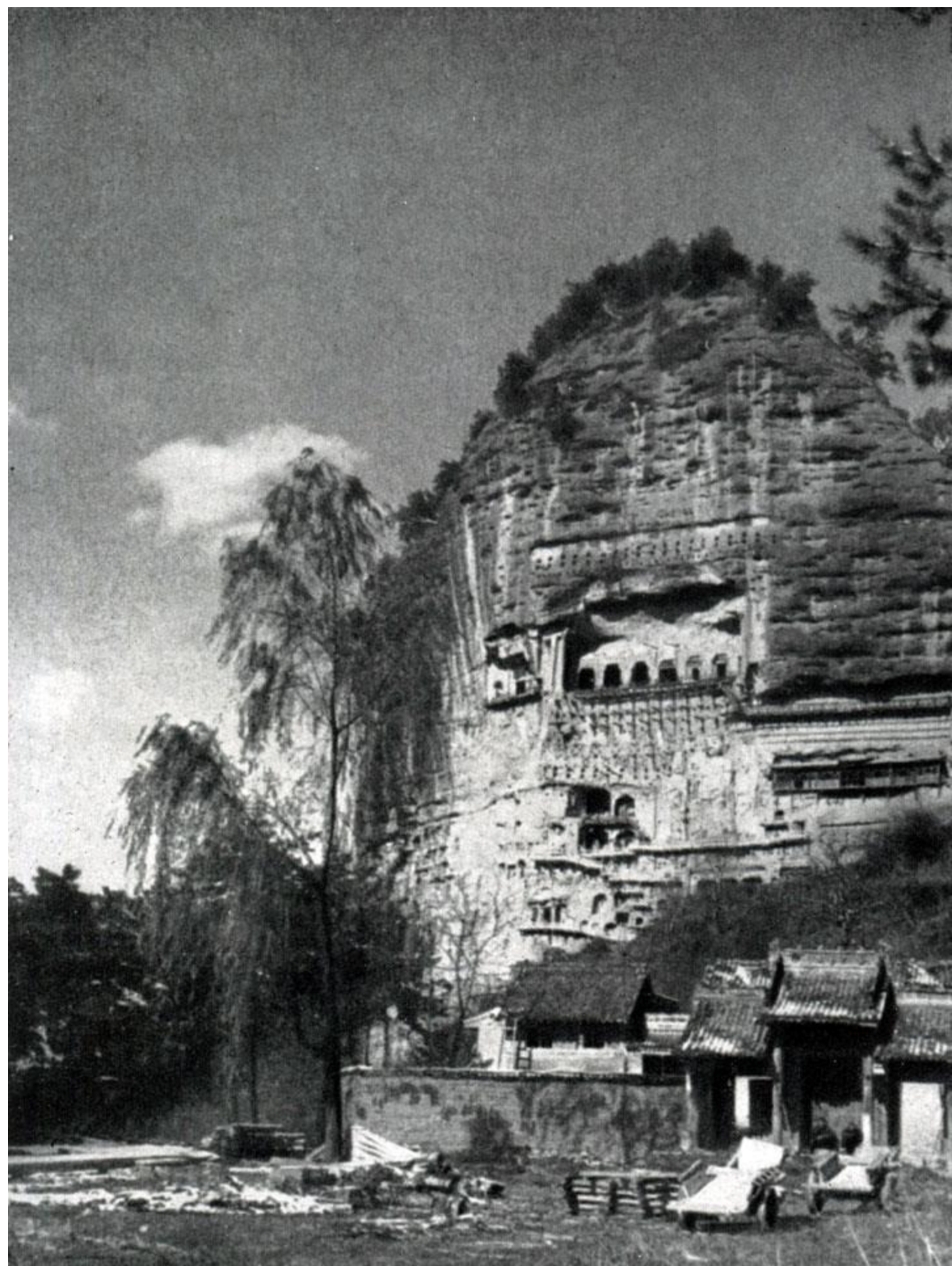
208. Пагода Сунюэсы в провинции Хэнань. 523 г.

Самой ранней из дошедших до нас является пагода Сунюрсы, выстроенная в 523 г. н. э. на священной горе Суншань в провинции Хэнань. Сорокаметровая башня, сложенная из лёссовой глины и облицованная кирпичом, выситя на двенадцатигранном основании, в свою очередь как бы разделенном на две части: гладкий граненый массивный постамент и отделенную от него карнизом) украшенную пилястрами, нишами, арками и скульптурами верхнюю часть. Над цокольным этажом поднимается состоящая из пятнадцати плавно сужающихся кверху ярусов верхняя часть, производящая впечатление ступенчатой крыши. Самый верхний ярус увенчан символическим изображением индийской ступы.

Монументальное здание пагоды, выстроенное по обычаю на высокой горе, было рассчитано на обозрение с далекого расстояния. Издали его строгий, очень ясный и мягкий силуэт и вытянутые пропорции производят особенно законченное, гармоничное впечатление. В архитектуре Сунюэсы органическое сплетение черт, идущих от местной и индийской традиции, привело к сложению качественно нового архитектурного типа. Логичный и строгий линейный ритм геометрических форм, характерный для башенного зодчества ханьского времени, обогатился гибкой и пластичной трактовкой архитектурной массы, близкой к скульптурному решению объемов в индийских храмах, и чисто индийской орнаментикой в виде изогнутых вокруг окон рельефных арок.

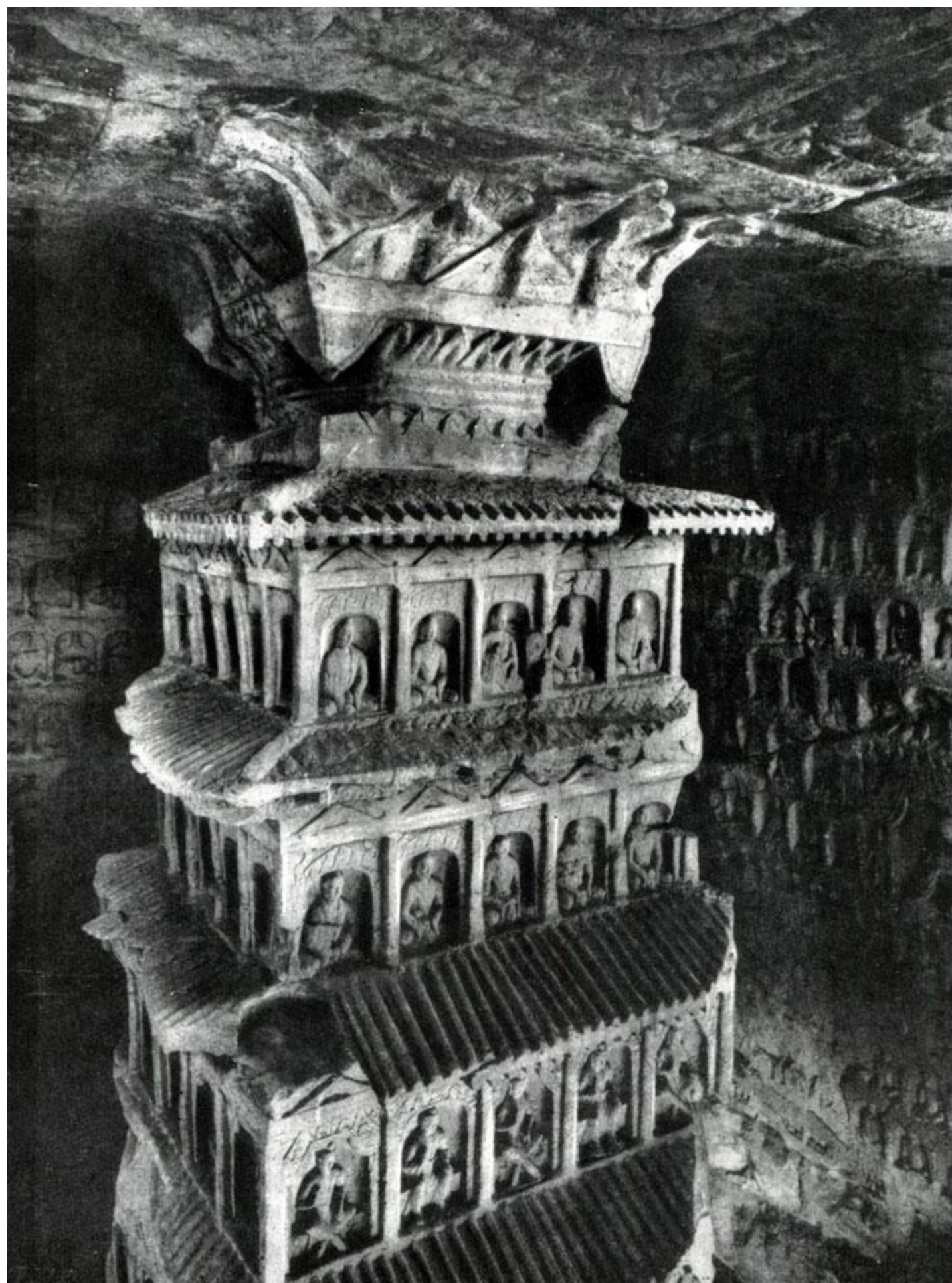
Особым видом культовой архитектуры в раннефеодальном Китае были пещерные храмы. Буддийские монастыри и храмы, получившие крупные земельные владения, играли в это время огромную роль в экономике и культуре страны. Помимо многочисленных деревянных наземных храмов во многих местах Китая создавались грандиозные пещерные комплексы. Обычно такие крупные пещерные храмы высекались в толще отвесных скал, либо около городов столичного значения, либо на важных магистральных дорогах. Наиболее известными из

них являются выстроенные в 4—6 вв. н. э. Дуньхуан (или Цяньфодун), Майцзишань, Бинлинсы (все три в провинции Ганьсу), Юньган (провинция Шаньси) и Лупмынь (провинция Хэнань). Пещеры и ниши этих скальных комплексов весьма различны по размерам. Самые маленькие из пещер имеют около 2 — 3 м в глубину, и в них с трудом помещается человек; большие гроты достигают 10 м в ширину и 23 м в высоту. Пещеры и ниши, высеченные на большой высоте (в Майцзишане 40—50 м) в отвесных склонах гор, соединялись между собой висячими мостами и наружными деревянными переходами.



215. Пещерный храм Майцзишань в провинции Ганьсу. Основан в 4 в. Общий вид.

Ранние буддийские пещерные храмы Китая представляли собой своеобразный синтез архитектуры, скульптуры и живописи при доминирующем значении скульптурных и живописных мотивов. Архитектурные детали, украшающие вход, изображенные на стенах рельефом мотивы китайской архитектуры и столбы в виде пагод в некоторых из пещер воспринимаются также как скульптурное оформление. Сюжетами скульптуры являются бесконечные изображения Будды в различных его состояниях, легенды из его жизни, его ученики, монахи, боди-сатвы и т. д.



*212. Центральный столб в виде пагоды в пещере храма Юньган.
Конец 5 - начало 6 в.*

Крайне обильная по количеству дошедших до нас памятников скульптура вэйского времени очень сложна по своим тенденциям и разнообразна в каждом из пещерных храмов. В иэйских буддийских храмах основную роль играют монументальная скульптура и высокий рельеф, но знавшие столь интенсивного развития в Древнем Китае. Иконографический образ Будды, также неизвестный Древнему Китаю, находился под некоторым воздействием иноземных влияний, в какой-то мере повторяя гандхарские образы, а изображения второстепенных божеств, мифических героев и легендарных сцен воспроизводили мотивы индийской пластики. Однако вэйская скульптура не просто следовала чужим традициям, а постепенно подготавливала самостоятельные пути развития китайской монументальной пластики, создавала свой собственный образный строй.

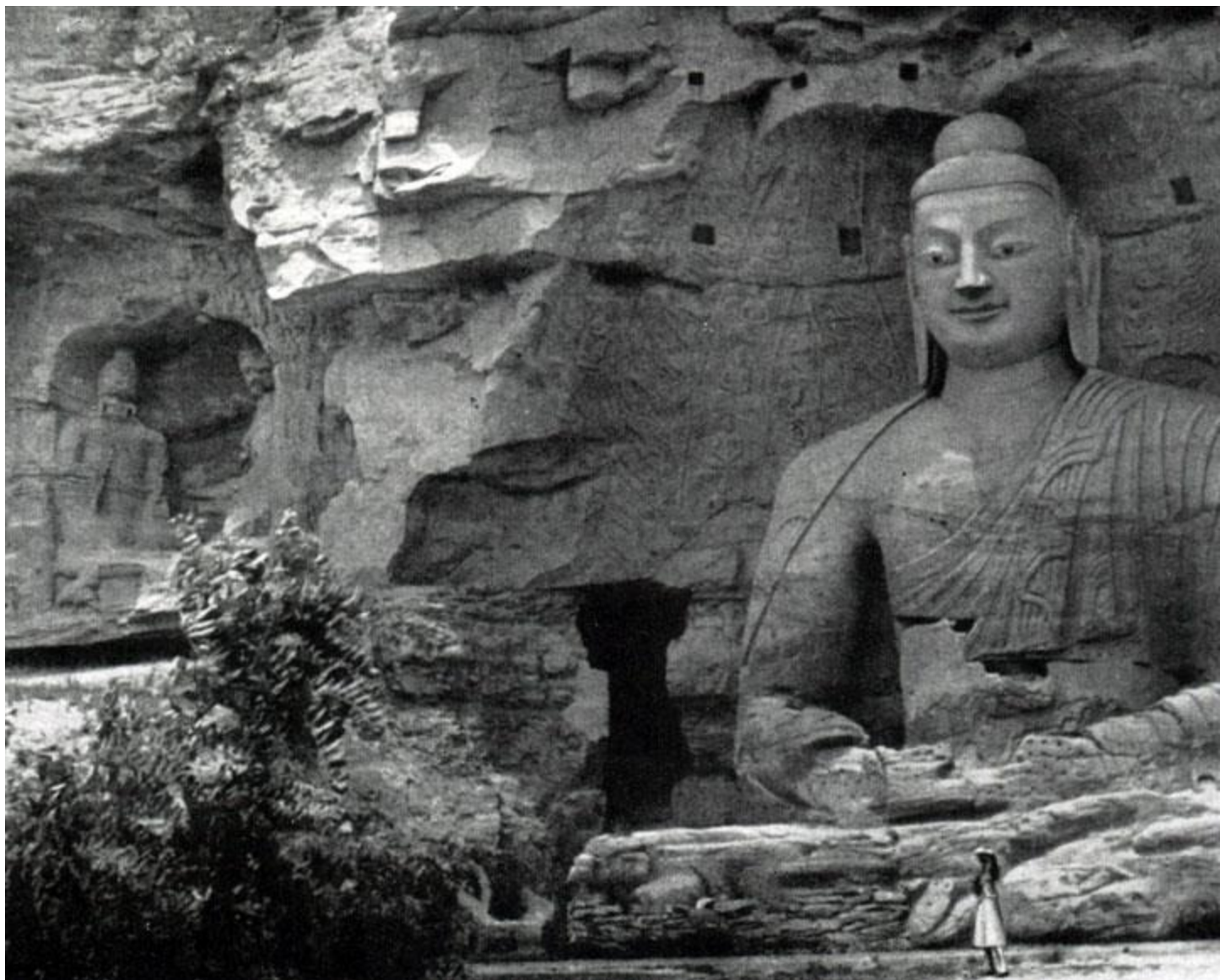
В то же время скульптура 4—6 вв. качественно отлична и от предшествующей китайской, так как в ней впервые проявился интерес к духовному состоянию человека. Прославление и возвеличивание Будды — божества и человека, его жизни и учения определило создание монументального человеческого образа в скульптуре. Правда, художников вэйского времени не интересовал еще конкретный человеческий образ. Человек был для них как бы неким символом, выразителем идеальной гармонии физических и духовных качеств божества. В вэйской скульптуре еще отсутствовал интерес к личности, индивидуальности человека, а также к его телесной чувственной красоте, а сами физические качества, то есть красота лица, изящество позы и жестов, использовались художником лишь для передачи определенного внутреннего состояния самоуглубления; тело же, скрытое под тяжелыми складками одежд, передавалось условно-схематически.



*209 а. Пещерный храм Юньган близ города Датун. Основан в 5 в.
Общий вид.*

Пещеры Юньгана и Лунмыня дают отчетливое представление о характере скульптур вэйского времени. Юньган, расположенный на окраине первой вэйской столицы — города Пинчэн, являлся одним из самых ранних буддийских храмов. Все его многочисленные пещоры и ниши заполнены разнообразной скульптурой, высеченной в серовато-желтом бархатистом, мягком песчанике. Уже сама живая и осязательная фактура камня, его теплый тон и окраска скульптур в нежные цвета способствуют созданию

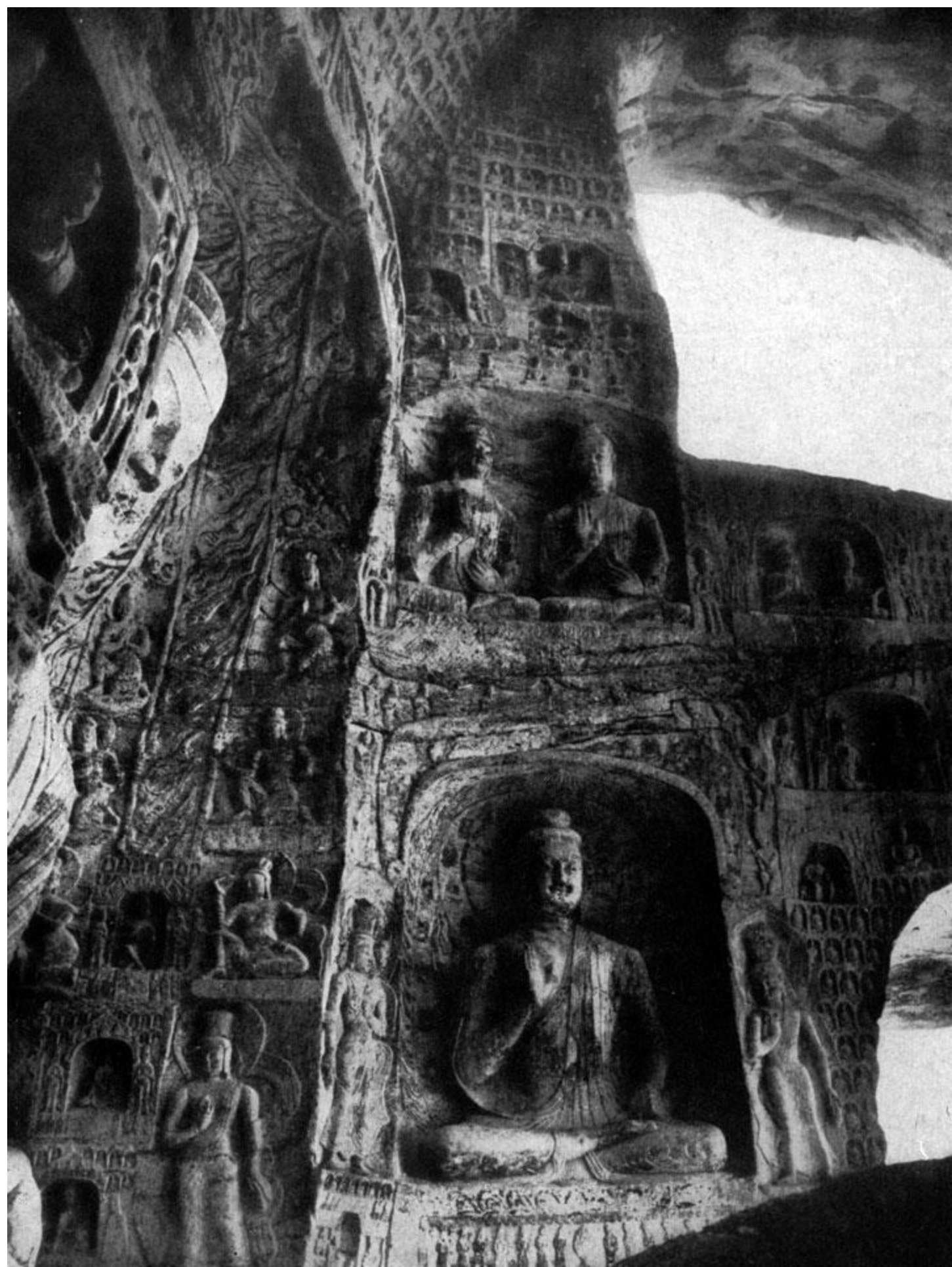
определенного эмоционального образа. Наиболее ранние пещеры, относящиеся к 5 в., не имеют в прошедшей истории китайского искусства себе подобных. Они представляют собой высокие округленные у потолка гроты, где все основное пространство занимают гигантские сидящие или стоящие тринадцати-, пятнадцати- или семнадцатиметровые фигуры Будды, освещенные мягким светом, падающим через вход и световое окно. Таков и знаменитый пятнадцатиметровый Будда из 23-й пещеры, хорошо различимый издали из-за обвала передней стенки грота. Его огромная фигура изображена в устойчивой, полной величественного самоутверждения позе. Широкие развернутые плечи, прямо посаженная голова, устремленный в пространство взгляд широко расставленных глаз—все здесь свидетельствует о том, что художник исходил из заранее установленной схемы, сложившейся вне Китая, которую в изображении главного божества он стремился как можно точнее выразить.



209 б. Колоссальная статуя Будды в пещерном храме Юньган. 5 в.

Наружное оформление и входы всех пещер таковы, что они не дают представления о внутреннем решении пространства, а также о размерах помещенной в них скульптуры. Поэтому зритель, попав в пещеру и вплотную приближенный к сидящему колоссу, чувствует себя пораженным. Лишенные внутренней эмоциональной выразительности большие фигуры Будд производят впечатление на зрителя главным образом своими гигантскими размерами, массивным величием, своей

органической связью с каменистой и дикой выжженной солнцем окружающей природой.



210. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.



211. Храм Юньган. Внутренний вид одной из пещер. 5 в.

Монументальности и статичности этих фигур противопоставлены рельефы, заполняющие потолки и стены гротов. Они служат как бы декоративным фоном для крупных фигур и выглядят как богатый узор, делающий поверхность стен живой и динамичной. Покрывая поверхность гротов, узор словно подчеркивает отсутствие строгих конструктивных качеств архитектуры в противоположность ханьским плоскостным рельефам, которые эти качества выделяли.

Динамический ритм создается бесконечным повторением одинаковых фигур (например, канонизированного изображения так называемых десяти тысяч и ста тысяч Будд), сопоставлением одинаковых больших и малых форм, разномасштабностью и разноплановостью рельефов, сплетением жанровых сцен с растительным орнаментом, как бы объединяющим разрозненные фигуры воедино. Изображений такое количество, что стена каждой пещеры представляет собой целые литературные повествования, выполненные в скульптуре. Вся скульптура была раскрашена нежными минеральными зелеными, охристыми и коричневыми красками. На высоких скругленных потолках выразительные и гибкие фигуры летящих божеств сочетают в себе некоторую угловатость и подчас тяжеловесность форм с большой свободой и силой могучего и стремительного движения.

К концу 5 — началу 6 в. в скульптуре Юньгана уже заметен некоторый отход от иноземных традиций, известная китаизация образов. Эта китаизация связана со все большим проникновением в пластику традиционных народных черт, свойственных еще древнему искусству Китая. Различие стилей и борьба в вэйской скульптуре между каноническими подчас довольно примитивными качествами и выросшими

на народной почве чертами большого мастерства, обогащенного поисками новой выразительности,—выступает весьма очевидно. Рядом с тяжелыми и грубыми массивными и нерасчлененными колоссальными скульптурами Будд можно

наблюдать, как нецентральные фигуры становятся более изящными и вытянутыми, мягкие тяжелые линейные складки одежд облекают бесплотные тела, подчеркивая их невесомость. Лица бодисатв отличаются выражением созерцательной задумчивости, изысканностью и одухотворенностью. Зернистый и мягкий материал способствует свободе и гибкости форм. Примером скульптуры конца 5— начала 6 в. может служить интерьер 28-й пещеры, где выступающие из полумрака стенных ниш фигуры подчас наделены подлинным изяществом. Во внешне статичном образе бодисатв передача духовного внутреннего напряжения, основанного на самоуглублении и созерцании, заменяет внешнюю динамику, создавая свою особую Эмоциональную связь с внешним миром.



*213. Бодисатва. Фрагмент скульптуры пещерного храма Юньган.
Конец 5 - начало 6 в.*



*214. Голова бодисатвы. Скульптура из пещерного храма Юньган.
Конец 5 - начало 6 в.*

Весьма выразительны также жанровые мотивы, вкрапленные в общую композицию рельефов Юньгана. Некоторые из них поражают своей жизненностью и композиционным совершенством.

Для скульптур гротов Лунмыня, начавших создаваться позднее юньганских, после того как вэйская столица была в 495 г. перенесена в Лоян, характерны многие черты, свойственные поздним пещерам Юньгана. В фигурах слуг, жертвователей, монахов, крылатых гениев и особенно в плоских рельефах художники проявляют особую изощренную фантазию, во многом соединяя новую иконографию со старыми традициями китайского искусства. Материал, в котором выполнены скульптуры в Лунмыне,— блестящий желтоватый известняк — допускает большую графическую четкость и точность форм, чем в Юньгане.

Особенно интересна так называемая Центральная пещера Биньян (500 — 523 гг.). Она сочетает в себе изображение тяжелых, статичных и несколько грубоватых многочисленных фигур центральных божеств с большой динамикой и высокими художественными качествами рельефов. На примыкающих к входу стенах располагались два больших рельефа, изображающих царственных донаторов, идущих большой процессией в сопровождении придворных и слуг. Их изящные, вытянутые фигуры в национальных длинных китайских одеждах, выполненные в низком, словно выгравированном рельефе, не несут в себе ничего чужеземного. По плоскостной графической манере исполнения, по выразительности линейного четкого ритма они близки к традициям скульптуры предшествующего ханьского периода.



218. Донаторы. Рельеф из пещерного храма Лунмынь. Фрагмент. 500-523 гг. Канзас, Галерея искусств Нельсона.

Выполненные из лёссовой глины и расписанные сверху скульптуры пещер Майцзишаня при той же декоративной и в целом условной трактовке образов отличаются еще большей пластической мягкостью и текучестью форм. Сосредоточивая основное внимание на духовной, эмоциональной выразительности образов, создатели скульптур Майцзишаня в пропорциях тел намеренно отступали от реальности, создавая свой условный тип красоты, соответствующий идеалам времени. Фигуры изображались большеголовыми, с узкими, опущенными вниз плечами, высокой стройной шеей и бесплотными телами, окутанными тяжелыми складками одежд. Такая трактовка тела при большой мягкости и выразительности лица создавала впечатление особой утонченной и нежной грации образов. Некоторые скульптурные образы показаны уже не изолированными друг от друга, а в эмоциональном контакте, достигнутом благодаря живой и естественной группировке фигур. Умелое соединение подчас мало чем отличающихся друг от друга фигур нарушает ту внутреннюю замкнутость, которая характерна для раннесредне-вековой скульптуры Китая.

В Майцзишане особенно интересны скульптуры донаторов, среди которых встречаются изображения детей. Особая нежность и трогательность, угловатая грациозность, которые свойственны ранней юности, переданы в скульптуре с большой правдивостью. Такой же грациозной нежностью отличаются и скульптурные изображения девушек-служанок, беседующих друг с другом, то задумчивых, то веселых, словно наполненных ощущением жизни.

Чрезвычайно большое значение в истории китайского искусства имеют памятники буддийского пещерного монастыря, расположенного в провинции Ганьсу в 40 км к юго-востоку от древнего города Дуньхуана, бывшего в то время местом скрещения важных торговых путей и культурных

влияний, шедших из центральных, восточных, юго-западных и других районов Азии. Здесь в 353 — 366 гг. н. э. был основан большой храмовый комплекс, носивший название Цяньфодун, то есть Пещеры тысячи Будд. ~>ТОТ монастырь был не только местом паломничества буддийских монахов, но и крупным культурным центром. Он представляет собой большую группу пещер, протянувшихся более чем на полтора километра в восточной части крутого обрыва гор Миnyiань. Скульптуры и росписи Цяньфодуна создавались на протяжении целого тысячелетия (примерно от 366 до 1368 г.), как бы концентрируя в себе всю историю китайского культового средневекового искусства.

Древнейшие пещеры, относящиеся к вэйскому периоду, расположены в центральной части монастыря. Они довольно едины как по своей конструкции, так и по декоративному оформлению. Скульптура настолько тесно связана в них с росписями стен, что является как бы непосредственным их продолжением.

Настенная живопись вэйского времени отличается целым рядом своеобразных черт. В качестве грунта для росписей на поверхность стены накладывался слой глины, смешанной с волокнами пеньки и клеем. Роспись исполнялась по сухому грунту легкими клеевыми красками, неглубоко проникающими в поверхность. Колорит росписей теперь трудно установить в его первоначальном виде, так как он изменился от времени. Можно сказать лишь, что в основном здесь доминируют коричневые, преимущественно красновато-коричневые, белые, зеленовато-голубые и серо-лиловые тона разных оттенков. Часто встречающийся сейчас черный цвет, по-видимому, первоначально был оранжевым и разложился от времени. При рассмотрении живописи пещер Цяньфодуна 5—6 вв. н. э. обращает на себя внимание ее во многом отличный от предшествующих периодов характер. В стиле росписей сложно переплетаются отдельные черты, непосредственно идущие от ханьского времени, с индийскими и центральноазиатскими. В Цяньфодуне, расположенном на крайнем западе Китая и созданном ранее других пещерных храмов, иноземные

влияния проявились еще резче, чем в Юньгае и Лунмыне. Выявить и определить во всей полноте взаимодействие различных азиатских традиций в культовой живописи этого времени крайне сложно, однако можно проследить те особенности, которые характеризуют своеобразие раннего этапа китайского средневекового искусства.

По своему образному содержанию росписи вэйского времени несут в себе как бы два различных начала — религиозно-догматическое, неизвестное древнекитайскому искусству, и широкое светское, по-новому осмысляющее старые традиции и соединяющее их с совершенно новыми и более прогрессивными влияниями.

Изображения божеств, духов и небесных музыкантов, связанные наиболее строгими правилами и иконографическими канонами, отличаются в период раннего средневековья еще большей условностью. Расположенные фризообразно друг над другом в строго симметрическом порядке, полуобнаженные человеческие фигуры, незнакомые древнекитайскому искусству, воспринимаются в основном лишь как элементы декоративного узора. Как правило, художники в росписях воспроизводят одни и те же образы святых, повторенные в различных вариантах. Росписи подобного рода служат как бы фоном для более крупных выделенных из них скульптурных или живописных фигур.

Наиболее интересными и определяющими художественное значение настенных росписей вэйского периода являются те композиции, в которых мастера могли дать больший простор своей творческой фантазии. Одним из видов таких росписей являются композиции, украшающие потолки и верхние части стен. Здесь можно видеть соединение новой буддийской сюжетики с существующими издревле народными сказочными мотивами — летящими драконами, страшными чудовищами, а также с изображениями реальных животных. Эти росписи, по линейному графическому принципу

близкие традициям китайского древнего искусства, полны фантастики, живости, динамики и удачно вплетены в общую декоративную композицию.



217. Легенда о золотом олене. Настенная роспись пещерного храма Цяньфодун (Дуньхуан). Фрагмент. 5 в.

Большие многофигурные росписи, иллюстрирующие буддийские легенды, являют собой другой пример соединения характерных для Древнего Китая традиций с новым мировоззрением. Такова, например, роспись, излагающая буддийскую легенду о воплощении Будды в золотого оленя, спасшего от смерти неблагодарного человека, который впоследствии предал его царю, указав место, где олень находился. Сам сюжет, посвященный рассказу о конфликте человеческих чувств, говорит о более широких литературно-повествовательных задачах, которые поставило искусство средневековья по сравнению с древним периодом. Правда, их решение в это время еще довольно примитивно. Художник не пытался передать духовное состояние изображенных им людей, но он дал свою пока условную этическую оценку изображенного, раскрытую более явственно, чем в искусстве ханьского времени. Так, стремясь подчеркнуть величественную красоту короля-оленя, он с особенной тщательностью передал его гордую осанку, крутую шею и длинные ветвистые рога, а описывая предательство, он изобразил неблагодарного человека покрытым уродливыми пятнами. Легенда рассказана очень подробно. Художник создал длинный живописный рассказ, не только не отметив последовательность действий во времени, но, словно боясь разрушить единство литературного сюжета, тесно соединив различные события. Характерна для вэйского времени и манера живописи: ханьская графичность соединена здесь с новым, декоративно-орнаментальным принципом. Вместе с тем художник значительно большее внимание уделяет передаче отдельных деталей, расширяя рамки прежнего повествовательного принципа.

Во многих отношениях более зрелой для вэйского времени была светская живопись на шелке, шедшая по пути органического развития достижений предшествующего периода. В 4 — 6 вв. н. э. светская живопись на шелке получила широкое развитие. Картины этого времени представляли собой длинные горизонтальные или вертикальные специально проклеенные, обработанные квасцами шелковые или бумажные свитки, которые

развертывались только при рассматривании. Картины писались тушью и минеральными красками и иногда сопровождалась каллиграфически выполненной иероглифической надписью. Были установлены правила, определявшие содержание и форму произведений живописи. Одним из известнейших теоретиков искусства Китая был художник Се Хэ, живший в 5 в. н. э. Излагая эстетические взгляды, сложившиеся к этому времени, Се Хэ рекомендовал внимательно изучать натуру и, подчеркивая значение линии и красок, выдвигал на первый план как основу живописи внутреннюю, духовную сущность изображаемых объектов, которую художник должен уметь выразить и правильно почувствовать в процессе своего творчества.

Эстетические нормы, сформулированные Се Хэ, приобрели широкое распространение не только в его эпоху, но оказали влияние и на все дальнейшее развитие китайского искусства. Се Хэ боролся за развитие принципов традиционной линейной живописи, сложившихся еще в Древнем Китае, требовал от живописцев умения выражать живые наблюдения действительности при помощи уже найденных приемов и методов. Эти же поиски можно наблюдать и у предшественника Се Хэ художника Гу Кай-чжи, жившего в 4 в. н. э. и также проявлявшего большой интерес к вопросам эстетики. Основное место в живописи, по его мнению, должно было занимать изображение человека и его душевного состояния. Гу Кай-чжи разделял живопись на жанры по степени трудности каждого из них. Наиболее трудным он считал изображение человека, затем пейзажа, затем животных и, наконец, архитектуры.

О творчестве Гу Кай-чжи можно судить лишь по нескольким его картинам, дошедшим до нас в копиях более позднего времени. Однако роль, которую он сыграл в истории китайского искусства, трудно переоценить. Его деятельность, явившаяся, с одной стороны, как бы итогом всего предшествующего формирования традиций в живописи, с другой стороны, во многом предопределяет пути ее развития. Картинам Гу Кай-чжи уже свойственны основные

специфические черты китайской живописи: большая графическая острота, выражение объемов и форм посредством каллиграфической линии, четкость и законченность композиции, строящейся на ритмическом соединении в свитке отдельных групп и фигур людей. Значительно более широкий и непосредственный интерес к человеку, его быту, его разнообразным взаимоотношениям, разработка

определенных эстетических идеалов в изображении людей, глубоко светский характер отличают картины Гу Кай-чжи как от предшествующего искусства, так и от современной ему религиозной живописи. Гу Кай-чжи первым из известных нам китайских художников включил в качестве фона в некоторые из своих картин пейзаж, тем самым конкретизировав и расширив представление о среде, окружающей человека.



216. Гу Кай-чжи. Придворная сцена. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 4 в. Лондон, Британский музей.

Об одной из картин Гу Кай-чжи можно судить по копии с шелкового свитка (3,5 м в длину и 25 см в ширину), состоящего из девяти жанровых сцен — иллюстраций к стихам ханьского поэта Чап Хуа. Сюжетами свитка являются различные эпизоды, изображающие охоту, беседы знатных

женщин, семейные сцены в императорском доме и др.. Сцены, не связанные единым действием, располагаются одна за другой и отделены лишь вертикальными строками иероглифических надписей, которые поясняют содержание и вместе с тем служат своего рода декоративной рамой. Это включение в композицию картины надписи, появившееся еще в ханьских рельефах, в дальнейшем становится одной из традиционных черт китайской живописи.

Содержание данного произведения Гу Кай-чжи проникнуто идеями внутреннего совершенствования человеческой личности, связанными с этико-моральным учением конфуцианства. Соответственно этому человек изображается как носитель некоторых заранее определенных этических качеств. Художник показывает достоинства людей высшего круга, их благородство и величавость, выражающиеся в спокойной плавности движений, в значительности и изысканности поз, в торжественной пышности одежд. Плавная, четкая и ритмическая линия является основной выразительницей движения, определяющего эмоциональное состояние человеческих фигур. Одна из сцен изображает наставницу, пишущую в присутствии двух придворных дам. Изображение передано без всякой светотени, одними штрихами, с нежной подцветкой зеленым, желтым и красным. Фигуры выступают легкими силуэтами на золотистом фоне свитка. Они словно парят на волнах мягких круглящихся складок одежд, очерченных то сильной сочной линией, то рядом мелких штрихов, обрисовывающих легкие, словно летящие ткани. Позы женщин полны изящества и непринужденной грации.

Стремление Гу Кай-чжи передать одухотворенную красоту, хрупкость и нежную грацию женского облика особенно сильно выражено в другом произведении — одной из самых поэтических картин художника, названной «Фея реки Ло», дошедшей до нас в копии сунского времени. Картина представляет собой разворачивающийся по горизонтали длинный и довольно узкий свиток. Поэтический сюжет, повествующий о духе молодой женщины — фее реки Ло,

полюбившей земного человека, с которым она неизбежно должна быть разлучена,—является иллюстрацией к стихотворному тексту ханьского поэта Цао Чжи. В отличие от первой картины действие разворачивается здесь на фоне природы. Пейзаж, написанный в бледной зеленоватой гамме, служит объединяющим всю композицию фоном и представляет особый интерес еще потому, что изображение человека среди природы не встречалось до Гу Кай-чжи. История встречи влюбленных представлена очень подробно различными не связанными между собой сценами, но с участием одних и тех же действующих лиц. Без знания текста содержание картины малодоступно. Основным достоинством этого произведения является то, что средневековому художнику удалось теми средствами, которыми он располагал, передать красоту и тонкую поэтичность человеческих чувств. Сами эти чувства даются им лишь в намеке и лишены конкретности и определенности. Чтобы усилить выразительность своего художественного языка, он прибегает к помощи символов. Например, изображает летящую в небе пару диких гусей — знак нерасторжимой любви, дракона — покровителя водных стихий, и т. д. Фея реки Ло — самый эмоциональный образ во всей картине. Легкая и скользкая, окутанная длинными развевающимися, как от сильного ветра, складками одежды, движется она по волнам, изображенным мелкими круглящимися штрихами. Тело ее устремлено вперед, лицо же обращено туда, где, отделенный от нее пространством воды, в толпе слуг стоит любимый ею человек. Вся выразительность этого женского образа заключена в показе легкости и стремительности движения, в нежности и лирической одухотворенности ее позы, весь ее силуэт прорисован тонкими, еле уловимыми ритмически повторяющимися линиями, делающими живыми и динамичными складки одежд на ее бесплотном теле. Черты большой лаконичности и выразительности линии, остроты и законченности образов, которые были разработаны еще ханьским искусством, получают здесь свое дальнейшее развитие.

Так же как и в живописи, в монументальной скульптуре 5—6 вв. наряду с буддийскими образами продолжали создаваться

произведения, связанные с погребальным культом, имевшим свои очень старые традиции в Китае. Таковы, например, расположенные около царских погребений близ Нанкина фигуры больших крылатых львов (мифические существа, символизирующие особое могущество), но времени восходящие к царствованию династии Лян (502 — 556). Изображения львов связаны с фантастическим миром народных представлений, сказаний и легенд. Львы, стоящие при входе гробницы Улян в Шаньдуне (см. т. I), являются прообразом этих скульптурных памятников. Однако раннее средневековье не только унаследовало традицию погребальных памятников, но и разработало их образную выразительность, усилило экспрессию и преодолело грубоватость форм ханьской монументальной скульптуры.



*219. Крылатый лев. Каменная статуя близ Нанкина. Фрагмент.
528 г.*

Нанкинские львы, стоящие посреди широкого и просторного зеленого поля, отчетливо видны издали. Их массивные тела из светло-серого камня достигают 3 л в длину и 2 м в высоту и производят впечатление огромной силы. Скульпторы старались в облике львов подчеркнуть ощущение грозного могущества. Тяжелые широко расставленные лапы, огромная запрокинутая назад голова с открытой пастью и длинным падающим на грудь языком, круглая сильно выпяченная грудь, украшенная, как и короткие крылья, крутыми завитками резного плоского орнамента, придают всему облику какое-то удивительное фантастическое величие. Но характеру этих статуй видно, что роль отдельно стоящей монументальной круглой скульптуры значительно возросла в послеханьское время.

Мелкая погребальная пластика 4—6 вв., также продолжавшая традиции хань-ского времени, отличается в целом большим совершенством форм. Менее других видов скульптуры связанная религиозной догматикой, она с наибольшей непосредственностью и конкретностью отражает быт и различные типы людей своего времени. Объектом ее изображения являлись кочевники с характерными некитайского типа лицами, воины в кольчугах и шлемах, придворные женщины, слуги, кони, закованные в броню, различные животные.

По сравнению с ханьскими статуэтками погребальная скульптура вэйского времени становится более обобщенной и пластичной, утрачивая ту грубоватую динамику и неправильность пропорций, которые подчас характеризуют изображения людей в керамических скульптурах ханьского времени. Она отличается разработанными канонами в передаче человеческой фигуры, вытянутостью пропорций, изяществом рисунка. Как и в храмовой скульптуре, складки одежды передаются мягкими и текучими, без детальной

проработки и резких контрастных изгибов. Особенно жизненны и динамичны изображения животных. Такова, например, небольшая скульптурная группа, изображающая кочевника на верблюде. Бородатый горбоносый кочевник, своеобразные черты лица которого переданы с большой наблюдательностью, бьет двугорбого верблюда, мучительно напрягшегося, чтоб встать на передние ноги. Превосходно передано неуклюжее и грузное тело животного, характерность его движения. Очень экспрессивна запрокинутая голова верблюда с расширенными глазами и раскрытой пастью.

Большие успехи в период 4—6 вв. были достигнуты и в области производства керамики. Именно к этому времени относятся те изделия, которые являются переходной ступенью от керамики к фарфору. Вазы, чаши и другие сосуды 5—6 вв. имеют серовато-золотый или красновато-коричневый черепок и покрыты блестящей глазурью.

В узорах и формах сосудов 4—6 вв. наблюдаются различные новшества. Бывшие ранее в употреблении формы и орнаменты видоизменяются и встречаются уже в новых сочетаниях. Появляются вытянутые стройные амфоры, увенчанные двумя высокими ручками в форме пьющих из горла сосуда фантастических животных; высокие кувшины, орнаментированные выпуклым узором листьев лотоса — мотив, ранее не встречавшийся в декоре китайской керамики, а также вазы и кувшины, на крышках которых изображены целые жанровые сцены. Графический узор ханьских сосудов уступает место либо гладкой полированной поверхности керамики, либо сочному выпуклому орнаменту, а формы самих сосудов приобретают большую пластическую мягкость, вытянутость и разнообразие.

Искусство 4—6 вв. нельзя воспринимать вне его связи с традициями ханьского времени. Однако в силу новых социальных условий, требующих иного, более широкого осмысления действительности, а также благодаря взаимодействию с культурами Индии и Центральной Азии искусство этого периода отражает значительные изменения

старых норм и эстетических идеалов и носит очень сложный, в известной степени переходный характер. Вместе с тем на этом раннем этапе возникли те качественные черты, которые характеризовали искусство феодальной эпохи и получили свое зрелое завершение в последующем развитии художественной культуры средневекового Китая.

Искусство 7 - начала 13 веков н. э.

После периода междоусобной борьбы и разобщенности в 589 г. н. э. произошло новое объединение юга и севера страны в единое феодальное государство, которое носило название Суйской империи. Просуществовав всего тридцать лет, Суйская империя сыграла большую роль в истории Китая, создав предпосылки для образования одного из самых больших и могущественных средневековых государств — Танской империи. Восстановление единства страны в конце 6 в. н. э. способствовало ее экономическому процветанию. Усилились и завязались связи между различными областями Китая, вызвавшие сооружение новых путей, а также строительство великого канала протяжением свыше 1000 км, соединившего долины рек Хуанхэ и Янцзы с заливом Ханчжоувань. В период Суй завязались широкие международные связи с различными странами Востока, в частности с Таиландом и Японией. К середине 8 в. в Китае завершился переход от раннего к развитому феодализму. Черты нового экономического развития получили свое полное выражение в танский период, когда присоединение новых земель и широкий торговый и культурный обмен с народами других стран обеспечили небывалую в истории Китая мощь государства. Танская империя раскинулась с севера на юг от Великой стены до Индокитая и с запада на восток от Синьцзяна до Тихого океана. Караванный путь, связывавший страну со Средней Азией, был также подвластен Китаю. Со странами Средней Азии, Индокитая, Индией, Индонезией, Японией, Ираном и Византией поддерживались торговые, культурные и дипломатические отношения.

В административном отношении Танская империя представляла собой централизованное феодальное государство со сложной иерархической системой управления, все нити которого сходились в руках центрального правительственного аппарата. С большой быстротой в это время росли и развивались города, ставшие центрами торговли, ремесла и культуры. Они возникли по берегам рек и морей, у границ государства и на стыке сухопутных торговых путей. Крупнейшими городами того времени были Чанъань (нынешняя Сиань, провинция Шэньси), являвшаяся столицей государства, и древний Лоян, заново построенный во время династии Тан.

Важные в социально-экономическом отношении перемены, обусловившие переход общественной жизни Китая к этапу развитого феодализма, произошли в сельском хозяйстве. Суть этих процессов заключалась в том, что на смену государственной надельной системе пришло поместное владение феодалов. Это, однако, подорвало экономическую и политическую основу, на которой выросла сама Танская империя. Захват основной части земли крупными и мелкими феодалами, постепенно разрушая мощь централизованного государства, привел к ослаблению Танской империи. Уже к концу 8 в. она начинает клониться к упадку. В связи с массовой экспроприацией крестьянских земель, ростом повинностей и налогов положение крестьян резко ухудшилось. Всю вторую половину 9 в. заполнили крестьянские восстания. Танская империя, утратив бывшее могущество, пала в 907 году.

Период, последовавший за падением Танской династии, получил в истории название «пяти династий». -Это смутное время продолжалось пятьдесят три года; для него характерно существование многочисленных государств.

Лишь в 960 г. Китай был вновь объединен под властью династии Сун (960—1279), но уже на меньшей территории: Сунам не принадлежал север страны, где господствовали захватившие его кочевники — кидане. Большая часть земли в сунском Китае уже принадлежала отдельным феодалам. В

связи с ростом феодальных поместий увеличилась посевная площадь, что создало условия для временного подъема в хозяйстве страны. Основная торговля и все экономические связи велись через южные и юго-восточные сухопутные и морские пути. Внутренняя и внешняя торговля через южные порты достигла широкого размаха. Из Китая вывозились: золото, серебро, шелк, фарфор, предметы искусства и художественного ремесла. В связи с торговлей особенно богатели южные города: Кантон, Ханчжоу, а также города, стоящие на судоходных реках, как, например, столица Сунской империи Бяньцзин (современный Кайфын), расположенная на реке Бяньхэ. Большие богатства сосредоточивались в руках купцов и ростовщиков, число которых невероятно возросло в городах и деревнях. Крестьяне, прикрепленные к землям феодалов и задавленные непосильными поборами, вынуждены были постоянно обращаться к ростовщикам. Разорение крестьян вызвало в сунское время массовые крестьянские восстания, приобретающие подчас характер крестьянских войн. Классовые противоречия обострялись и внутри господствующего класса. На протяжении всего правления Сунской династии Китай беспрерывно подвергался набегам кочевников: уйгуров и киданей в 11 в., а позднее — тангутов и чжурчжэней. Расшатанное внутренними противоречиями государство не смогло противостоять вторжениям завоевателей, и в 1127 г. вся северная часть страны была захвачена чжурчжэнями. Императорский двор и часть населения севера бежали на юг за реку Янцзы, где "была основана Южно-Сунская империя со столицей Ханчжоу, которая в свою очередь пала в 1279 г. под ударом еще более грозного противника — монголов. Так окончился один из наиболее ярких и значительных периодов истории феодального Китая.

Танский и сунский периоды, ознаменовавшиеся рядом важных изобретений мирового значения — компаса, пороха, передвижного шрифта,— оставили и очень большое количество памятников литературы и искусства. Это был этап наивысшего расцвета культуры феодального Китая, а также

один из наиболее значительных этапов в развитии средневекового искусства вообще.

Значение китайского искусства 7 —12 вв. заключается не только в том, что сформировались и развились многочисленные новые виды, жанры и формы искусства. Самым важным было то, что в искусстве Китая этого времени нашли яркое выражение исторически прогрессивные тенденции средневекового искусства, его обращение к духовному миру человека, его гуманистическая основа. Китайская архитектура, скульптура и живопись, тесно связанные с общим высоким подъемом культуры, достигают большого расцвета. Широта и утонченность этой культуры обусловили значительно большую светскость всего искусства. Именно это время характеризуется небывалым для средневековой эпохи расцветом светской станковой живописи, занявшей среди других видов искусства уже в 7—10 вв., а особенно в II—13 столетиях основное, ведущее положение. Вместе с тем все большая перестановка акцентов от культовых к светским формам искусства знаменовала собой в Китае завершение в 7—8 вв. перехода от ранней к развитой средневековой культуре.

* * *

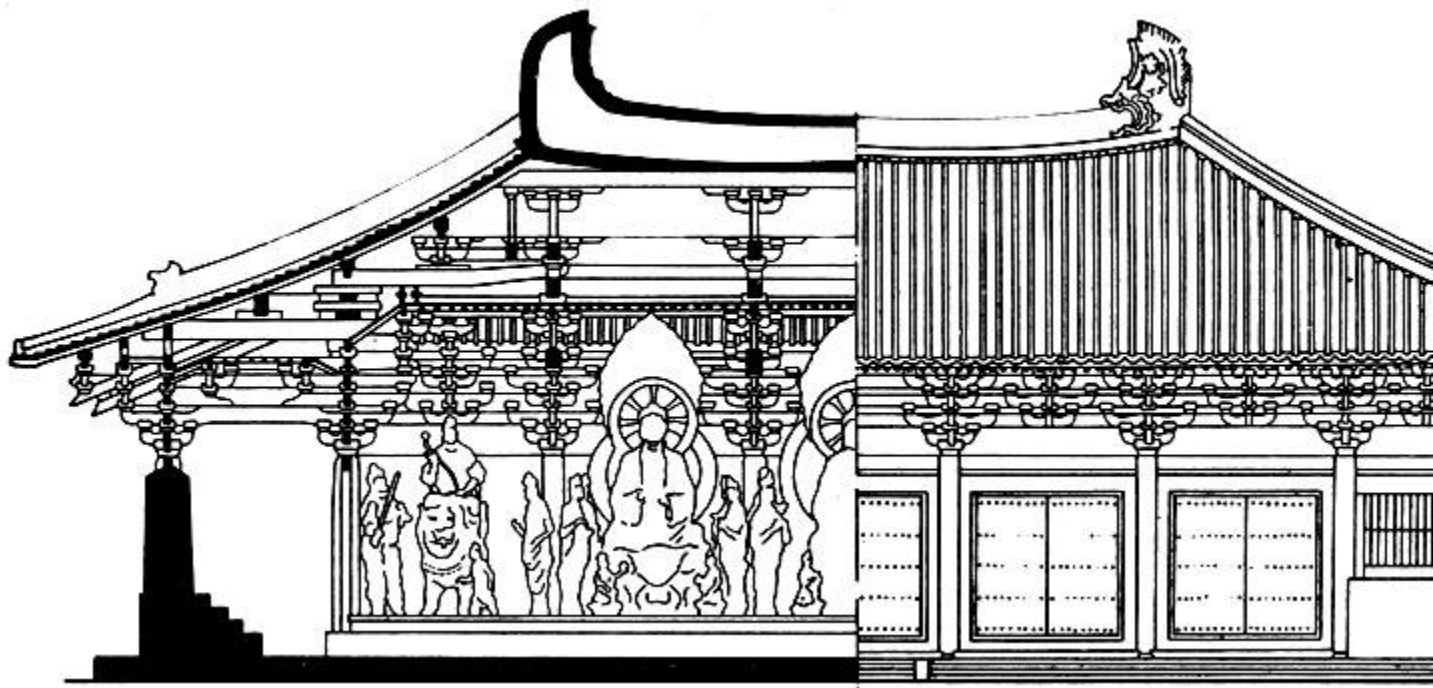
Архитектура 7—13 вв. известна полнее, чем зодчество 4—6 столетий. Сохранились не только храмы и пагоды, но и планы городов, а также ряд деревянных сооружений. Основные конструктивные и эстетические принципы древнего китайского зодчества в силу своей глубокой рациональности, простоты и гибкости легли в основу средневековой архитектуры, в которой они были по-своему использованы и обогащены в связи с новыми социальными и эстетическими потребностями. Особенности социально-экономических условий 7 —10 и 11 — 13 вв. обусловили некоторое различие тенденций в понимании архитектурных форм. Так, в могучей, богатой и единой Таиской империи создавались полные ясной гармонии, спокойные и величественные и вместе с тем торжественные и праздничные архитектурные формы. Тенденции также весьма

высокой архитектуры сунского времени связаны со сложностью и противоречивостью самого исторического периода. Бурное развитие городов, концентрация в них наиболее сложных ремесел, известная демократизация городской культуры вызывали все больший интерес к светской архитектуре, к разнообразию ее оформления. Духовная жизнь становилась многообразнее, интенсивнее и проявлялась то в лирических, то в полных яркой красочности декоративных формах. С другой стороны, непрерывные войны, обнищание населения и ослабление государственного могущества уже не могли способствовать развитию тех монументальных форм, которые характеризовали тайское зодчество. Гедонистические вкусы правящих кругов, особенно в южносунский период, сказались в стремлении к большой утонченности, порой интимности, легкости и живописному изяществу в архитектуре.

В Таиской империи рост городов с огромным, иногда миллионным населением обусловил расширение и большую четкость планировки, чем это было в предшествующее время. Классическим образцом средневекового города 7—10 вв. была столица этого времени Чанъань, представлявшая в плане почти квадрат, окруженный монументальной стеной. С запада на восток город насчитывал около 18 км, с юга на север около девяти. «Запретный город», то есть весь ансамбль построек императорского дворца, был также обнесен стенами с башнями и воротами. Вне его стен простирался обширный город, пересеченный с севера на юг и с запада на восток девятью прямыми и широкими магистралями, делившими его на правильные части. Между магистралями располагались обнесенные стенами кварталы, носившие наименование фаны. На ночь ворота всех фанов запирались, и каждый квартал превращался в изолированный маленький город.

Деревянные дворцовые сооружения 7—10 вв. не сохранились до нашего времени. Но представление о светской архитектуре танского периода дают изображения дворцов в современной им живописи. Создавая в известной степени фантастический и несколько гиперболизированный по масштабам облик пышных и торжественных сооружений,

живописцы вместе с тем весьма точно воспроизводили основные черты китайского зодчества своей эпохи. Так, Ли Чжао-дао (около 716 г.), изобразив многоэтажный дворец в Лояне, показал основные эстетические особенности деревянного дворцового сооружения: яркость и праздничность красочных сочетаний, легкость и воздушность, сохраняющиеся при грандиозности и величии архитектурного облика здания в целом. Художник особенно подчеркивает также многократный взлет широких и загнутых по углам крыш, составляющих основной эстетический акцент архитектуры. Ли Чжао-дао, как и все художники и зодчие Китая, не мыслил архитектуру вне ее органической связи с природой, а потому изобразил дворец окруженным могучими соснами, на фоне горных вершин, которые составляют естественную и связанную с его ансамблем среду.



Храм Фогуан. Разрез и фасад.

Из деревянных храмов танского времени сохранился только один. Это павильон буддийского храма Фогуан, выстроенный в 857 г. н. э. в горах Утайшань провинции Шаньси. Храм представляет собой комплекс деревянных построек,

соединенных дворами. Необычайно широкая, с далеко выступающими за пределы здания стрехами массивная крыша с загнутыми кверху углами типична для архитектуры этого времени. Для нее также характерны очень большие и сложные системы кронштейнов — доу-гуны. Опирающиеся на столбы и поддерживающие крышу, высоко приподнятую над каркасом постройки, доу-гуны служили важной конструктивной частью китайской архитектуры, облегчая давление кровли на опорные балки в местах их соединения со столбами. Внутри помещения подобные доу-гуны поддерживали балки крыши. Если в ханьский период доу-гуны были обычно простыми по форме (см. том I, стр. 456—459), то танские монументальные кронштейны, занимающие вширь все подкровельное пространство, характеризуют вместе с нарядной цветной черепичной крышей основной эстетический облик архитектурного сооружения.

В архитектуре пагод особенно выявляется тесная связь с природой. Возведенные обычно в гористой местности в уединенных местах, высокие и величественные, они являются неотъемлемой частью китайского ландшафта. Огромные широкие просторы необъятной природы, развертывающиеся вокруг, подчеркивают особую величественность этих сооружений, не соприкасающихся с житейским миром. Кирпичные пагоды 7—8 вв. отличаются большой строгостью, спокойствием и монументальностью форм. В них почти отсутствуют какие-либо архитектурные украшения, за исключением геометрического орнамента, покрывающего карнизы. Характерными для этого периода являются кирпичные пагоды: Даяньта (Большая пагода диких гусей), выстроенная близ современной Сиани в 652 г., перестроенная и увеличенная на два этажа в 704 г., и сооруженная в 707 — 709 гг. Сяояньта (Малая пагода диких гусей). Даяньта была расположена в пределах танской столицы. Она возвышается на небольшом холме, фоном ей служит обширная темная горная гряда, обрамляющая город. Благодаря большой гармонии и вытянутости пропорций издали пагода производит впечатление легкой и небольшой. На более близком расстоянии обнаруживается, что пагода огромна и имеет вид

массивной крепостной башни. Как и многие танские пагоды, Даяньта имеет в плане квадратную форму.

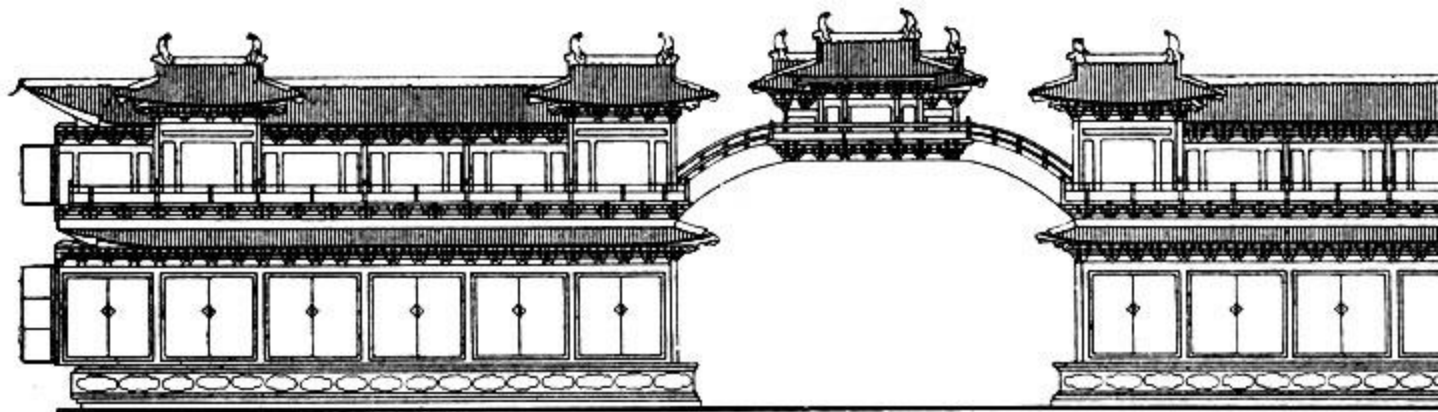


220. Пагода Даянъта в Сиани. Фрагмент. См. илл. 221.



221. Пагода Даяньта в Сиани. Основана в 652 г. Перестроена в 704 г. Неоднократно реставрировалась. Общий вид.

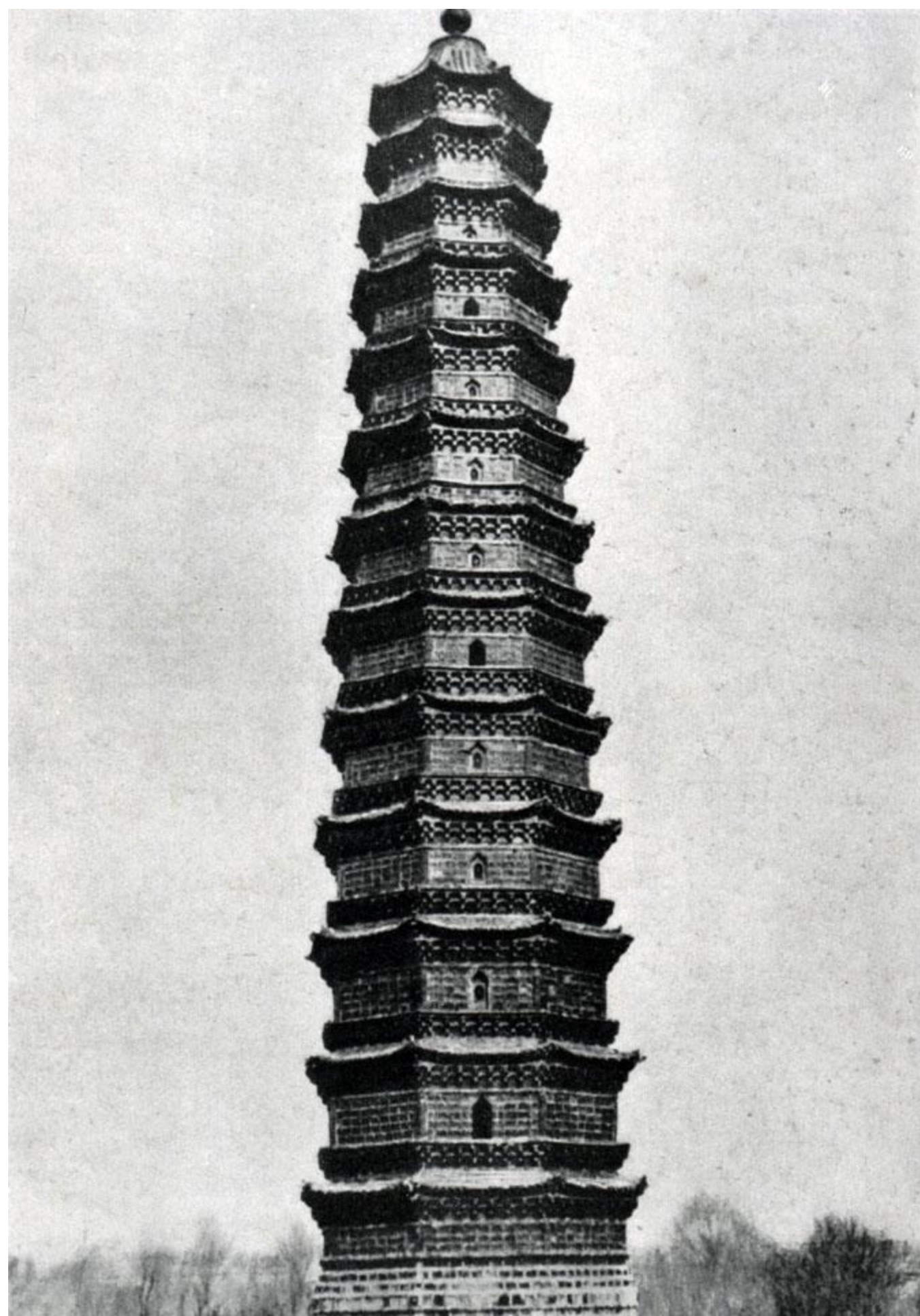
Эта пагода представляет собой сооружение, имеющее 25 т в основании и высоту 60 м. Семь ярусов постройки равномерно сужаются кверху. Последний из них увенчан керамической пирамидальной крышей с маленькой ступой, расположенной на ее вершине. Оформление всех семи ярусов совершенно одинаково. Чтобы подчеркнуть общее нарастание массы здания кверху и разбить широкие плоскости стен, архитектор помимо пилястр поместил в центре каждого яруса по закругленному сверху световому окну. От широкой входной арки нижнего Этажа окна равномерно уменьшаются, так что верхний ярус кажется значительно более, чем в действительности, удаленным от земли. Удивительная простота и лапидарность форм, благородная суровость, величественность и монументальность характерны вообще для подобных сооружений 7—8 вв. Те же черты отличают и архитектуру 10 — начала 11 в., примером которой могут служить сохранившиеся в городе Датун три больших храма этого времени. Храмы выстроены по одному типу, однако самым интересным из них является Хуаяньсы, основанный в 1038 г. Основное здание храма — это одноэтажное сооружение, расположенное на высоком (около 4—5 м) постаменте из серого кирпича. Этот постамент, приподнимая здание над одноэтажными низкими лёссовыми постройками города, выделял его среди всех сооружений. Сам постамент с ажурной балюстрадой очень широк и наверху образует площадку, на которой располагаются курильницы и башни, а также посажены деревья. Внутри храм представляет обширное помещение с двумя рядами высоких и массивных покрытых лаком деревянных, гладких колонн. Стены храма Хуаяньсы заполнены оригинальными деревянными книжными шкафами. Тщательно и изящно вырезанные из дерева шкафы дают представление о разнообразии светской архитектуры того времени. Шкафы оформлены в виде многоэтажных сооружений, с различными доу-гунами, решетчатыми окнами, черепичными крышами.



Деревянные шкафы в интерьере храма Хуаяньсы.

Архитектура 11 —13 вв. имеет свои отличия от танского зодчества 7—10 столетий, хотя и основывается на его традициях. При Северо-Сунской династии в связи с изменениями в общественной жизни, укрупнением и ростом городов несколько меняется их облик. Так, в Кайфыне были разрушены стены фанов и этим ликвидировано деление города на маленькие замкнутые ячейки.

Сунские дворцы были многоэтажными, с галлереями, окружающими внутренние помещения, и многочисленными крышами, расположенными в несколько ярусов друг над другом. Отличительной чертой большинства крыш этого времени является то, что они не так далеко выдвинуты за пределы каркаса здания, как танские; общий рисунок крыш стал значительно мягче и легче, увеличилась изогнутость линий. В целом деревянные сооружения сунского периода стали менее строгими, более изящными, чем тапского. Обильные украшения и резьба покрывают стены, потолок и балки наружных и внутренних помещений. Широко применяется для покрытия крыш глазурованная черепица, а для стен и доу-гунов — многоцветная роспись.



227. «Железная пагода» близ Кайфына. 1041 г.

Пагоды сунского времени приобретают также несколько отличный от танских характер. Они строятся уже не только из дерева, камня и кирпича, но также и из металла — железа и бронзы. Квадратных в плане пагод почти не встречается, по большей части они либо восьмигранные, либо шестигранные. Некоторые пагоды еще продолжают строиться в традициях монументальной архитектуры танского времени, однако и в них заметно уже стремление к большей дробности и обилию деталей. Одной из наиболее живописных пагод сунского времени является «Пагода тигровой горы» в городе Сучжоу. Эта высокая светло-серая кирпичная восьмигранная в плане пагода, возвышающаяся на горе, видна с далекого расстояния и даже издали производит большое впечатление особенной нарядностью своих форм. Несмотря на значительные размеры (около 50 м в высоту), пагода кажется легкой и изящной. Еще более стройность, легкость и устремленность вверх ощущаются в другой, девятиярусной пагоде Баочу, выстроенной в Ханчжоу в 968 г. и перестроенной в 1189 г. Многие пагоды этого времени украшались снаружи скульптурой или керамическим глазурованным орнаментом; в конструкции некоторых пагод употребляются железо, бронза и чугун, позволяющие применять более тонкую орнаментацию деталей. Стремление к четкости, чеканности, декоративности форм и вытянутости пропорций сказывается и в каменных пагодах, строительство которых было особенно распространено на юге страны. Небольшие по размерам (высотой 7—8 м.), лишенные внутреннего пространства, они воспринимаются скорее как скульптурные монументы, нежели произведения архитектуры. Примером подобных сооружений могут служить две каменные пагоды из храма Лининьсы в Ханчжоу и пагода, расположенная близ Нанкина, — все три относящиеся к 10 в. Нанкинская пагода снаружи обильно декорирована скульптурными рельефами, напоминающими рельефы из пещерных храмов. Самые формы ее пластичны, скульптурны и лишены монументальности и строгой архитектоники пагод танского времени.

После 1127 г., когда столица Китая была перенесена на юг в Ханчжоу, в период так называемых Южных Сунов, в архитектуре наблюдается все большее стремление к декоративности и изяществу форм. Город Ханчжоу, исключительно красиво расположенный среди цветущих зеленых гор, покрытых тропическими деревьями и нежным бамбуком, был превращен человеческими руками — там, где селилась знатная часть населения, — в прекрасный сад. Сама природа как бы переделывалась, видоизменялась и дополнялась. Сунские правители стремились создать для себя некий «земной рай», как они и называли Ханчжоу. Архитекторы, поэты и живописцы, выявляя и подчеркивая в природе ее самые высокие эстетические качества, сумели достичь идеального сочетания красоты природы с красотой искусственных сооружений. В горах насаждались деревья мэйхуа (дикая слива, цветущая зимой), на берегу озера и в самых живописных местах выстраивались уединенные беседки или обвитые плющом маленькие красивые павильоны. Озеро было перегорожено на несколько частей дамбами, обсаженными густыми деревьями, так что в нем образовалось как бы несколько озер и тихих заводей, засаженных цветущими лотосами. Над водой были воздвигнуты разнообразные каменные башенки, в лунную ночь бросавшие длинные тени, на островах выстроены беседки.

Для создания большей связи образа архитектуры с природой ряд зданий возводился из некрашеного дерева, а мосты складывались из дикого камня с вкраплением полудрагоценных необработанных камней. В садах Ханчжоу и Сучжоу на мостах и переходах, при подъемах на горы перед глазами зрителя один за другим сменялись различные пейзажи. Среди зелени помещались водоемы, где плавали золотые рыбки и цвели пышные лотосы, холмы с беседками, многочисленные висящие над водой мостики и различные павильоны, носившие поэтические названия: для «чтения стихов», «созерцания луны», «слушания течения воды» и т. д. Сады огораживались высокой стеной и представляли собой изолированный мир, воссоздающий в малой форме

многообразии и величии природы и ничем не напоминающий о бедах, постигших страну.

В сунское время появляются трактаты об архитектуре, где разрабатываются главным образом вопросы декоративной обработки фасадов и интерьеров. Таков трактат Ли Минчжуна, написанный в 1103 г., «Метод архитектуры», где приводятся многочисленные чертежи и рисунки орнаментов, резьбы по дереву и камню и т. д. Этим трактатом пользовались многие последующие поколения.

Особенности многообразной по своим видам, формам и технике архитектуры 7—13 вв. заключаются в том, что на базе традиций прошлого она вырабатывает единый и характерный для Китая устойчивый стиль, определивший дальнейшие пути развития всего средневекового зодчества. Своеобразие эстетических качеств наиболее распространенного с древних времен вида архитектуры — деревянных жилых и общественных сооружений — во многом обуславливалось спецификой самого строительного материала и техническими приемами. Постройки из дерева танского и сунского времени возводились на основе древнейшего каркасного метода строительства. Эта простая система, издревле употреблявшаяся как в самых примитивных, так и в дворцовых и храмовых постройках, получила в этот период дальнейшую разработку и эстетическое осмысление. Главные конструктивные и утилитарные особенности здания нарочито подчеркивались и служили одновременно для выявления эстетических качеств архитектуры. Так, уже в тайский период окончательно сложилась специфическая для китайской архитектуры форма крыш с приподнятыми углами, вызванная стремлением облегчить впечатление большой тяжести от широкого выноса крыш, необходимого для прикрытия от зноя и непогоды. Поддерживающие кровлю массивные многоярусные кронштейны — доу-гуны — искусно вытачивались и покрывались цветными росписями, образуя вместе с яркой черепицей крыши богатый и динамический мотив декоративного оформления здания. Лаковые покрытия стен и столбов, необходимые для сохранения здания от

сырости, также стали одной из эстетических особенностей полихромной средневековой архитектуры, придавая всему облику здания радостную цветовую звучность. Легкость, умелое сочетание большой декоративности и красочности архитектурных форм, светскость и праздничность характеризуют танскую и сунскую деревянную архитектуру. В ансамбле впечатление создавалось не столько каждым отдельным сооружением, сколько всем комплексом построек, основанным на ритмическом воспроизведении близких друг другу геометрических форм. Жизнь и динамика форм, пространства и масс в китайской архитектуре сливается с жизнью окружающей природы, как бы являясь ее совершенным созданием.

* * *

Скульптура периодов Суй, Тан и Сун, оставаясь в сфере тех же религиозных образов, что и в V — начале VI в., значительно изменяет свое содержание и все теснее соприкасается со светским искусством. Подъем культуры, подготовленный объединением страны в конце VI в. и достигший своей вершины в последующие столетия, сопровождался важными сдвигами в эстетических представлениях людей. Поэты и художники VII—XIII вв. увидели в человеке большую внутреннюю красоту и прониклись интересом к человеческому чувству. Творческий дух выразился в создании полных гармонии и свободной ясности форм, в пробудившемся интересе к человеческому телу и чувственной красоте образов.

Скульптура как вид искусства в средневековом Китае была связана либо с буддийской религией, либо с погребальным культом. Современники даже не считали скульптуру самостоятельной областью искусства. Однако общественные этические и эстетические идеалы времени, несмотря на большую ограниченность круга тем и задач, выражены в ней подчас в еще более сконцентрированном виде, нежели в живописи. При Тангах мощный расцвет буддийской религии, являвшейся в это время господствующей идеологией и достигшей своего наивысшего могущества, а также единство и

прочность государственной власти обусловили новый подъем в строительстве пещерных храмов и создании многочисленной культовой скульптуры.

В отличие от вэйской скульптуры в танский период был создан уже вполне зрелый художественный стиль. Монументальность форм, жизнеутверждающая полнота и свобода пластических образов характеризуют скульптуру танского времени.

В государстве Сунов буддийская религия утратила былое могущество, что привело и к угасанию буддийских монастырей. Объем скульптурных работ значительно снизился. В связи с общественными изменениями меняется и само содержание скульптуры. Возрастающая роль светской линии в искусстве и интерес к человеческой личности вызвали появление психологического скульптурного портрета, получившего в рамках религиозного искусства свои специфические черты. Несмотря на эти различия, скульптуру сунского времени можно рассматривать в единстве с танской по той причине, что она является как бы завершающим Этапом развития тех качеств, которые вызревают в скульптуре начиная с вэйского времени.

Начиная со второй половины 6 в. в китайской скульптуре происходят изменения, подготовившие переход от условности к зрелому, богатому и полнокровному искусству 7 —10 вв. При этом технические навыки прошлого не только не были потеряны, а пошли на службу нового искусства, явившись для него своего рода фундаментом.

В китайской скульптуре этого времени появляется большая плавность и округлость форм. Аскетические, лишённые плоти фигуры божеств вэйского времени уступили место грубоватым, но более чувственным и земным образам. Большое распространение получил культ Будды Амитабы, бодисатв и божества, олицетворяющего идеи космоса — Вайрочаиы. Изображение учеников Будды играло также значительную, чем в предыдущий период, роль. Таким образом, с введением культа многих новых божеств во второй половине 6

в. круг религиозной тематики расширился и несколько усложнился.

Конец 6 — начало 7 в. — время чрезвычайно интенсивного храмового строительства. К этому периоду относится создание крупного пещерного храмового комплекса Тяньлуншань, начало строительства которого восходит к 550—500 гг. Тяньлуншань расположен в центре провинции Шаньси в горах Тяньлуншань (что означает Горы небесного дракона). Здесь сохранилась двадцать одна пещера, из которых восемь относятся ко времени Суй. Основными качествами, характерными для суйских скульптур Тяньлуншаня, является то, что, оставаясь еще фронтальными, статуи начинают отделяться от стены и приобретать округлые формы человеческого тела. В то же время статуи суйского времени еще сохраняют примитивность, свойственную колоссальным буддийским фигурам более раннего времени, и по сравнению с вэйскими рельефами кажутся подчас грубыми и менее выразительными. Важно, однако, что в 6 в. намечается стремление к пластической лепке лица, особенно Заметное в иконографии бодисатв и духов, где видна известная конкретизация образа, соединение монументальности и обобщенности формы с интересом к отдельным деталям. Так, в скульптурной голове бодисатвы из Сианьского музея можно наблюдать, с какой тщательностью и мастерством скульптор разрабатывает пряди сложной унизанной и перевитой драгоценностями прически, длинные серьги в ушах, не нарушая при этом плавности и цельности общего контура. Интерес к более чувственному земному облику божества явился в основном тем новшеством, которое принесла с собой культура суйского времени.

Скульптура 7 — 10 вв., явившаяся высшим этапом развития средневековой китайской пластики, окончательно преодолела черты примитивности и условности и во многом превзошла скульптуру вэйского времени по эмоциональному богатству и одухотворенности образов. Однако эстетическим идеалом пластики танского времени стало уже не рафинированное изящество бесплотных фигур раннего средневековья,

проникнутых мистической созерцательностью, а грация земных чувственных образов, одухотворенность которых сочетается с физической красотой, с изысканной и полной жизни гармонией движений.

Основное, что отличает скульптуру 7 —10 вв. от более ранних периодов, —это ее значительно более светский характер, интерес к физической, телесной красоте. Но красота в искусстве этого времени заключается не в воспевании атлетического, физически развитого тела, а чаще всего связана с передачей созерцательности, спокойствия, возвышенной чистоты, женственной мягкости и нежности. Этому способствуют нарочитое удлинение пропорций, сочетание пластичности форм с графическим ритмом линий одежды и плавная изогнутость тела. В танских божествах нет той ярко выраженной чувственной силы, которую можно наблюдать в средневековой скульптуре Индии.

Буддийские скульптуры танского времени изображают определенные виды высших и низших божеств. Основным и центральным божеством по-прежнему остается Будда, за ним следуют изображения бодисатв, архатов (учеников Будды, достигших святости) и стражников входа — дварапала. Вся традиционная многофигурная алтарная композиция, содержание которой понятно лишь тогда, когда известны позы, жесты и символика деталей, приобретает в это время значительно более живой и даже несколько жанровый характер. Кроме божеств в храмах танского времени создавались и портретные изображения министров и чиновников, их жен и родственников, представленных обычно в виде донаторов.

В пещерном храме Тяньлуншань скульптура танского времени дошла до нас в крайне плохой сохранности. Однако по отдельным образцам можно составить себе достаточно ясное представление об общем ее уровне. Отличием от вэйских и суйских скульптур является то, что статуи бодисатв отделены от стены и лишены иератической скованности, характерной для ваяния предшествующего времени. Их тела

проникнуты движением. Бодисатвы изображены полуобнаженными, украшенными ожерельями. Легкая тончайшая прозрачная ткань, мастерски вырезанная в камне, завязывается вокруг бедер мягким узлом и прикрывает бедра и ноги, еще более подчеркивая очертания тела. Сами формы тела, лишенные резких линий, мягкие и сглаженные, гибкие и отнюдь не атлетичны. Они словно вылеплены из какого-то податливого материала. Лица бодисатв задумчивы, спокойны и исполнены нежного обаяния юности, внутренней чистоты и созерцательности. Другие тянь-луншанские скульптуры также отличаются совершенством в проработке и изображении человеческого тела.

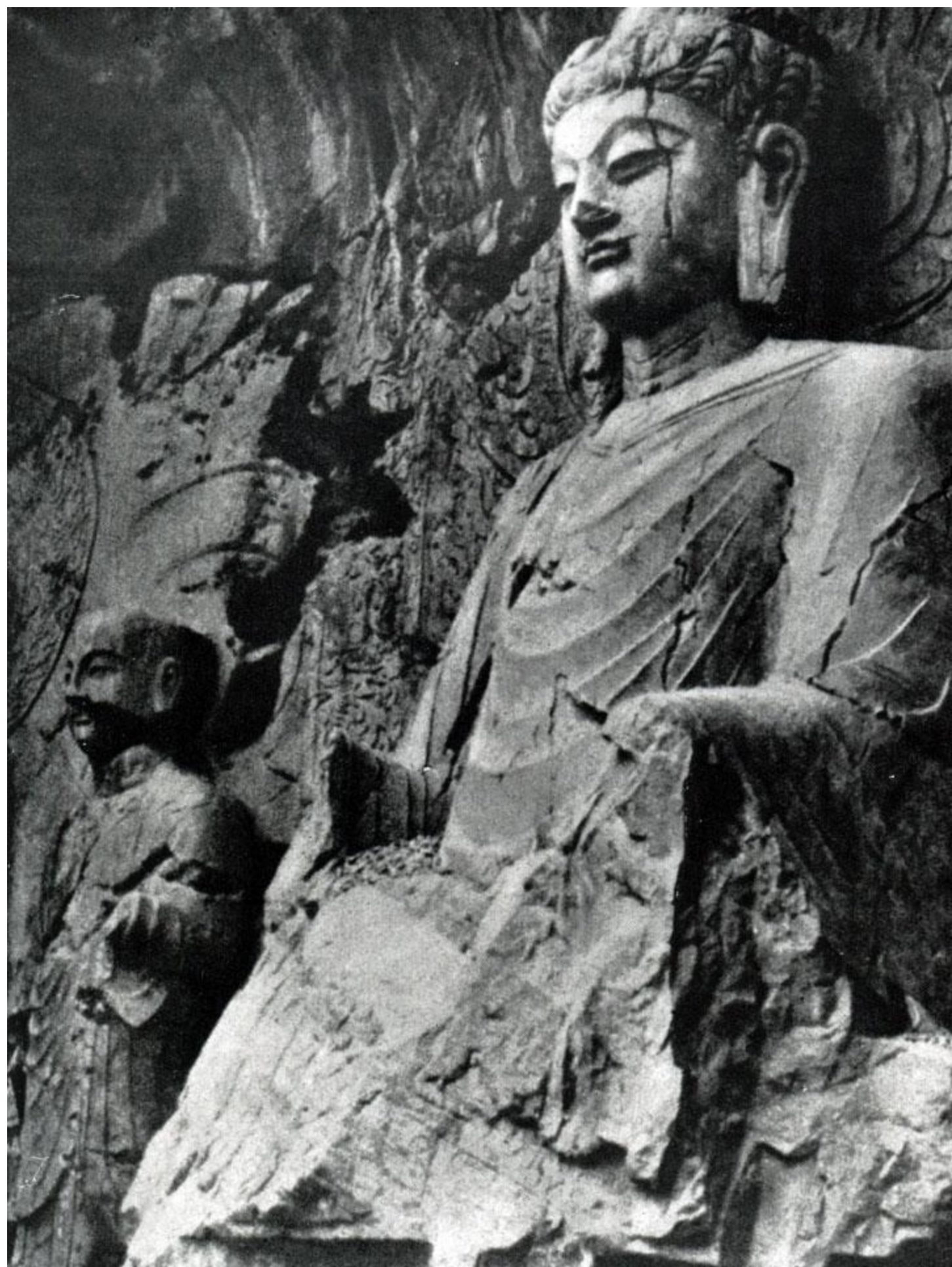
Скульптуры Лунмыня во многом близки к Тяньлуншаню. По большей части танские пещеры этого комплекса невелики по размерам, квадратны либо скруглены в плане. Фигуры Будд и учеников, расположенные против входа, уже не составляют, как вэйские, резкого контраста по пропорциям с рельефами и другими находящимися рядом скульптурами. Значительно большая, чем в вэйское время, свобода в заполнении пространства отличает все танские пещеры Лунмыня. Часто скульптуры уже не прикреплены к стенам, а стоят среди помещения. Между отдельными рельефными фигурами остаются свободные от изображений плоскости фона, благодаря чему больше ощущается значимость отдельных фигур. К лучшим скульптурным образам Лунмыня относятся изображения бодисатв.

Большая свобода, даже в рамках канонов, проявляется в танское время не столько в многообразии и отличии друг от друга скульптурных образов, сколько в общем совершенно ином, чем в предшествующее время, подходе к человеку и осознании его красоты. Это новое восприятие ощущается и в гигантской фигуре Будды Вайрочаны, высеченной на большой высоте, над всеми пещерами западного берега Лунмыня, в 672 — 676 гг. Фигура Будды, достигающая вместе с пьедесталом 25 м в высоту, является как бы олицетворением мощи буддийской религии, достигнутой в танское время. Будда Вайрочана, высеченный из светлого желтоватого известняка

скалы, расположен на большой площадке глубиной 30 м и шириной 35 м. В настоящее время он открыт и виден на далеком расстоянии, а в прошлом помещался внутри гигантской пещеры. Фигура Будды весьма отлична от подобных колоссальных вэйских изображений из Юньгана, отмеченных печатью сухости и жесткости форм.



222. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме
Лунмынь. 672-676 гг.



223. Колоссальная статуя Будды Вайрочаны в пещерном храме Лунмынь. См. илл. 222.

Несмотря на неподвижность, поза Будды Вайрочаны в Лунмыне абсолютно свободна и лишена какой-либо скованности. Лицо, торс и круглые широкие плечи дышат спокойствием, величием, весь облик проникнут большим человеческим достоинством и мягкой задумчивостью. Округлое лицо с полными чувственными губами, узкими и длинными полуприкрытыми веками глазами и бровями, вырезанными по эстетике танского времени в форме полумесяца, не выражает никакой отчужденности и само как бы является воплощением земного спокойствия, полноты дремлющих жизненных сил. Вся фигура полна равновесия, не нарушенного ни движением тела, ни складками тканей одежды. Если юноши-бодисатвы, призванные осуществлять идеи милосердия на земле, изображаются гибкими, полными мягкой женственности и нежности, то образ Вайрочаны — божества, олицетворяющего идеи космоса, дан грандиозным и могучим, полным сдержанной внутренней силы. Динамика узора, окружающего голову Будды, еще больше подчеркивает классическую ясность его лица. Окутывающие все тело одежды показывают, как собственно китайские традиции постепенно одерживают верх над индийским влиянием.

Скульпторы вновь отказываются от показа обнаженного тела, столь характерного для индийской пластики. Однако вместе с тем красота божества уже воспринимается в танское время как сочетание духовной выразительности с чисто человеческой физической красотой. Значительность, чистота и глубина образа характеризуют статую Будды, являющуюся одним из лучших и монументальных образов танского времени.

Помимо круглой скульптуры в храмах 7—8 вв. большое развитие получает высокий и низкий рельеф. Значительным отличием от прошлых периодов является то, что рельефы в танское время перестали играть роль сплошного коврового

узора, их расположение и композиции приобрели большую отчетливость, а каждый отдельный рельефный мотив акцентирован и выделен особо. Вместе с тем рельефы созвучны стилю статуй. В фигурах летящих апсар скульптор стремится передать не только свободу, легкость и стремительность полета, но и подчеркнуть красоту пластических форм, гибкость женского тела. Эти же черты можно наблюдать и в рельефах, изображающих шествие музыкантов, где гибкие тела словно движутся в такт музыки.



231. Рельефный фриз с изображением музыкантов. Фрагмент. 7-10 вв. Вашингтон. Галерея Фрир.

В скульптуре танского времени образ человека никогда не передается статичным. Многообразный характер движений является выразителем различного духовного состояния и темперамента изображенного персонажа. Сама градация человеческих чувств, эмоций и внешних действий в это время неизмеримо богаче, чем когда бы то ни было в предыдущие исторические этапы развития китайского искусства.

Если некоторые образы при внешней сдержанности полны внутреннего напряжения, то в других подчеркнуты и заострены внешние черты повышенной Экспрессии. К такого рода произведениям скульптуры принадлежат фигуры стражников — дварапала. Эти фигуры, стоящие в дверях пещер Лунмыня и других храмов, видны издали и являются не только символическим, но и декоративным мотивом, обрамляя с двух сторон грубо высеченный прямоугольный вход в пещеру и нарушая монотонность ритма плоских степ входа. В этих фигурах наблюдается намеренный отход от классической ясности и гармонической красоты фигур божеств танского времени, что создает контраст идеального и возвышенного начала с грубым и чувственным, который так характерен для всего средневековья в целом.

Те же образы, что и в скульптуре из камня Тяньлуншаня и Лунмыня, создаются и в храмах Дуньхуана и Майцзишапя. Однако, будучи выполненными не в камне, а из глины, они имеют ряд своих отличительных особенностей. Техника, в которой выполнялись скульптуры Майцзишаня и Дуньхуана, имела на китайской почве уже длительные традиции и была перенесена туда из Центральной Азии, где она широко применялась. На связанный из палок каркас накладывалась глина, которой при помощи гипсовых матриц придавались формы человеческого тела. Одной и той же матрицей можно было сделать несколько одинаковых статуй. Таким образом, основным творческим актом являлось не создание каждой

отдельной скульптуры, а изготовление модели, по которой отливались матрицы. Выполненные таким способом глиняные статуи покрывались ступом и раскрашивались. Ханская глиняная скульптура отличается большой декоративностью. Поли-хромные и яркие фигуры, изображающие не только святых, но и монахов, жертвователей, портреты знатных чиновников в разнообразных одеждах размещены вдоль стен храмов, покрытых росписями. Раскрашенные в тона, близкие к этим росписям, они составляют вместе с ними такое же неразрывное целое, как и скульптуры Лунмыня с настенными рельефами.



224. Бегущий конь. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. 637 г. Сиань, Музей.



225. Воин, извлекающий стрелу из груди раненого коня. Рельеф из погребения императора Тай-цзуна в Сиани. Филадельфия, Музей Пенсильванского университета.

Особое место в тайской скульптуре занимали жанровые рельефы. Специфическое функциональное назначение обуславливало во многом их характер. Монументальные рельефы из светло-серого известняка (выполненные в 637 г.) были расположены в Сиани в погребальном ансамбле императора Тай-цзуна. По зрелости и совершенству форм, по изяществу и пластическому богатству движения они превосходят даже многие монументальные скульптуры своего времени. Шесть рельефных плит (размер каждой 1 м 68 см X 2 м 22 см) были помещены либо в одном из дворов архитектурного комплекса гробницы, либо в массивных воротах входа и таким образом включались в архитектурный ансамбль. Традиция считает, что эти скульптуры созданы по рисункам знаменитого художника танского времени Янь Ли-бэя. Все плиты изображают запряженных лошадей, стоящих, идущих шагом и мчащихся галопом. Они выполнены в высоком рельефе и с большим мастерством вписаны в плоскость каждой плиты. Вытянутым в беге телам лошадей соответствует и вытянутая форма плит. Экспрессия динамического ритма как каждой отдельной скульптуры, так и общего комплекса сочетается здесь с большой правдивостью, тонкой и меткой наблюдательностью в передаче натуры. Взметнувшиеся гривы показаны несколькими языками, изгибающимися на лету, как языки пламени; тонкие породистые морды и крутые шеи напряжены так, что в них чувствуется трепет живых мускулов, ощущается теплота живой плоти.

Очень интересна мелкая глиняная и каменная пластика 7—10 вв. Ее тематика отличается редким разнообразием, а огромное количество дошедших до нас образцов свидетельствует о том, насколько распространенным был этот вид народного творчества. Глиняные погребальные скульптуры этого времени представляют собой своеобразную ветвь большого искусства. Подчас довольно крупные, до 1 м высотой, отдельные скульптуры или скульптурные группы отличаются пластическим богатством, динамическим ритмом и совершенством форм, которые присущи всему искусству этого периода в целом. Многие из глиняных фигурок покрыты

цветными глазурями и отделаны как ювелирные произведения.



*228. Танцовщица. Терракотовая фигура из погребения. 7-10 вв.
Лондон, Британский музей.*

Нарядные девушки и придворные дамы в длинных цветных платьях, синих с белыми пятнами, зеленых и желтых, с удлинненными стройными шеями и кокетливыми прическами, а также танцовщицы, изогнувшиеся в ритмическом танце, — наиболее частые изображения в китайской фигурной керамике. Удивительной жизненной правдивостью отличается фигурка павшего на колени и распростершегося на земле чиновника. Лицо его выражает смирение и покорность, глаза полуприкрыты, руки, спрятанные в рукава, сложены молитвенно перед лицом. Все — и черты лица, и одежда чиновника — вылеплено настолько правдиво и реалистично, настолько полно жизни, что эту скульптуру следует приравнять к лучшим произведениям искусства танского времени.

Погребальная пластика изображает не только отдельных лиц, но и большие многофигурные жанровые сцены, оркестры с многочисленными музыкантами, цирк с акробатами, жонглерами и т. д. Каждая из таких групп является своего рода пластической бытовой картиной. То же можно сказать и о многообразных изображениях животных, относящихся к той же поре. Круг реальных и фантастических животных, изображенных в это время, весьма разнообразен. Перед скульпторами словно открылся мир мифов и легенд, который прежде был значительно более тесным и ограниченным, а также раздвинулись рамки представлений о действительности. Так, изображая фантастических чудовищ, мастер соединяет воедино различные части реальных животных, непрерывно варьируя их образы. Игра в поло на скачущих лошадях, кони, вздыбившиеся и обезумевшие от страха, — все полно огромной динамики, пластической гибкости и мягкости форм.



*226. Ржущий конь. Терракотовая фигура из погребения. 7-8 вв.
Прага, частное собрание.*

Сунский период с его тягой к философским обобщениям, с его огромным интересом к человеческой индивидуальности, к личным переживаниям и эмоциям человека внес также ряд отдельных новых черт в историю китайской скульптуры. Монументальные культовые статуи, возводившиеся как символ господства и утверждения буддизма, почти не встречаются в сунское время. Культовая скульптура 11 — 13 вв. постепенно утрачивает гармонию физического и духовного начала, которая характеризует танскую пластику. Тот же интерес к декоративности, что и в архитектуре, наблюдается в скульптуре этого времени. Вместе с тем сунская скульптура значительно больше, чем танская, уделяет внимание личным, частным переживаниям человека, интимизации его образа.

Главными материалами скульптур сунского времени становятся глина, сандаловое дерево, позолоченная бронза, чугун и лак. Лаковые скульптуры, достигавшие довольно значительных размеров, делались на деревянной или глиняной основе, покрытой тканью. После нанесения многочисленных лаковых слоев каркас удалялся. Подобная техника, получившая развитие еще в 9 в., достигла в 10—13 вв. широкого распространения.

Скульптуры сунского времени отличаются от танских значительно большей утонченностью, вытянутостью и стройностью пропорций, подчас некоторой манерностью, а иногда чрезмерной тягой к роскоши. Развивается интерес к портрету. Несмотря на строгий запрет изображать в облике святых живых людей, скульпторы использовали живые модели и достигли в скульптуре как разительного индивидуального сходства, так и известного психологизма. Особенно интересны глиняные портреты буддийских святых—архатов, под видом которых изображались живые конкретные люди.



*232. Архат. Скульптура в пещерном храме Майцзишань.
фрагмент. Раскрашенная глина. 10-13 вв.*

В разнообразных портретах архатов из Майцзишаня нет того нарочитого уродства, диспропорции тел и лиц, той повышенной экспрессии и динамики жестов, которые можно наблюдать в скульптурах танских архатов и в живописном их изображении. Один из архатов Майцзишаня изображен в облике пожилого мужчины с некрасивыми резко очерченными, но умными и запоминающимися чертами лица. Высокие брови расходятся кверху от набухшей тяжелой складки на переносице, задумчивые, усталые глаза потуплены, лоб изборозжен морщинами, а некрасивые губы большого волевого рта с жесткими складками по краям плотно сжаты. В подобных образах архатов нет ни малейшей религиозности, за исключением атрибутов, одежд, характерных бритых голов и сосредоточенного выражения лица. Сам облик их настолько светский, что даже в храме подобная скульптура воспринимается как портрет реального человека, а изъятая из храма, она уже окончательно теряет какую-либо связь с культовым искусством. Столь же удивительно светский характер имеют и глиняные фигуры женщин-донаторов, расположенные вдоль стен храма. Каждая из них стоит на невысокой подставке, отделенная тем самым от всех других. Однако жесты, позы, повороты головы у женщин свидетельствуют о том, что скульптор мыслил их как целую группу находящихся в общении друг с другом людей. Женщины одеты в модные для сунского времени цветные и весьма разнообразные длинные платья, головы их увенчаны тяжелыми сложными прическами. Яркая раскраска в близкие к натуре цвета придает этому шествию декоративное радостное звучание. Скульптор выступает здесь в роли ваятеля и живописца сразу. Лица женщин отнюдь не индивидуализированы и лишены какой-либо эмоциональной выразительности.

Подобный чрезмерно бытовой характер помещенных в храмах скульптурных групп имел и свои отрицательные

стороны, так как уводил скульптуру от задач монументального искусства. Декоративная сторона, возобладавшая в них, развивалась уже не в помощь раскрытию образа, а подменяла собой его глубину и значительность, уничтожала монументальность.

Совсем особый облик имеют образы высших божеств 11 —13 вв. В них нет ни психологизма архатов, ни светской грации глиняных моделей донаторов. Они продолжают линию тайского искусства, но приобретают характер большей изысканности и утонченности, чем танские модели.

Одним из самых распространенных культов в это время был культ Гуаньинь — богини милосердия, статуи которой исполнялись в различных скульптурных техниках. Обычная для иконографии этого божества свободная и изящная, словно слегка утомленная поза Гуаньинь, а также полное лирической мягкости и задумчивости лицо с высокими и длинными разлетающимися бровями свидетельствуют о том, что скульпторы стремятся уже не к утверждающему религию величавому и монументальному образу бога, а к изображению интимных и лирических человеческих чувств и переживаний.

Начало сунского периода явилось временем еще большего творческого подъема в скульптуре, однако возникший затем интерес к детализации, манерность, излишняя роскошь одежд, отсутствие интереса к обобщению и к монументальным значительным формам неизбежно привели скульптуру 12 в. к постепенному упадку. Буддийское искусство во многом исчерпало себя, реалистическая жанровая скульптура в силу ряда исторических условий не смогла развиваться в должной степени. Ведущая роль в искусстве сунского времени с его тягой к широким философским обобщениям целиком перешла к живописи.

В целом можно сказать, что скульптура танского и сунского времени в истории китайской средневековой пластики является большим и самым важным этапом ее развития.

Если в культовой скульптуре 5 — 6 вв. ставятся отличные от древности задачи, проявляется интерес к духовному миру человека, то скульпторы 7—13 столетий идут гораздо далее и от еще абстрактных и условных идеалов вэйского периода переходят к более широкому и конкретному осмыслению действительности. Самые каноны скульптуры этого времени становятся более свободными и играют в известной мере положительную роль, отбирая и фиксируя наиболее значительные достижения эпохи. Выражая общие тенденции времени, светская линия в скульптуре приобретает все более бытовой, жанровый характер, тогда как культовая в изображении высших божеств отражает в наиболее сконцентрированном виде идеальные и возвышенные представления своего времени о человеке. Наивысший подъем ваяния, восходящий к танскому времени, в каменной скульптуре храмов связан со стремлением к большой монументальности, обобщенному видению, особой пластической мягкости и гармонии. В мелкой глиняной пластике этого времени ее совершенство определял язык простых, полных жизни, правдивых форм. В 11 —13 вв. отход от монументальных поисков в скульптуре сопровождался большим развитием многообразных техник, тягой к декоративности и решением более частных задач.

По существу, все основные ценности в китайской средневековой пластике были созданы именно в эти периоды, во время которых сложился и утвердился в этой области искусства оригинальный и неповторимый стиль.

* * *

7 —10 века были временем блестящего расцвета средневековой культуры. Наука, литература и изобразительное искусство Китая этого периода отмечены большими достижениями, по своим тенденциям и по своему значению намного превосходившими все то, что было создано в предшествующие эпохи. Были сделаны важные научные открытия в области астрономии, математики и медицины. В Чанъани велись исследования в области истории, делались

переводы иноземных рукописей. В это время появились первые печатные книги. В 8 в. при императорском дворе в Чанъани впервые была создана Академия наук Ханьлинь; при дворе императора Сюань-цзуна вышла первая газета.

В связи с тем что господствующей идеологией этого периода являлся буддизм, переживавший в 6—7 вв. в Китае пору своего расцвета, были переведены на китайский язык многочисленные буддийские сочинения, основаны различные буддийские секты и направления. Однако уже к концу 8 — началу 9 в. рост социальных и политических противоречий нашел отражение в области религии и философии. Поскольку буддийские монастыри захватили огромные земли и пользовались неограниченной властью, началась борьба между церковными и светскими феодалами, а также борьба против буддизма и его догматики, затронувшая более широкие слои общества. Все более нарастали антифеодалные настроения. Многие философы и ученые этого периода обращались к древним китайским мыслителям, развивая их основные философские воззрения и противопоставляя их буддийской догматике. Суждения, направленные против буддизма, были проявлением развивавшейся в этот период общего подъема культуры материалистической идеологии средневековья.

Критическое отношение и пересмотр религиозно-философских направлений нашли свое выражение в литературе и отчасти в изобразительном искусстве. В художественном творчестве танского времени наблюдается гораздо большая свобода в изображении действительности, попытки в рамках феодальной идеологии критического ее осмысления и глубокого изучения. Познание вселенной и ее законов занимает значительное место в творчестве крупнейших философов, художников и поэтов. Как по форме, так и по содержанию поэзия танского времени была качественно новым и, безусловно, прогрессивным явлением. Большая простота, лиричность, необычайная острота видения и широта в описании природы характеризуют танскую поэзию, тесно связанную с живописью. Поэт Ван Вэй (699—759), как и

все видные деятели культуры этого времени, бывший также художником, каллиграфом, музыкантом и теоретиком в области искусства, был чутким наблюдателем, вдохновенным и лирическим певцом природы, о котором современники говорили, что «его стихи были картинами, а картины стихами». Его стихи, как и стихи других поэтов, воспевают красоту земли, тонкость и богатство человеческих переживаний. Многие поэты обращались к социальной тематике.

Тенденции, характерные для литературы, развиваются и в изобразительном искусстве. Однако здесь нельзя уловить тех нот свободолюбия и социального протеста, которые непосредственно звучат в стихах поэтов периода Тан, поскольку искусство было более сковано кругом официальных тем, нежели литература. Но и здесь основным содержанием является более свободное, чем в предшествующие периоды, изображение человека, окружающей его обстановки, его переживаний и повседневных занятий, а также попытки осмысления и познания мира природы и ее сил уже не средствами символики древнего искусства, а путем реального ее изображения. Эти тенденции характерны не только для светской, но и для религиозной живописи танского времени, куда приносятся пейзажные, бытовые и жанровые мотивы, занимающие подчас ведущее место.

Характеризуя период 7 —10 вв., впервые в истории китайского искусства можно говорить о вполне сложившихся основных видах и принципах живописи. Светская живопись разделяется на вполне самостоятельные жанры, среди которых основное значение имеют изображение быта, пейзажная живопись, так называемый жанр цветов и птиц, а также портрет. Опираясь на сформировавшиеся в предшествующие века традиции, живопись этого времени сделала по сравнению с наивной в прошлом трактовкой действительности гигантский шаг вперед, достигнув большой эмоциональной глубины, зрелости и относительной (в рамках средневековой условности) широты охвата жизненных явлений. Поэтическое отношение к природе, правдивый,

реалистический подход к ее изображению, стремление не только насладиться ее тихой и величественной красотой, но и познать ее законы, наконец, создание больших живописных новелл, рассказывающих подробно, а часто даже юмористически о быте чиновничьей знати, — вот ряд новых черт, которые возникают в живописи.

В период Тан появилось много теоретических трудов, посвященных вопросам искусства. Каждому жанру предъявлялись свои требования, для каждого разрабатывались определенные правила написания, которые художник должен был в основном придерживаться. Большая часть этих теоретических установок была тщательно сохранена традицией и использовалась как догмы на протяжении дальнейшего развития культуры феодального Китая. Вопросам живописи посвящали трактаты и стихотворные произведения такие крупнейшие поэты, как Ду Фу, Ван Вэй, Бо Цзюй-и и другие.

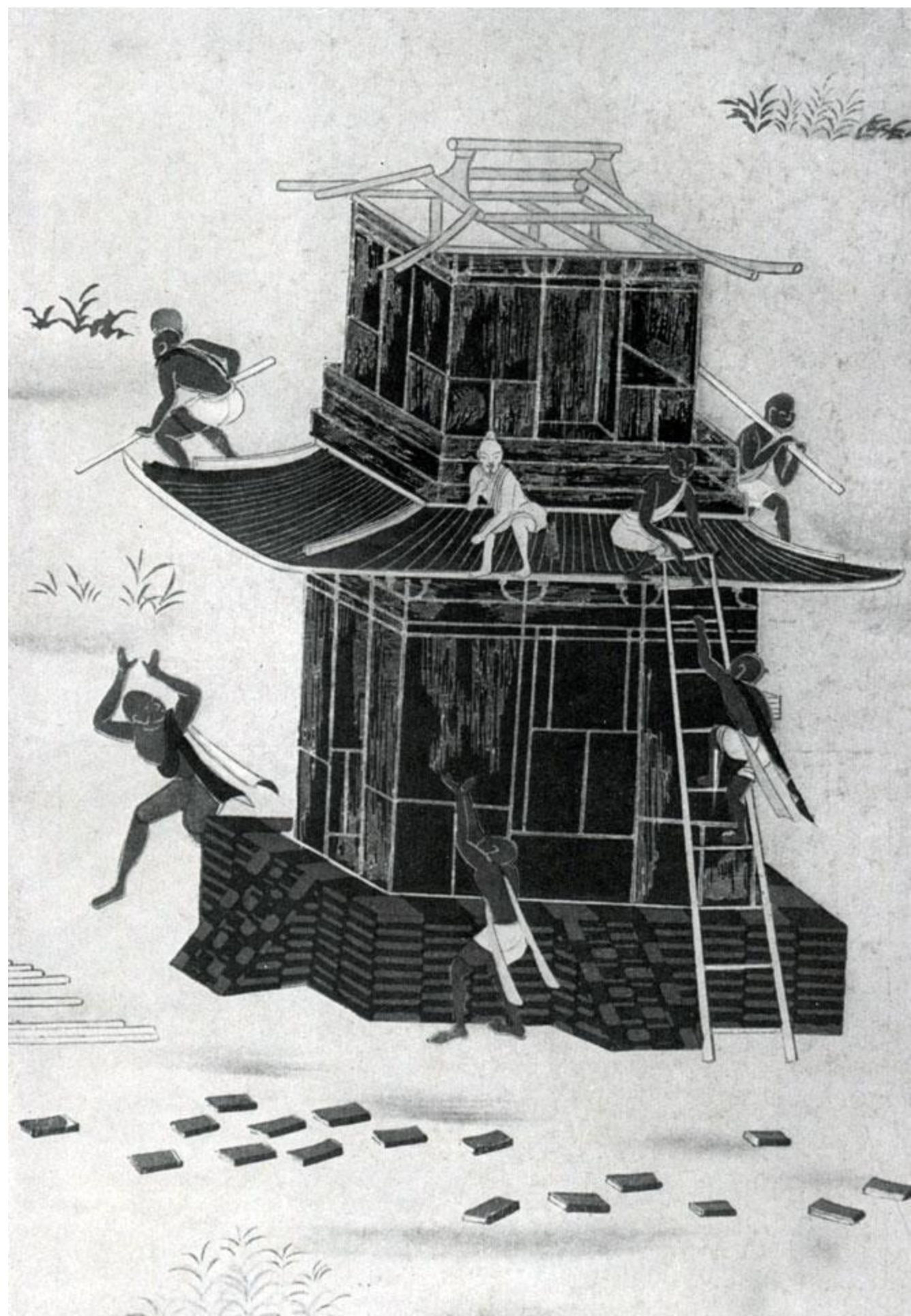
До нас от танского времени дошли лишь немногие теоретические работы в области живописи. Важнейшим и подробнейшим из них является труд Чжан Янь-юаня (середина 9 в.) «Лидай мин хуа цзи» («Записки о знаменитых картинах прошлых эпох»), где дается вся предшествующая история китайского искусства. Автор перечисляет всех значительных художников начиная с древности и до своего времени. Здесь же говорится о коллекционировании, ремесленных работах и стенных росписях. Автор анализирует подробно творческий метод Гу Кай-чжи и шесть законов живописи Се Хэ. Комментируя Се Хэ, автор называет ведущими моментами в живописи характерность линейного штриха и ритм линий, определяющий собой всю динамику картины, а также говорит о композиции как о важнейшей из основ живописи. Автор призывает художников своего времени следовать этим правилам и развивать их в своей художественной практике. Он подчеркивает особую роль каллиграфии и ее значение в живописи, так как красоту китайской живописи он видит в красоте линий. В качестве примера он приводит живопись знаменитого художника танского времени У Дао-цзы, который

специально обучался каллиграфии у известного мастера Чжан Сгой-я. «Линия должна быть свободной и живой, — говорит Чжан Сюй-я, — когда же она носит характер чертежа, то живопись становится уже не искусством, а ремеслом». Сравнивая достижения прошлого с настоящим, автор отмечает, что природа в пейзажах периода Вэй лишена естественности: «вода не течет, фигуры больше, чем горы, все застывшее и неживое». Исходя из трактата Чжан Янь-юаня, можно понять, что танские теоретики в области искусства проявляли широкий интерес не только к прошлому, но и к живой действительности и требовали от современников наряду с сохранением основных традиций большей свободы и естественности в изображении окружающего мира и большего профессионального мастерства.

Огромное значение в живописи танского периода имели росписи на стенах дворцов и буддийских монастырей. Дворцовые росписи не сохранились до нашего времени, тогда как храмовых дошло очень большое количество. Богатое представление о китайских храмовых росписях периода Тан дают пещеры Цяньфодуна, относящиеся к этому времени. Характер этих росписей и пещер во многом отличен от предшествующих периодов. Сами пещеры более просторны; росписи на стенах идут не фризами, а занимают большие поверхности, иногда всю плоскость стены. Нижние части стен, а также стены коридоров, ведущих в пещеры, вместо традиционных в вэйский период фигур буддийских святых заполнены портретами жертвователей, написанными отдельно или составляющими целые жанровые композиции. Рядом с портретами помещались надписи, указывающие, какие конкретно лица здесь изображены, и сообщающие о них разные сведения. Одна из надписей дает понять, что у знатных семей Чжан и Цао была своя школа живописи.

Основными сюжетами росписей религиозного характера являлись популярные изложения буддийских сутр — проповедей Будды и изображения «Западного рая Будды Амитабы». Но помимо росписей на непосредственно религиозные темы существуют в большом количестве чисто

жанровые сцены, вплетенные в религиозный сюжет. Храмовая настенная живопись тайского времени во многом близка светской живописи на шелку и бумаге. Эта близость проявляется главным образом в четкой графической манере исполнения, в большой роли линий и их ритма, в близости живописных приемов каллиграфии, в колорите и построении композиции, а также в чертах изображаемых лиц северокитайского типа — округлых, характерных для всего искусства 6—10 вв.



233. Строительство пагоды. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.



234 а. Бурлаки. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.

Бытовые, жанровые сцены, занимающие в танских росписях значительное место и вклинивающиеся в религиозные мотивы, наделены большой долей реализма и непосредственных жизненных наблюдений. В них нет уже той скованности и схематизма, которые характеризуют повествовательные

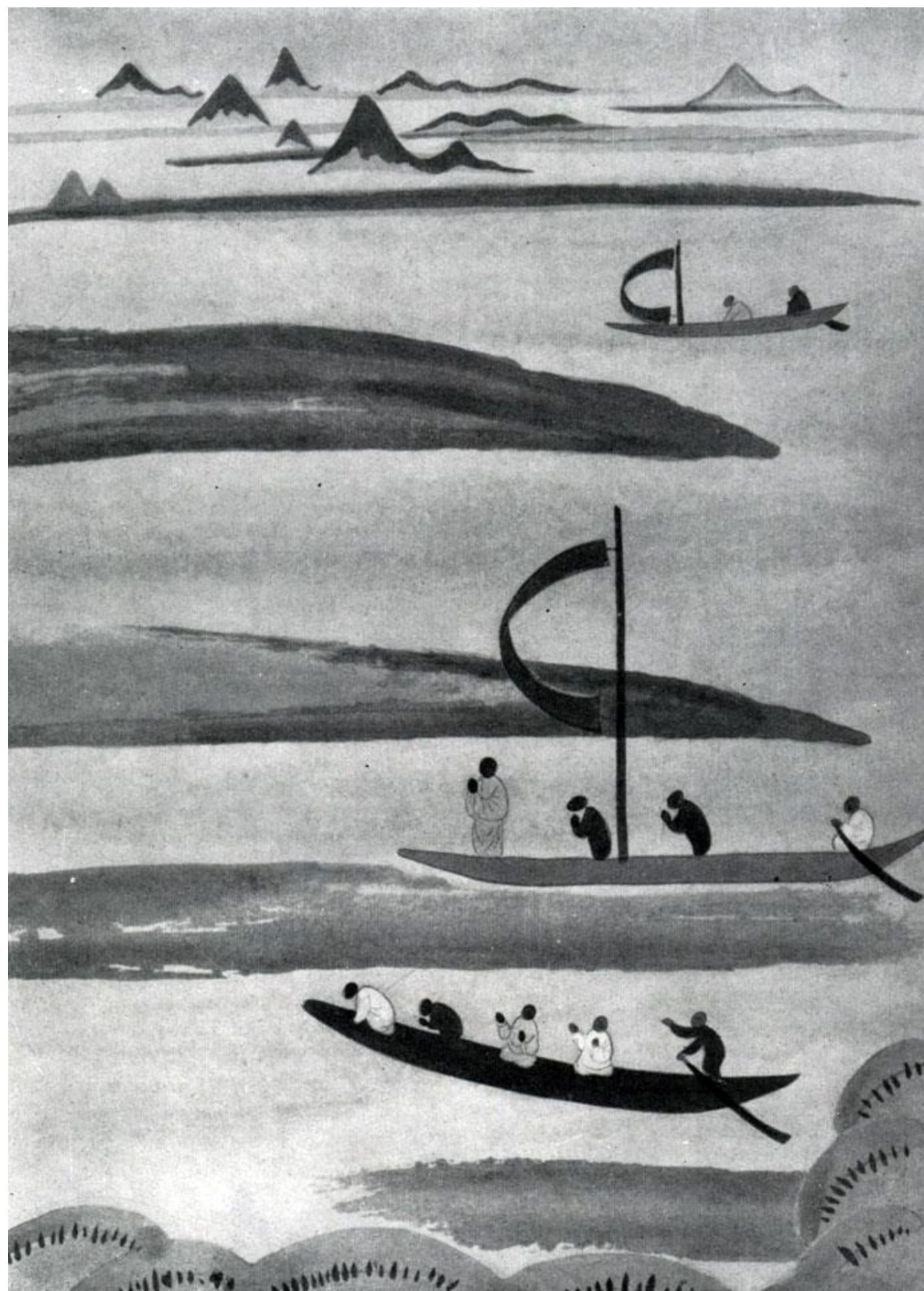
росписи 5 — 6 вв. Сцены строительства, рыбной ловли, изображение бурлаков, тянущих лодку под лучами горячего солнца, и т. д. объединяются уже в стройные и продуманные композиции, которые легко воспринимаются зрителем вне зависимости от связи с буддийской легендой. Светский характер носят и изображения жертвователей и их семей. Правда, в этих групповых портретах художник не стремился уловить какое-либо внешнее сходство или передать действие, но он значительно менее связан канонами, чем при изображении буддийских религиозных композиций. Наблюдательность и живой интерес к передаче жизненных впечатлений проявляются здесь в любовном оформлении всей сцены, в изображении одежд, причесок, в радостной и красочной гамме, свойственной танскому времени. Традиции, которыми пользуются художники, идут непосредственно от старой китайской живописи на шелке с ее линейными и графическими приемами, со встречающейся еще у Гу Кай-чжи тонкой сетью линий, рисующей объем и создающей особый плавный ритм движений. Но танский художник как бы радуется всем тем новым приемам, которыми он владеет, как бы любит красочным богатством, которым располагает. Мягкие и нежные серые, зеленые тона сочетаются с сочными и густыми красными, зелеными и коричневыми и объединяются общим золотисто-коричневым светлым фоном росписи.

Более свободное, чем в прошлом, миропонимание художника проявляется здесь в том, что он интересуется жизнью уже не героя легенд и религиозных сказаний, а реального человека, в изображении которого он дает простор своей творческой фантазии, своему светскому и оптимистическому мироощущению. Передавая многообразие и богатство красочных сочетаний одежд, величественность и плавную мягкость осанки, отводя изображению человека такое большое пространство на стенах храма, художник тем самым утверждает и новое, более значительное место человека в искусстве, подчеркивает интерес к его жизни и быту. Изменения претерпевают и наиболее каноничные религиозные сюжеты. Появляются сложные и развернутые композиции, связанные с разработанным пантеоном махаяны.

Росписи, посвященные изображению буддийского рая, занимают в пещерах большую часть стены. Если для вэйских пещер характерно было изображение самого Будды, повторяющееся бесчисленное количество раз, то в ханское время основное место отводится святым, окружающим его фигуру. Композиции буддийского рая всегда строго симметричны и централизованны. Так же как и вэйские, они отличаются декоративностью, но иной характер красочных сочетаний и динамика форм вносят в ханские образы большое разнообразие и фантастику. Очень детально выписанные четкой тонкой линией фигуры и строения отличаются большим профессиональным мастерством исполнения. В буддийские легенды вкрапливаются и пейзажные мотивы, которые, несмотря на свои небольшие размеры, играют совершенно самостоятельную роль. Пейзажи, исполненные в мягких нежно-зеленых, коричневых, чуть розовых, оранжевых и лиловых тонах, написаны в крайне скупой и лаконичной манере. В одной из композиций изображена молитва рыбаков в лодках посреди застывшей глади окруженного горами озера, где остро передано чувство благоговейного поклонения человека природе и ее вечной красоте.



234 6. Пейзаж. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан).
7-10 вв.



235. Рыбаки на озере. Фрагмент росписи храма Цяньфодун (Дуньхуан). 7-10 вв.

Представление о рае в тайский период очень земное и отражает реальные жизненные мотивы. Композиция рая характеризуется присущей росписям этого времени красотой, гармонией и богатством бархатистых нежно-голубых, кирпично-красных, нежно-зеленых красочных сочетаний, создающих общее яркое и радостное впечатление. Движение фигур отличается мягкостью, плавностью, округлостью и гибкостью. Образ самого Будды в ханских росписях исполнен грации, нежной и женственной красоты. Окутанные складками клубящихся тканей, стремительно летящие, словно низвергающиеся с неба апсары, несущие в вытянутых руках цветы лотоса, отличаются от вэйских аналогичных фигур поразительной гармонией, свободой, легкостью, изысканной мягкостью движений и чувственной красотой полуобнаженного тела.

Отдельные фигуры бодисатв, монахов и небожителей еще более непосредственно отражают новый эстетический идеал. Несмотря на присутствующие и здесь черты канона, их движения свободны, и самые образы носят более светский жанровый характер. Они изображаются пышнотелыми, в мягких ярких одеждах, с округлыми полными лицами, характерными для иконографии тайского времени. Тела все менее изображаются обнаженными, в чем проявляется влияние традиционной китайской эстетики, все более и более перерабатывающей буддийскую иконографию на свой лад. Пластическое и красочное богатство настенных росписей Китая периода Тан усиливалось еще тем, что пещеры были заполнены полуфантастической раскрашенной в тон живописи глиняной круглой скульптурой. Эта скульптура составляла с росписями своеобразный синтез. Написанный яркими, сочными красками, пластичный по своему рисунку цветочный орнамент, заполняющий плафоны и частично стены, дополняет впечатление полнокровности и радостности интерьера пещер Цяньфодуна. Росписи, относящиеся к танскому периоду,

сохранились на стенах Бинлинсы, Майцзишаня и других пещерных храмов. Следует отметить, что, несмотря на местные отличия, по своему стилю живопись этого времени имеет много общих черт по всей территории Китая.

Сохранились и некоторые росписи, сделанные на стенах богатых погребений. При раскопках близ Сиани было обнаружено несколько фрагментов настенной росписи, дающей, по всей видимости, портретные изображения членов семей и слуг, захороненных в погребениях. Изображенные во весь рост фигуры написаны на поверхности камня яркими блестящими красками, смешанными с клеем. Лица слуг и чиновников поражают значительностью и эмоциональностью выражения. На одном из фрагментов изображена голова пожилого мужчины, условно названного «конюхом». У него простое лицо с грубыми неправильными чертами; глубокие морщины лежат резкими складками на лбу, вокруг глаз и рта, подчеркивая выражение усталости и как бы говоря о трудностях прожитой жизни. Однако на самом деле это не индивидуальное изображение. Средневековые художники Китая почти никогда не писали непосредственно с натуры, хотя и внимательно ее изучали.

В росписях Дуньхуана и в других местах встречаются аналогичные портреты, представляющие собой, так же как и изображения идеальных красавиц, святых, демонов, монахов, определенный канонизированный образ, для создания которого у художника существовали традиционные, твердо установленные приемы, навыки и схемы, идущие еще от портретов ханьского времени, но значительно обогащенные новыми чертами. Поэтому реалистические искания и психологизм при изображении людей в средневековом китайском искусстве еще очень ограничены, так же как ограничен и комплекс изображаемых чувств. В основу изображения реально существующего человека бралось не подлинное сходство, а определенные качества, которыми он должен быть наделен. Понятно, что сами эти чувства и качества, подчас столь метко уловленные, являлись следствием длительного изучения действительности, но

отбирались и переносились в живопись только те, которые соответствовали эстетическим и этическим нормам и требованиям времени.

Продолжавшая развиваться параллельно с монументальными росписями во дворцах и храмах живопись на шелке и бумаге по своему содержанию делилась на религиозную и светскую. Однако как светская, так и религиозная живопись была крайне разнообразна по сюжетам и по манере исполнения, и в ней, так же как и в храмовых росписях, тесно переплетались собственно религиозные канонические мотивы с жанровыми. Строгого разделения не было и среди самих художников. Обычно одни и те же мастера писали и пейзажи, и жанровые сцены, и религиозные картины и создавали во дворцах и храмах росписи.

Одним из знаменитых художников танского времени, отличающихся таким широким диапазоном, был У Дао-цзы (работал в 720—760 гг.), прославленный всеми историками и теоретиками китайской живописи как художник, блистательно владевший приемами каллиграфической линейной живописи, продолжавший и развивавший традиции Гу Кай-чжи. Картины и стенные росписи, сделанные У Дао-цзы в Чанъани и Лояне, погибли по большей части в 845 г., во время гонения на буддизм, и в настоящее время нет ни одного произведения, которое могло бы быть ему приписано с достоверностью. Известно лишь, что его пейзажи и буддийские росписи отличались продуманной и ясной композицией, а фигуры большой свободой, пластичностью и ритмичной плавностью жестов. Считается, что многие росписи Дуньхуана и других храмов отражают черты его стиля или, возможно, являются копиями с его произведений.

Светские жанровые картины художников танского времени, писавшиеся обычно на длинных горизонтальных свитках шелка или бумаги, были менее доступны для обозрения, чем настенные храмовые росписи, так как предназначались для рассматривания ограниченным кругом ценителей живописи и знати. Как правило, их сюжетами являлись сцены дворцового

быта, портреты прославленных ученых, изображение знатных женщин либо в кругу семьи, либо за каким-нибудь занятием: рукоделием, туалетом и т. д. Сюжетная ограниченность объяснялась вкусами придворной знати, которая являлась заказчиком и собирателем живописи на свитках; поэтому в тематике танских жанровых картин почти совсем отсутствуют мотивы народной жизни.

東帝在位八
帝崇道觀



236. Янь Либэнь. Тринадцать императоров. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 7 в. Бостон, Музей изящных искусств.

Одним из ранних художников этого времени, писавших жанровые светские картины, был Янь Ли-бэнь (умер в 673 г.), работавший при дворе императора и создавший настенные росписи и картины на шелку и бумаге. Из его многочисленных работ подлинной можно считать только одну, и то частично реставрированную и переписанную в более поздние периоды. Эта картина — «Тринадцать императоров» — представляет собой образец официального парадного группового портрета. В стиле этой картины чувствуется большая близость к живописи Гу Кай-члш. На золотисто-коричневом фоне длинного горизонтального свитка изобразлены в светлых желтоватых и сиреневых тонах стоящие, двилгущиеся и сидящие фигуры императоров ханьского и суйского периодов, окруженных толпой придворных и слуг. В картине нет общего действия. Она вся разбита на группы, связанные между собой единым четким линейным ритмом. Центром каждой группы является фигура императора, возвышающаяся над окружающими его людьми. Лица императоров в соответствии с официальными канонами изображены неподвижными, а фигуры исполненными торжественности и значительности. Художник стремился дать не индивидуальную, а социальную характеристику и оценку человека. Маленькие фигурки слуг, окруживших императоров, показаны гораздо более живыми. Они двигаются, перешептываются, улыбаются друг другу. При большой условности и плоскостности фигур поражают высокое мастерство и свобода во владении художником тонкой, удивительно изящной, смелой и лаконичной линией, передающей характерность движения и жестов, создающей единый и динамический ритм композиции.

Мастером придворных сцен был и знаменитый художник танского времени Чжоу Фан, работавший в 780—810 гг. Ему принадлежат картины «Придворные женщины» и «Женщины с веерами» — немногие из сохранившихся подлинников живописи этого периода. На первой из них изображены

прогуливающиеся в сопровождении слуг знатные дамы. На второй представлены в бытовой обстановке вышивающие в пальцах женщины, по всей вероятности, наложницы императорского гарема. Свиток разворачивается и читается как книга с иллюстрациями, показывая одну за другой серию самостоятельных бытовых сценок, объединенных в одну композицию колоритом, темой и общими стилистическими чертами. В картинах Чжоу Фана дается как бы некий эталон женской красоты. Изысканные по красочным сочетаниям, яркие и нарядные портреты знатных женщин отличаются большой законченностью, завершенностью, отточенностью каждого штриха. Героини картин Чжоу Фана, с полными округлыми лицами, высоко поднятыми бровями, сложными прическами и крошечным ртом, весьма мало различны между собой. Однако сам идеал красоты, показанный Чжоу Фаном и характерный для всего искусства его времени, отличается по сравнению с картинами Гу Кай-чжи стремлением к земным и чувственным образам. Подробно и любовно изображенные детали обстановки и одежды приближают зрителя к повседневной интимной жизни. Картины Чжоу Фана, несмотря на всю их условность, носят радостный и жизнеутверждающий характер, как бы прославляя своей праздничной яркостью красоту земного бытия. Основной особенностью танской жанровой живописи являлось то, что художников интересовал уже не символический подтекст каждого атрибута, а сама реальная фигура человека, жизнь которого получала все более конкретное отражение в изобразительном искусстве. Примером может служить картина художника 8 в. Хань Хуана «Сад литературы», на которой изображены поэты и каллиграфы, беседующие и размышляющие о литературе на лоне природы. Акцент ставится здесь художником не столько на внутреннем состоянии изображенных людей, сколько на чисто жанровой характеристике сцены. Герои этой картины — люди искусства, занятые неторопливой беседой,— показаны художником с большой достоверностью, со стремлением точно передать их позы, детали одежды.



Хань Хуан. Сад литературы. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 8 в. Пекин. Музей Гугун.

Наряду с жанровой живописью большие достижения были сделаны в области пейзажа. Если в картинах Гу Кай-чжи пейзаж служит только фоном, помогающим раскрыть основное содержание, то в рассматриваемые периоды он уже выделился как самостоятельный жанр. Именно тайское время фактически положило начало сложению и формированию одного из самых

значительных явлений средневекового искусства — китайского пейзажа. Возникновение пейзажа в Китае связано с более интенсивным, чем в странах средневековой Европы, развитием научного и художественного познания природы. Вместе с тем эти научные сведения на первых этапах развития пейзажа во многом были еще ограничены и смешивались с характерным для средних веков религиозно-фантастическим толкованием мира. Пейзаж по-китайски называется «шань-шуй», т. е. горы-воды. Смысл этого названия исходит от древнего объяснения сущности мироздания, связанного с обожествлением и почитанием сил природы. Основой всех вещей, по этому учению, считались две главные силы: «ян» и «инь», т. е. мужское и женское начало. Каждая из господствующих религиозно-философских систем Китая использовала в своем учении эти древние представления. Пристальное внимание художников к изображению гор и вод связано со стремлением проникнуть в суть природы, так как горы, почитаемые еще в древности как божества, считались носителем светлого творческого начала «ян», а воды — подчиненного и пассивного женского начала «инь». Элементы природы издревле наделялись определенными этическими качествами. Различные этические свойства приписывались также солнцу, луне и другим планетам. Вместе с тем деревья, скалы и реки — необходимая часть китайского пейзажа — представляют всегда определенные символы. Так, например, сосна — одно из наиболее излюбленных в пейзаже деревьев — символ долголетия и ассоциируется с человеком, которого не могут сломить бури и несчастья. Однако содержание пейзажа в его конкретном воплощении гораздо шире того символического смысла, который в нем заложен.

Большое влияние на пейзажную живопись в Китае оказал буддизм. Его проповедь достижения истинной мудрости путем созерцания и ухода в природу для духовного очищения привела к тому, что многие буддийские монахи были поэтами и пейзажистами, воспевавшими природу. Выражение субъективного душевного состояния человека приобрело большое значение. Преклонение перед необъятностью, могуществом, красотой и силой природы, сознание того, что

человек является лишь частью, элементом огромного мира, живущего своей вечной жизнью, лирическое и поэтическое отношение к природе характерны для мировосприятия 7 —10 вв.

К этому же времени относится постепенное становление творческого метода китайского пейзажа, получившего дальнейшее интенсивное развитие в последующие столетия. В танский период осваивается так называемая воздушная перспектива, отличная от европейской линейной перспективы и основанная на контрастном противопоставлении разных планов, ритмичном соотношении больших и малых форм и различных масштабов. Китайский художник сообщает своим пейзажам всегда крайне высокую точку зрения, так, словно зритель смотрит на открывающийся перед ним вид с высокой горы, отчего горизонт поднимается на огромную высоту. Картина делится на несколько планов, высоко поднятых один над другим. В живописи тайского времени сопоставление планов намечено довольно резко и весь пейзаж отмечен большой декоративностью, известной плоскостностью и условностью форм. Творческий метод, сложившийся еще раньше, заключался в том, что художники не писали непосредственно с натуры увиденный ими мир. На основе внимательного наблюдения и изучения природы они создавали свой «выдуманный» пейзаж, где каждый предмет, занимающий определенное место, либо имел символическое значение, либо помогал вскрыть взаимосвязь явлений в природе, выразить ее предполагаемую внутреннюю сущность.

Творческие приемы, которыми пользовались художники-пейзажисты, многообразны. Историки искусства, начиная с теоретика живописи Дун Ци-чана (1555 — 1636), делили пейзажную живопись периода Тан по стилю на два направления, связанные с буддизмом и названные «северная школа» и «южная школа». Однако до сих пор это деление дискуссионно, так как одни и те же художники писали в манере как северной, так и южной школы.

Пейзажи писались, так же как и жанровые композиции, на горизонтальных и вертикальных свитках шелка или бумаги. И та и другая форма в пейзажной живописи танского времени была широко распространена. До нас дошло весьма незначительное количество подлинных пейзажей, восходящих к суйскому и танскому времени. Большинство произведений крупных художников известны только по копиям.

Из ранних произведений, восходящих к суйскому или к началу танского периода, сохранился лишь один пейзаж художника Чжан Цзи-цяня «Весенняя прогулка», на котором изображен широкий, просторный вид на озеро, окруженное с двух сторон лесистыми горами. Мохнатые серо-голубые вершины скал, поросшие деревьями и прочерченные бесчисленными тонкими линиями, обозначающими складки и трещины, выступают друг из-за друга и, постепенно уменьшаясь, как бы уходят вдаль, где теряются в туманной дымке. Благодаря тому что точка зрения на картину дается сверху, как бы с птичьего полета, горизонт расширяется и водное пространство, окаймленное скалами, кажется особенно большим. Построение картины типично для раннетанского пейзажа. Плоские очерченные тонкой волнистой линией силуэты скал расположены кулисами. Вся композиция построена на едином динамичном линейном ритме повторения одних и тех же форм в разных масштабах и вариантах. {Этот же ритм усиливается и размещенными в разных планах силуэтами деревьев, стволы которых возникают из-за складок гор, внося разнообразие и нарушая впечатление плоскостности. В тот же ритм включается и вода, однообразная и монотонная поверхность которой нарушена и оживлена тонкой сеткой линий, обозначающих течение. Своеобразное для китайской живописи построение воздушной перспективы подчеркивается противопоставлением переднего и заднего планов и ритмом расположенных кулисами скал и холмов. Серо-голубые, серо-зеленые, синие, желтые и оранжевые тона составляют общую мягкую и вместе с тем декоративную красочную гамму картины. Цвета оттеняют друг друга и переходят один в другой. Так, серо-голубые вершины гор постепенно становятся желтыми, чтобы на этом фоне яснее

выделился силуэт следующей скалы с таким же голубым контуром, а серо-зеленая у берега вода реки к середине также приобретает светлый, желтоватый оттенок. Нарядная яркость красок особенно усиливается четкостью контуров и деталей. Впечатление весенней праздничности природы создают рассыпавшиеся по скалам цветущие деревья сливы мэй-хуа, кроны которых подобны светлому кружеву, а также маленькие фигурки людей в белой одежде, развлекающихся и радующихся весне. Присутствие людей оживляет Эту природу, оно делает ее обитаемой, однако здесь доминирует сама природа, выражающая ощущения человека, который является лишь ее малой частью.

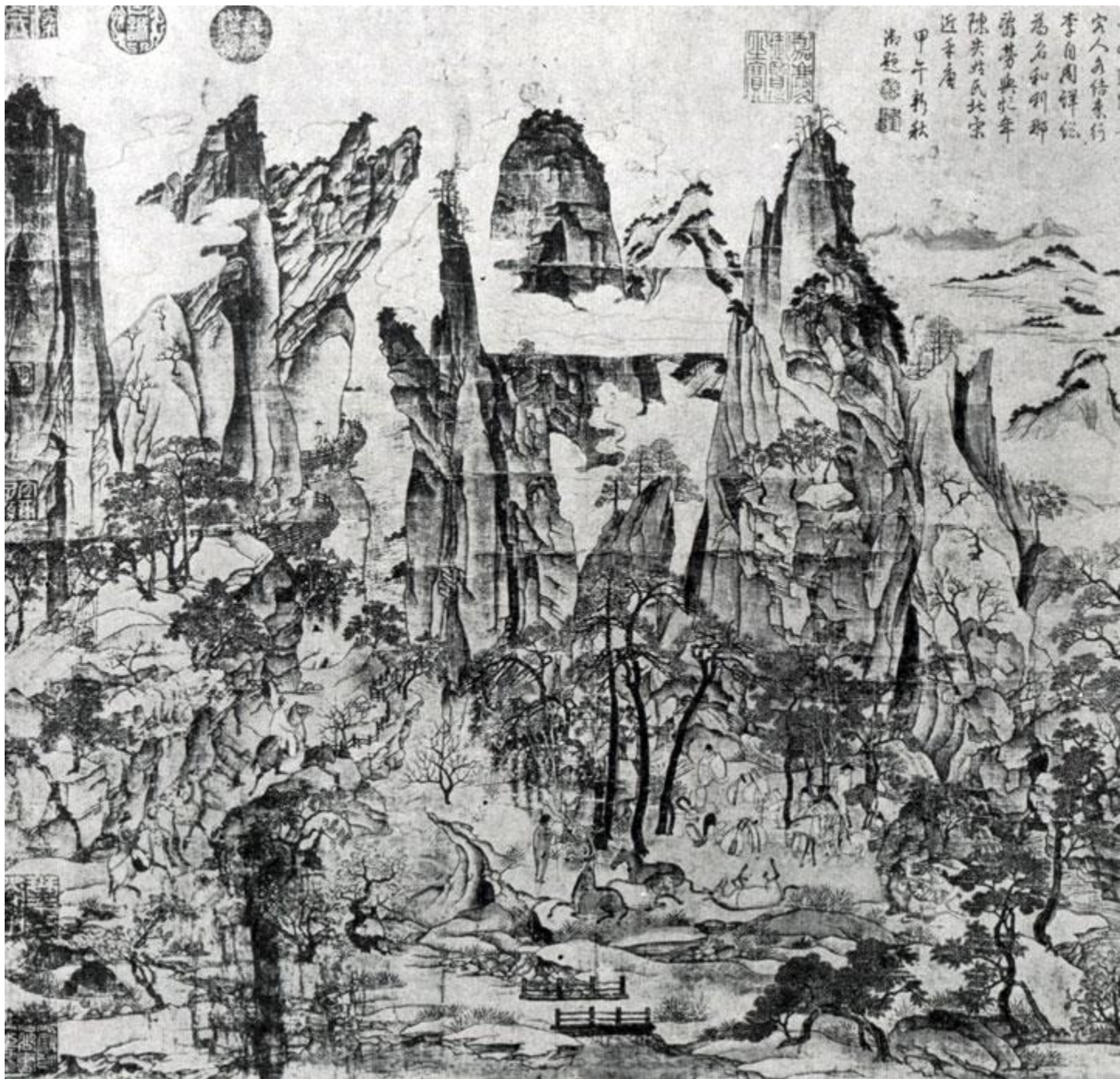
Наиболее известными по китайской традиции пейзажистами танского времени считались Ли Сы-сюнь (651—716) и его сын Ли Чжао-дао (670 — 730), работавшие в столице при императорском дворе. Оба художника писали в декоративной и красочной манере так называемой «северной школы», создавая фантастические картины гористой природы. Для их творчества характерны сложная и дробная композиция, введение в пейзаж архитектурных и жанровых деталей, использование разнообразных декоративных приемов, яркой красочной гаммы и золотых контурных линий.

Пейзажи этих живописцев интересны тем, что природа в них является уже не просто местом обитания и действия человека, как это было прежде, а цельным и самостоятельным возвышенным миром. Именно пейзаж танского времени впервые разрешил задачу показа грандиозного могущества цветущей природы, наполненной блеском ярко сияющих радостных красок.

Пейзажи Ли Сы-сюня и Ли Чжао-дао отличаются внутренней жизнеутверждающей силой и поражают взор декоративным богатством композиции и колорита.

Зрителю, глядящему на них, представляется, что показанная на картинах природа открывается вдали, фантастическая и сказочная, созданная будто вырвавшимися из недр земли фонтанами драгоценной лавы, которая застыла на

поверхности сверкающими огромными остроконечными глыбами самоцветов.

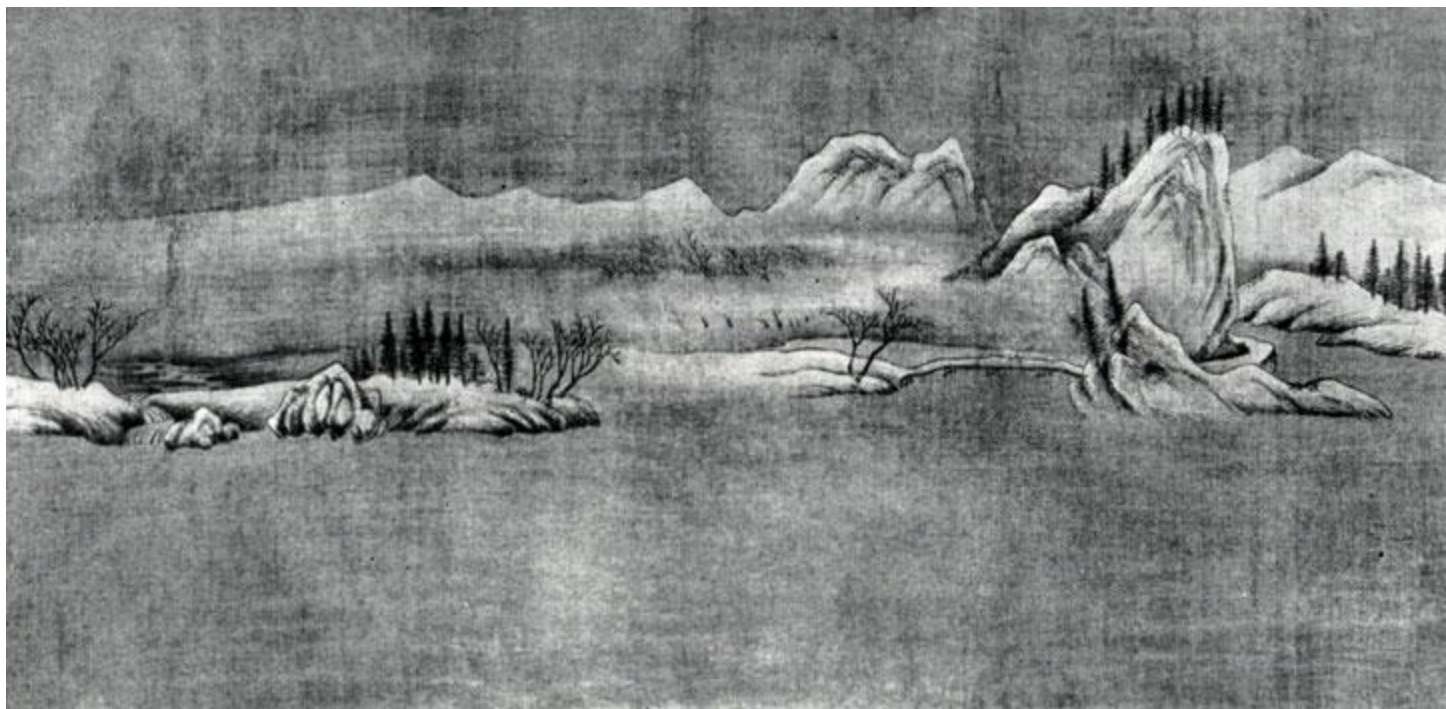


238. Путники в горах. Пейзаж в стиле Ли Чжао-дао. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. Конец 7- начало 8 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.

В пейзаже, приписываемом Ли Чжао-дао, «Путники в горах», сложная композиция строится на противопоставлении масштабов грандиозной природы еле заметным фигуркам путников у подножия гор, на сочетании скрупулезно выписанных деталей с фантастическим ландшафтом, переданным как единое целое.

Несмотря на графическую плоскостность силуэтов и яркость кроющих, гуаш-ного типа красок, пейзаж Ли Чжао-дао отличается стремлением к пространственности. Дали очерчиваются менее резко, чем предметы переднего плана; белые клубящиеся облака, как бы разрезающие вершины гор, создают динамичность композиции. Весь пейзаж исполнен радостного и возвышенного чувства, красочен, наряден, рождает ощущение праздничного, удивительно яркого по своей эмоциональности образа природы, воспринятой глазами восхищенного человека.

Для создания наиболее лирических, возвышенных и обобщенных образов природы художники танского времени использовали технику монохромной пейзажной живописи, в основу которой были положены каллиграфические особенности линии. Картины подобного рода писались одной только черной тушью; при помощи ее размывки достигалось большое богатство тонов. Одним из прославленных художников, работавших в этой технике, был Ван Вэй (699—759), по всей видимости, последователь художественной манеры У Дао-цзы.



*239. Ван Вэй. Просвет после снегопада. Фрагмент свитка.
Живопись на шелке. 8 в. Киото, собрание Огава.*

Пейзажи Ван Вэя дошли до нас лишь в поздних копиях, весьма приблизительно передающих его подлинную живопись. По своей художественной манере Ван Вэй, видимо, не столь значительно выделялся среди других художников танского периода. Однако в его пейзажах роль природы становится все более самостоятельной. Картины Ван Вэя показывают, что пейзаж как особый жанр уже завоевал себе значительное место* Особенностью творчества Ван Вэя является стремление к передаче воздушного пространства путем живописной нюансировки, созданной размытыми черной тугаи. Художник, располагая кулисами жесткие контуры горных вершин, мастерски объединяет их воздушной дымкой, создающей ту пространственную среду, которая помогает воспринять разрозненные элементы уже как некое единое целое. В своих пейзажах он является одним из первых мастеров, сумевших сочетать графические принципы с живописными. Последующие художники, блистательно развившие его манеру, идут уже значительно далее, преодолевая ту долю

плоскостной условной декоративности, которая существует в пейзажах танских живописцев, в том числе и Ван Вэя.

Многообразные тенденции, которые проявляются в различных жанрах живописи танского времени, получают свое дальнейшее развитие в кратковременный период «пяти династий», последовавший после распада единого Танского государства. Этот отрезок времени (907—960 гг.) в истории китайского искусства явился как бы связующим звеном между двумя этапами расцвета культуры — периодами Тан и Сун. Многие танские художники продолжали свою деятельность в период «пяти династий», а некоторые принадлежали уже к суискому времени. Столицами государства на этом историческом этапе являлись Нанкин, а затем Кайфын, однако значительную роль продолжали играть и другие города. Деятельность художников в это время протекала в различных центрах страны. Одним из наиболее значительных являлся Нанкин, где в середине 10 в. при дворе императора Южно-Танской династии Ли Хоу-чжу была организована одна из первых в Китае Академий живописи. Ли Хоу-чжу, бывший коллекционером и любителем живописи, окружил себя талантливыми художниками, работавшими в различных жанрах. В Академии большое значение придавалось вопросам техники и мастерства, а также развитию основных теоретических положений прошлого.

Работавшие при дворе художники в области жанра развивали традиции светской придворной живописи предшествовавшего периода, в частности традиции Чжоу Фана. Известные художники Чжоу Вэй-цзюй, Ван Цзи-хан и другие писали интимные сцены придворного быта: прогулки знатных женщин, игры детей в саду среди зелени и т. д. Однако помимо картин подобного рода возникает и ряд других, наполненных новым содержанием, где художник изображает действующих лиц в гораздо более реалистической манере и относится со все возрастающим вниманием к быту и интимной жизни человека.



237. Гу Хун-чжун. Ночная пирушка. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Пекин, Музей Тугун.

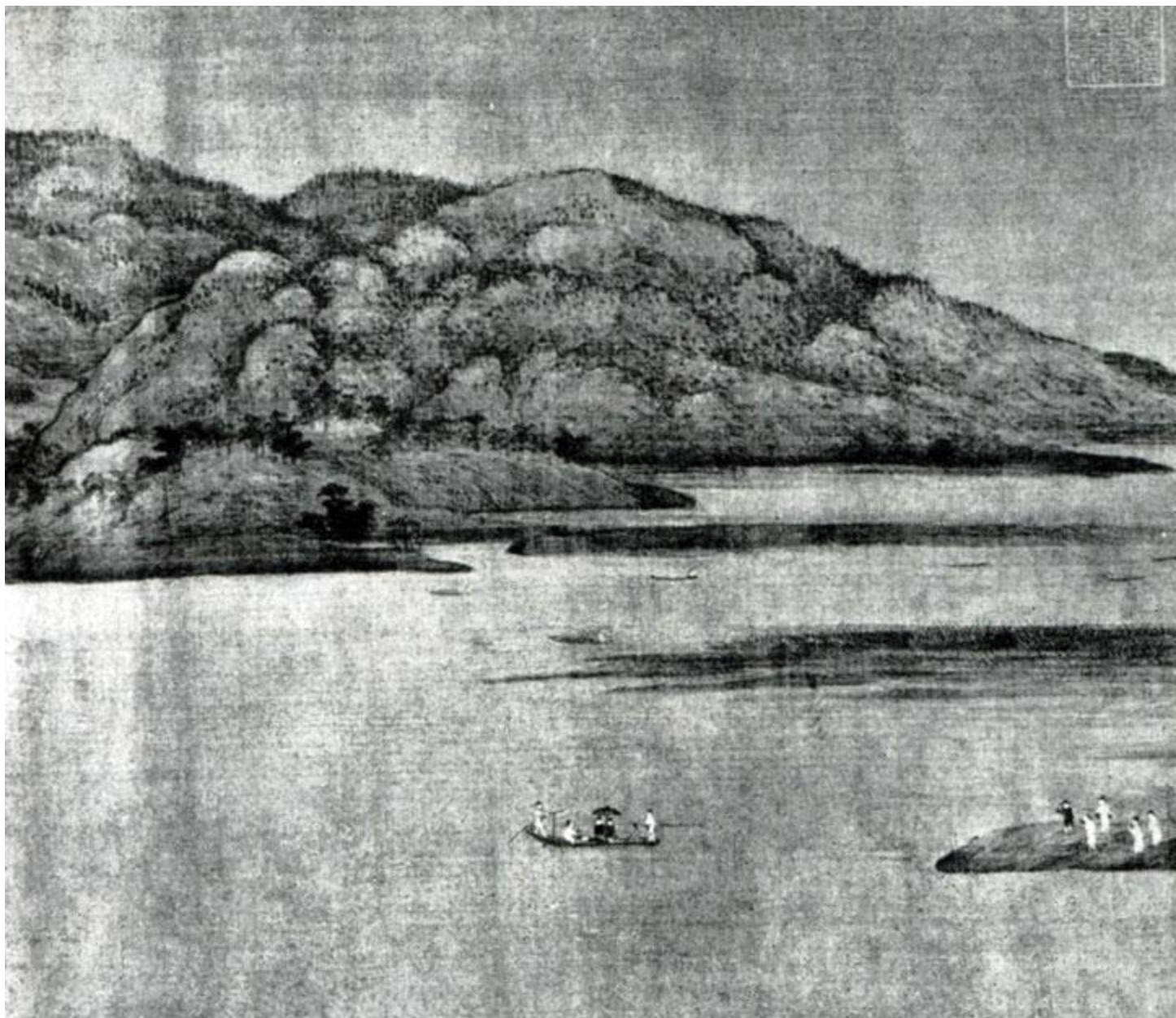
Во многом новым по своему содержанию является свиток на шелку, выполненный придворным художником Гу Хун-чжуном (910—980), «Ночная пирушка». Картина изображает разгульную жизнь секретаря канцелярии Хань Си-цая. Свиток был исполнен по заказу императора Ли Хоу-чжу, просившего художника с максимальной подробностью запечатлеть времяпрепровождение знатного чиновника с целью его разоблачения. На длинном свитке (332 см в длину и 28,8 см в ширину) художник показывает различные эпизоды пиршества у Хань Си-цая: чиновников в кругу актрис, заставленные посудой и яствами столы, лениво развалившихся гостей, пляшущих танцовщиц, интимные беседы и т. д.

Гу Хун-чжун использовал традиционный прием размещения фигур и предметов на незаполненной плоскости фона. Весь интерьер как бы подразумевается. Вместе с тем зритель ощущает реальность той среды, где происходит действие. Благодаря высокому горизонту он словно заглядывает внутрь дома, не включаясь в среду картины, а наблюдая все, что в ней происходит, как в театре.

Однако в характеристике человека художник отходит от традиции. Он не фиксирует какой-либо один канонизированный облик, а подчеркивает разнообразие человеческих характеров, показывает различные типы людей. Чиновник, обнявший молодую актрису, красиво изогнувшая корпус тоненькая служанка, держащая в руках поднос с кушаньями, написаны с большой остротой и реализмом. Яркие разнообразные красочные сочетания мягких красных, светло-голубых, бирюзовых и других тонов, поражающие живостью и верностью передачи движения, мимика и жесты, тонкий юмор отдельных сцен придают образу большую выразительность, которую можно сравнить лишь с повествовательной литературой этого времени. В картине Гу Хун-чжуна быт чиновника показан с удивительным мастерством и

правдивостью, и весь свиток просматривается как увлекательный и подробный бытовой рассказ, полный различных тонко подмеченных жизненных наблюдений, где героинями выступают не знатные женщины, а актрисы, развлекающие скучающих вельмож. И хотя художник не дает критической оценки увиденной им жизни, он показывает высоких сановников и даже монахов в их житейской бытовой обстановке, без какой-либо идеализации.

Пейзажная живопись периода «пяти династий» продолжает развивать установившиеся в танское время традиции. Однако за этот краткий этап она ушла значительно дальше своих предшественников. Особенно большое значение приобретает монохромный пейзаж, написанный черной тушью. Много внимания в это время уделяют художники разработке приемов передачи пространства, воздушной перспективы. Образ природы приобретает более глубокий и обобщенный характер. Пейзажная живопись тесно соприкасается с поэзией и каллиграфией как по внешним художественным признакам, так и по эмоциональной выразительности. Подобно тому как в дотанский период художник непременно должен был быть и музыкантом, в послетанское время он должен был быть одновременно и каллиграфом, и художником, и поэтом.

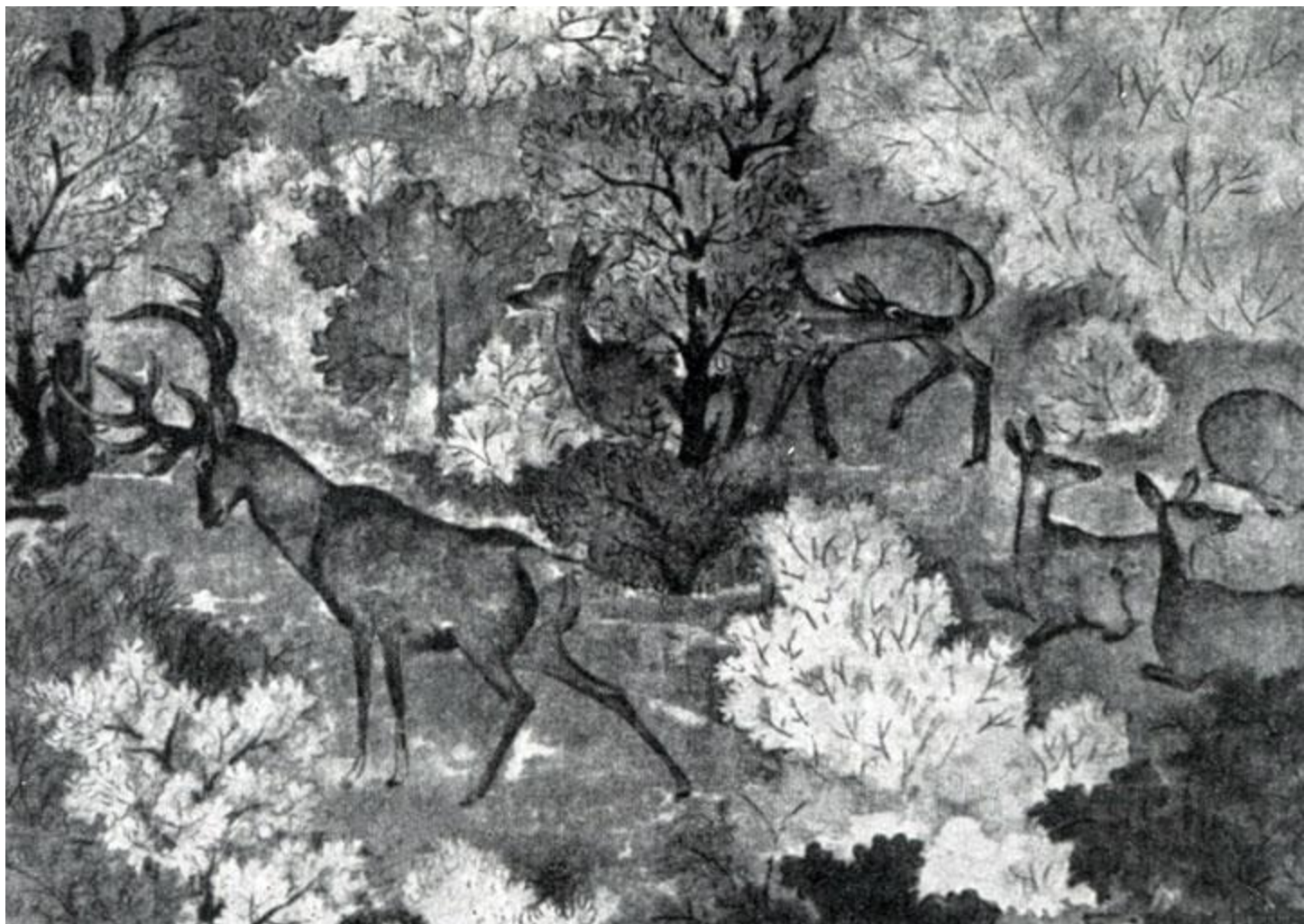


*240 а. Дун Юань. Пейзаж. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге.
10 в. Пекин, Музей Гугун.*

Подлинных пейзажей периода «пяти династий» до нас дошло очень мало. Представление о них может дать одна из картин крупнейшего художника 10 в. Дун Юаня, от которой сохранился лишь фрагмент. Дун Юань жил на юге страны и писал окрестную природу с ее сырым, пропитанным туманом воздухом, богатой растительностью, обилием гор и водных просторов. Дун Юань, как и Цзин Хао и другие художники

одного с ним времени, стремился к созданию в пейзажах больших обобщений, к передаче в них значительных человеческих чувств, ясных и возвышенных, к которым не примешивается ничто случайное и мелочное. Художник пишет широкую ровную пелену воды с островами и уходящими вглубь заливами, затем лесистые берега у подножия гор и, наконец, мохнатые, мягкие вершины, цепью идущие вдоль верхнего края картины. Их грандиозность как бы подчеркивается маленькими сливающимися друг с другом неясными силуэтами деревьев, расположенных внизу, и еще более маленькими фигурками рыбаков, вытаскивающих из воды невод. Острова с четко выписанными камышами на переднем плане позволяют видеть протяженность в глубь картины пространства. Здесь уже нет бесчисленных павильонов, разнообразных архитектурных видов и тщательно выписанных отдельных деталей, как в пейзажах Ли Сы-сюня. Монохромная, с размытыми тушью еще более способствует созданию впечатления большой слитности, цельности и спокойного могущества природы.

Живые и динамичные фигурки обнаженных рыбаков, по пояс залезших в воду, как бы придают пейзажу реальность, делают его менее отвлеченным.



240 б. Олени среди деревьев красного клена. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 10 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.

Цзин Хао, Гуань Тун и многие другие пейзажисты 10 в., работавшие на севере страны, по настроениям и по тем чувствам, которые они передают в своих картинах, близки Дун Юаню. Помимо монохромных картин Дун Юань и другие художники создавали и многокрасочные пейзажи, известные по большей части лишь по литературным источникам. Основываясь на традициях предшествующего времени, художники 10 в. идут значительно дальше танских в поисках более глубокого эмоционального осмысления природы, а также значительно более тонкого и сложного колористического решения. Примером подобного своеобразного пейзажа может служить картина неизвестного

художника 10 в. «Олени среди деревьев красного клена». Художник показывает здесь не величественные и грандиозные масштабы природы, а берет лишь ее часть, изображая спокойную, ясную жизнь леса и его обитателей. Человек здесь как бы проникает в тайную, скрытую от него жизнь, известную лишь немногим; он сам мыслит себя избранником Этой природы и воспевающим ее портом. Художник рисует богатую осенними красками лесную чащу, в которой деревья на переднем плане выступают яркими декоративными плоскими пятнами, а выше сливаются, заполняя собой весь фон картины до самого верха, создавая впечатление бесконечности лесного пространства. Основным центром картины является клен кирпично-красного цвета, вокруг и на фоне которого художник с удивительной фантазией и колористическим мастерством располагает голубые и розовые деревья разных тонов. Исходя из глубокого наблюдения реальной действительности, он создает поэтическую картину, исполненную правды. Живописец одушевляет лес также фигурами стройных оленей, чутко прислушивающихся к шорохам. Их мелькающие среди стволов тела придают пейзажу еще большую осязаемость и пристрастность, разрушают декоративную плоскостность и монотонность картины.

Топкое декоративное чутье в понимании природы проявилось не только в пейзажной живописи того времени. Уже в конце периода Тан возникает своеобразный жанр живописи, часто тесно сплетающийся с пейзажем, получивший название «живописи цветов и птиц». В 10 в. он продолжает развиваться и приобретает особенно большое значение на юге страны, в городе Чэнду, провинции Сычуань, где процветало в это же время искусство художественной вышивки и ткачества. Однако содержание живописи цветов и птиц далеко не исчерпывалось одними декоративными задачами. Живший на рубеже танского времени и периода «пяти династий» поэт, каллиграф, философ и художник Сы Кун-ту, проповедовавший уход от жизни на лоно природы для достижения в ней мудрости, поясняет в своем трактате-поэме глубокий символический характер каждого отдельного цветка и

растения, каждого живого существа, каждой детали природы. «Одинокое и высокое дерево напоминает высокое устремление духа над землей. Длинные бамбуки осеняют хижину поэта. В ивах живет яркая красота природы, и ее тень на тропе создает тонкое наслаждение. Цветы персика, усыпающие все дерево пышным блеском весны, дают образ творчеству. Опадают листья деревьев осенью, и грустный шум их сопровождает печальной душе поэта, исполненной мировой тоски». Сы Кун-ту говорит также о символическом характере различных птиц: «Попугай, возбужденный весной,— вот образ кипящей, яркой жизни духа. Величавый, одинокий, «святой» аист — символ освобожденного от жизни, парящего в высотах духа,— есть та самая птица, с которой поэт как бы вместе летает в воздухе. Такова немая, мертвая для других и красноречивая для идеального поэта природа». Подобное же образное восприятие явлений природы было свойственно и художникам, проявлявшим к ней глубокий познавательный интерес. За символическим подтекстом раскрываются уже более значительные задачи реального видения и осмысления мира.

Наиболее известными из живописцев цветов и птиц середины 10 в. были Хуан Цюань и Сюй Си. Сюй Си работал при императорском дворе в Нанкине и писал как монохромные, так и многоцветные картины. Лотосы, поднимающиеся из темной воды, качающиеся на волнах птицы, опадающие в воду листья — вот его излюбленные сюжеты. Покрывая светлыми, прозрачными красками нанесенные тушью контуры и давая легкую розовую подцветку по краям, Сюй Си достигает впечатления трепетной жизни прозрачных лепестков цветка. Его цветы и птицы так же насыщены настроением, как и стихи современных ему и более ранних танских поэтов. Такова, например, приписываемая Сюй Си картина, изображающая цаплю па корявой обломанной поросшей мхом ветке. Ее белое пушистое туловище с распластанными крыльями и красиво изогнутой шеей выделяется на темном нейтральном фоне свитка. Несколько голых веток, повисших над птицей, да мохнатый ствол дерева, немногими штрихами очерченные на картине,

сообщают глубокое настроение осенней тишины и грусти, подчеркивают холодную, неуютную обнаженность природы.

Новые качества живописи периода «пяти династий» подготовили дальнейший ее расцвет.

* * *

Небывалый для Китая предшествующих эпох рост городской жизни, ремесел и торговли обусловил то, что культура 10—13 вв. не только была более разносторонней, но охватывала и значительно более широкие общественные слои, чем в танское время. Вместе с тем в культуре, как и во всех областях общественной жизни в этот период, резче проявились противоречия феодального строя.

Многочисленные крестьянские восстания, выступления передовых людей в защиту разоренного и угнетенного народа, а также критика религиозных учений подрывали основу феодального государства. Феодальные правящие круги стремились найти для себя прочную идеологическую опору. Буддийская философия и религия уже не удовлетворяла правящие классы, так как интересы буддийской церкви вступали в противоречие с интересами светской власти, а стремление буддизма подчинить массы рассматривалось как внутренняя опасность для государства. Возникла новая, идеалистическая в своей основе философия — неоконфуцианство, которое обновило и переработало древнее учение, изменившееся под воздействием даосизма и буддизма. Неоконфуцианство, в частности, утверждало разделение людей на сословия, незыблемость феодальной иерархии.

Сделавшись официальной идеологией, господствующее направление философии сунского времени не создало своей церковной и не уничтожило других религиозно-философских систем. Напротив того, оно во многом слилось с буддизмом и поздним даосизмом, проникнутыми мистикой и магией, как бы сконцентрировав в себе ряд этических и эстетических взглядов различных философских систем. Многие философы этого времени проповедовали уход от мира и активной жизни

на лоно природы в целях личного совершенствования. Они связывали явления природы с миром социальных и этических отношений людей, считая и те и другие проявлением единого «пути космоса». Увлечение алхимией и астрологией, поиски «эликсира бессмертия» были характерны для знатных кругов сунского времени. Против новой религиозно-философской системы неоконфуцианства выступал ряд поэтов, ученых, философов и политических деятелей, такие, как Ли Гоу и Ван Ань-ши, известный своими высказываниями: «Не следует бояться небесных знамений», «Не следует подражать предкам».

Литература и изобразительное искусство 11 —13 вв. в большой степени были связаны с ведущими философскими воззрениями и направлениями, однако их содержание и эстетические качества далеко не ограничивались узким кругом ортодоксальных идей. Несмотря на идеалистическое понимание законов мироздания, стремление художников и писателей к познанию и проникновению в жизнь вселенной определялось в первую очередь все возрастающим живым и непосредственным интересом к окружающему человека миру, пониманием реальных особенностей китайской природы и желанием приблизить ее к человеку. Реальная жизнь все более становилась объектом изображения. Круг жанров и тем, установившихся в танский период, значительно расширился. Большая простота и доступность искусства в значительной мере связана с возросшим и разнообразным кругом потребителей. Художники и писатели работали не только по заказу императора, крупной знати и монастырей, но писали уже и для городской массы, часто по заказам певиц, музыкантов и актеров.

Повести, лирические стихотворения, народная литература и театральное искусство гораздо теснее, чем в танский период, сплетаются с жизнью. В сунской столице Кайфыне — в этом огромном многонаселенном городе, где ремесленные цехи, изготавливавшие предметы роскоши, искусства и художественного ремесла, занимали целые улицы и кварталы, многие работы писателей и художников шли на рынок. Даже

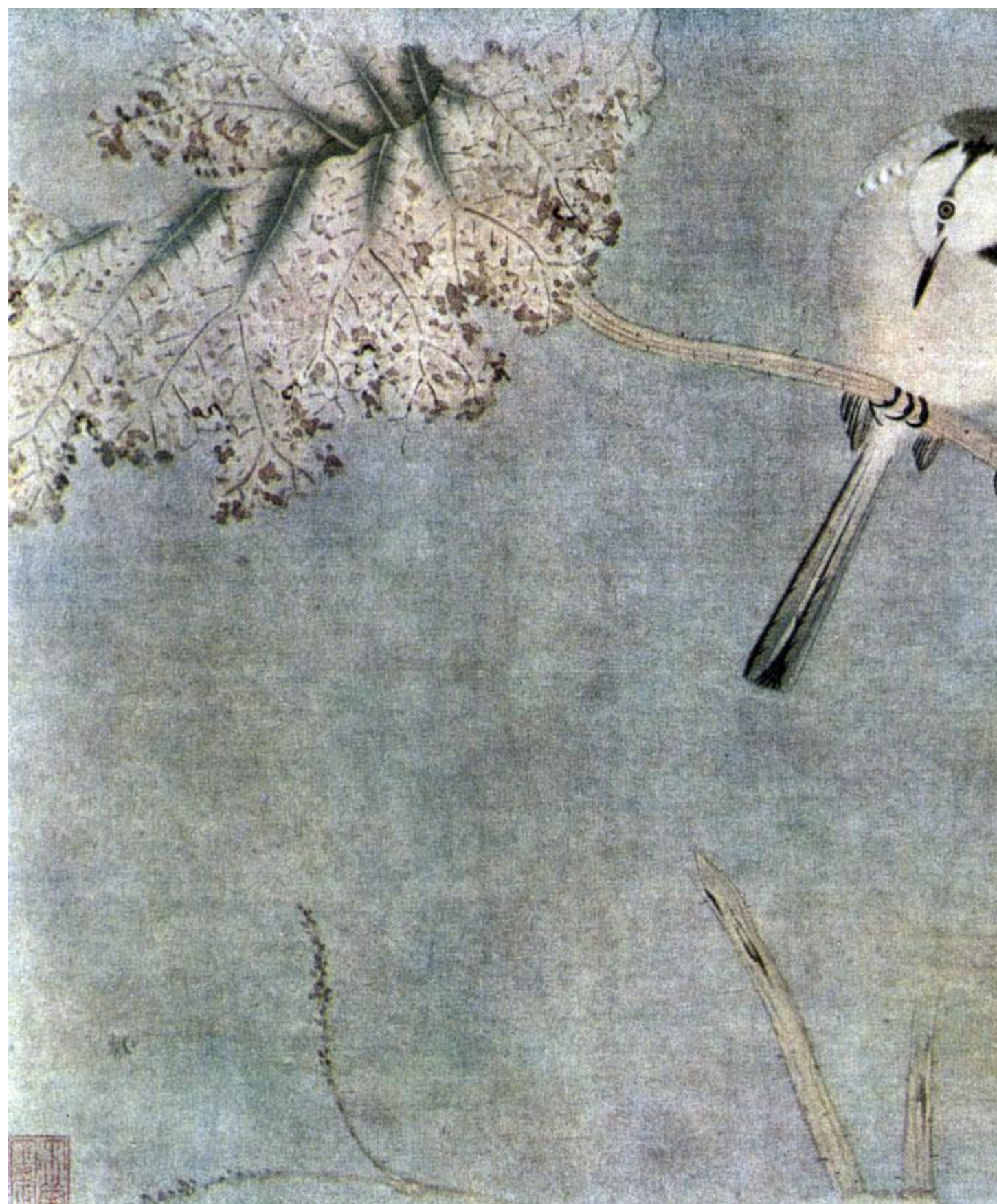
художники императорской школы живописи имели право торговать своими картинами. Существовали лавки, где тут же писались портреты, особенно портреты красавиц. Современная городская жизнь явилась одной из значительных тем в жанровой живописи.

Кайфын становится основным культурным центром страны в конце 10— начале 11 в. При императорском дворе как ветвь Академии наук образуется Академия живописи, связанная еще с традициями времени «пяти династий», но в основном разрабатывающая новые теоретические взгляды на искусство. Нан-кинская Академия живописи к концу 10 в. уже теряет свое прежнее значение. В 1112 г. в Кайфыне императором Хуэйцзуном организуется заново, как самостоятельное официальное учреждение, Академия живописи, сыгравшая в истории китайского искусства значительную роль. В нее была включена большая часть столичных художников, получивших придворные чины и звания. Занятия музыкой, поэзией, каллиграфией, собирание и коллекционирование старинной живописи, изучение танских литературных произведений культивируются в придворных кругах сунской знати. При дворе был организован музей, где хранились предметы искусства и различные достопримечательности. Основные требования, которые предъявлялись художникам Академии, были сформулированы в специальных трактатах. Одним из руководящих трудов являлась теоретическая работа Хань Чжо, где он призывал художников к внимательному и непосредственному изучению и копированию натуры, к непрерывному упражнению и совершенствованию своей техники. Критикуя современных ему художников, составлявших оппозицию академическому направлению, он упрекает их за то, что они как будто стыдятся учиться чему-либо, а потому не могут равняться с-о старыми мастерами, тогда как, даже обладая большим дарованием, ничего нельзя достичь без напряженного труда и опытного изучения. Говоря о познании стилей различных художников прошлого, он призывал не рабски копировать их, а изучать теоретически, восприняв их лучшие качества, создать свой собственный стиль. Большое влияние на живописцев императорской

Академии оказало и развитие естественных наук. Художники должны были, подобно ученым-естествоиспытателям, знать до мельчайших подробностей различные породы цветов, птиц, зверей, их повадки, структуру листьев, древесной коры и т. д.. Для академической живописи этого периода характерно создание бесчисленного количества небольших по формату картин, изображающих пейзажи, птиц, рыб и животных. Эти картины поразительны по мастерству, законченности и тонкости красочных сочетаний. Ветка цветущей сливы и на ней готовая вспорхнуть изящная, легкая и пушистая тонконогая птица, зорко высматривающая насекомое, тяжелые плоды хурмы или персики, покрытые нежным пушком, сидящий на ветке дрозд, темное, словно бархатное оперение которого дополняет общую мягкую красочную гамму, — вот некоторые из бесчисленного количества сюжетов сунских картин. В изображении животных живописцы умели не только уловить внешнее сходство, но и придать выразительность их облику, как бы очеловечить зверя. Как и в предшествующее время, живопись цветов, птиц и животных имела в сунский период символический характер. Сюжеты картин связывались с пожеланием чинов, счастья, богатства, выражением определенных настроений, с целым рядом намеков и сравнений. Картина имела своеобразный подтекст, выходящий за пределы ее сюжета. Она воспринималась подобно стихам, написанным красивым каллиграфическим почерком (который в Китае ценился так же высоко, как и живопись), и как литературное и как художественное произведение. Часто стихи, написанные на свитке, составляют с картиной единое целое.



253. Дрозд на высохшем дереве. Лист из альбома. Живопись на шелке. 11-12 вв. Пекин, Музей Гугун.



Трясогузка на увядшем листе лотоса. Лист из альбома. Конец 12 - начало 13 в. Пекин, Музей Гугун.

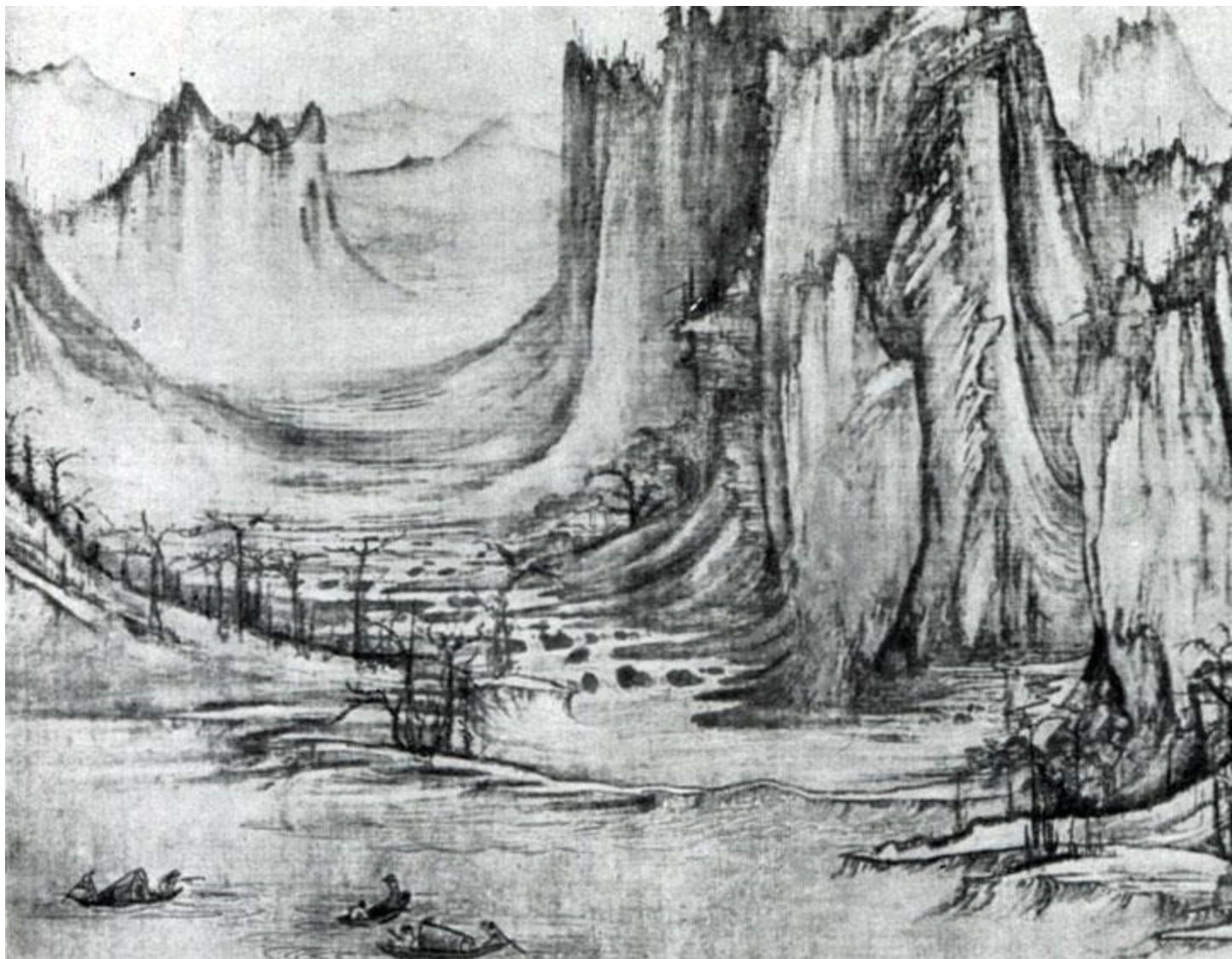
Однако символика при изображении цветов, птиц и растений играла в сунский период второстепенную роль: основное значение картины заключалось уже главным образом в эстетической ценности и правдивости изображения самой природы. Отсутствие надуманности и условности, огромная правдивость и естественность, поразительные для средних веков, характеризуют живопись подобного рода.



241. Цуй Бо. Бамбук и цапля. Свиток. Живопись на шелке. Конец 11 в. Был в собрании музея Гугун, Пекин.

Одним из ранних представителей этого направления был Цуй Бо, работавший при Академии художеств в Кайфыне в конце 11 в. Он изображал небольшие по размерам картины природы, проникнутые глубоким лирическим настроением. Несмотря на определенную близость художникам периода «пяти династий», Цуй Бо отличается даже от них значительно большей простотой и свободой как в выборе сюжетов, так и в построении композиции. На одной из приписываемых ему картин изображена, казалось бы, совершенно непримечательная будничная сценка: ветки гнущегося под сильным напором ветра бамбука и цапля, с трудом преодолевающая ураган. Однако каждый лист, так же как и фигура птицы, исполнен таким настроением, таким живым трепетом жизни, что зритель невольно словно ощущает холодную влажность осеннего дня.

Живопись цветов и птиц в исполнении художников императорской Академии Хуэй-цзуна приобретает нарядный, красочный, виртуозный и отточенный характер, не утрачивая, однако, теплоты и естественности. Несмотря на ограничивающие художников требования и желания самого императора, установившего определенный круг тем и приемов, живопись Академии шла в общем русле развития искусства, и в ней преобладали характерные для данного времени реалистические стремления. Еще более ярко эти реалистические тенденции проявляются в пейзажной живописи 11—13 вв., бывшей наряду с поэзией носителем глубоких философских идей своего времени, что обусловило и большую значительность этого жанра как для современников, так и для ряда следующих поколений. Так, пейзаж Сюй Дао-нина (работавшего в начале 11 в.) «Рыболовы в горных потоках» весь проникнут ощущением бесконечного простора природы, манящих далей и спокойной строгости горных цепей.



246 а. Сюй Дао-нин. Рыболовы в горных потоках. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 11 в. Канзас, Галерея искусств Нельсона.

Попытки осмысления и познания мира, выраженные уже в пейзажной живописи танского и послетанского времени, в сунский период находят свое дальнейшее развитие. Идеалистически объясняя многие из явлений природы, художники сунского времени считали, что духовное начало выражено как в великих, так и в ничтожно малых проявлениях сил природы, а потому стремились к созданию обобщенных и в то же время максимально правдивых, близких к действительности пейзажей, где каждое дерево, камень или

травинка, являющиеся носителями духовного идеального начала, подчинены единому могучему движению космических сил вселенной. Природа стала для них выразительницей человеческих настроений и эмоций. Сунское время удивительно богато теоретическими трудами в области живописи. На протяжении его трехсотлетней истории были многогранно разработаны вопросы об идейном содержании живописи, о методах работы живописца, о его роли в общественной жизни и т. д.

Все богатые достижения прошлого в области эстетики были обобщены в это время и получили наиболее полное — в истории средневекового искусства Китая — выражение в художественной практике.

Одним из крупнейших мастеров и теоретиков в области пейзажной живописи раннего сунского периода был Го Си (живший приблизительно в 1020—1090 гг.), работавший при императорской Академии. До нашего времени сохранился его трактат, обработанный впоследствии его сыном Го Сы, явившийся руководством по живописи и пользовавшийся большой известностью как во время Сунов, так и в последующие эпохи. Хань Чжо — художник и критик живописи при дворе Хуэй-цзупа — почти целиком воспринял большую часть основных положений, разработанных Го Си.

Для нас Го Си интересен тем, что, как бы суммируя эстетические взгляды прошлого, он в своих теоретических установках в образной форме дает наблюдения над природой, поражающие зоркостью, пытливостью, богатством знаний и почти научной точностью, сочетающиеся с глубоко поэтическим и возвышенным отношением к ней. В своих высказываниях художник, проводя с большой долей последовательности принципы реализма, понимаемого как стремление к глубокой духовной выразительности образа, требует от современной ему живописи умения точно воспроизводить реальную действительность. Это основное положение его работы. Он настойчиво требует опытного изучения природы, порицая тех, кто, не имея длительной

теоретической и практической подготовки, считает себя живописцем. Его взглядам на природу присущи элементы диалектики. Он считает, что красота природы заключена в ее непрерывной изменчивости. Чтобы постичь эту красоту, нужно прежде познать все изменения, происходящие как в восприятии природы человеком, так и в ней самой. Живописец должен быть хорошо знаком с правилами перспективы: «Смотришь ли ты на гору вблизи, или на ли дальше, или с еще большего расстояния, все же это та же самая гора. Но чем дальше от нее удаляешься, тем больше изменяется она для глаза». «За один и тот же день в зависимости от погоды, освещения и времени дня меняется и вид, меняется и настроение человека». Го Си призывает художников к наблюдению различных нюансов и смен различных состояний природы в зависимости от времен года и сам тонко анализирует эти различия: «Туман, лежащий над пейзажем, различен в разные времена года. Весенний туман светел, как улыбка, летний — голубой, как капля воды, осенний — чист, как только что нарядившаяся женщина, зимний туман слаб, как сон».

Го Си протестует и против рабского подражания образцам прошлого. Это характерно для теории искусства именно сунского времени, так как подобные взгляды не высказывались в столь категорической форме ни прежде, ни тем более в последующие периоды развития феодального искусства Китая. Он доказывает необходимость внимательного изучения творческих достижений прошлого, для того чтобы художник мог создать на базе многогранного опыта свой собственный стиль. Говоря о той мере правдоподобия, которой должен обладать пейзаж, Го Си высказывает следующую мысль: «Пейзаж можно созерцать, но нужно, чтобы там возможно было путешествовать и жить». Проводя ряд философских идей своего времени, Го Си сопоставляет природу с человеком, одухотворяет ее, наделяет ее человеческими качествами: «Природа живая, как человек.. . отдельные ее органы имеют свои функции. Камни — кости природы, они должны быть сильными, вода — кровь природы, она должна быть текучей». Природа, по его мнению, не есть

проявление чего-либо частного — она выражает всеобщее, она представляет собой единый организм. Но в этом организме нужно уметь выявить наиболее значительные и важные органы. Так, в пейзаже нужно выделить вершины гор. Им подчинены все окрестности, они хозяева местности.

Творческая мысль Го Си, опережая во многом его деятельность как живописца, предвосхищала черты, особенно ощутимо выявившиеся в пейзажах более позднего сунского времени.



242. Го Си. Осенний туман рассеялся над горами и равнинами. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 11 в. Вашингтон, Галерея Фрир.

До нас дошли немногие из картин Го Си, написанные обычно только черной тушью. Художник продолжал развивать те же черты, которые наблюдались в пейзажах Цзин Хао и Дун Юаня, а также следует манере раннесунских живописцев Ли Чрна (работавшего в 960 — 990 гг.) и Сюй Дао-нина, чьи пейзажи исполнены глубоких философских раздумий. По сравнению с ними созданные Го Си картины еще более лаконичны, обобщенны, отличаются большой широтой в передаче грандиозного и величественного пространства. Разработанные еще в танское время своеобразные законы перспективы, построения пространства и колорита в пейзажах Го Си достигают высокого совершенства. Мастерское использование графического линейного ритма, сочетающегося с тонкой градацией различных тонов одного и того же цвета, намеренное устранение одних деталей и выделение других помогают ему показать глубину и отдаленность предметов, неразрывную взаимную связь и логическое соответствие элементов природы, соотношение ее масштабов. В качестве примера можно привести картину Го Си «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами». На длинном горизонтальном свитке шелка художник располагает фантастические причудливые горы, поднимающиеся бесконечно высоко, так, что самые высокие вершины уходят за пределы картины. Горы окаймляют широкие водные пространства. Основное внимание Го Си уделяет передаче воздушной среды, в изображении которой художники сунского времени достигли высокого совершенства. Неясные и нечеткие горы, несколькими планами расположенные в глубине картины, словно вырастают из тумана, скрадывающего их очертания у подножия и отдаляющего их на гигантское расстояние от первого плана. Грандиозность просторов Го Си подчеркивает сопоставлением масштабов. Сосны, расположенные у самого края свитка, являются как бы единицей измерения; с ними соотносятся масштабы всех остальных предметов. Цветовая гамма, построенная на тонкой вибрации тонов черной туши, мазки которой подчас еле уловимы для глаза, подчас сочны и смелы, способствует большой цельности картины. Природа в пейзажах Го Си предстает необычайно суровой и мужественной. Особенно это

ощущается в вертикальных свитках этого живописца. Благодаря поднятости горизонта зритель смотрит на открывающийся перед ним вид словно с высокой горы и чувствует себя таким образом отделенным от видимой им природы, которая разворачивает перед ним свои необозримые просторы. Недаром в трактате одного из средневековых китайских живописцев сказано: «Порой на картине всего лишь в фут пейзаж он напишет сотнями тысяч верст».

Человеческий образ играет в пейзажных композициях сунских мастеров, и в частности у Го Си, подчиненную роль. Он не проявляет себя в них ни активным участником, ни властителем мира; он не противопоставляется этому миру, а включается в него, сливаясь с его жизнью.

Приемы и методы, которыми пользовался Го Си, далеко не являлись исчерпывающими для живописи 11—начала 12 в. Блестящие по мастерству пейзажи этого времени разнообразны по манере исполнения, формату и технике. Чжао Да-нянь (работал в 1070—1100 гг.) представляет как бы уже следующий после Го Си этап в понимании воздушной и пространственной среды, в поэтическом восприятии мира. Природа в его пейзажах полна эпического спокойствия и высокой умиротворенности.



246 6. Чжао Да-нянь. Речной туман. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Конец 11-12 в. Иокогама, собрание Т. Хара.

Для различных декоративных целей многие пейзажи писались на небольших листах бумаги или шелка, из которых впоследствии были составлены альбомы. Часто это монументальные пейзажные композиции в миниатюре, иногда лишь фрагменты природы. Однако китайские художники даже самый скромный мотив превращали в глубокое и значительное произведение искусства. Помимо монохромной продолжала развиваться многоцветная живопись, сочетающая яркую

красочность, идущую от традиций прошлого, с большой живописностью, пространственностью и воздушностью, характерными для пейзажей этого времени.

Основой колорита средневековых китайских картин является их большое тональное богатство при доминирующем значении какого-либо одного цвета. Китайские художники достигли особой изысканности, тонкости, легкости и воздушности в тональной живописи. Черная тушь в пейзажных свитках приобретает большое разнообразие оттенков, переходя от густых пятной к легким, еле различимым глазом серебристо-серым нюансам. Ничем не заполненный фон бумаги или шелка, умело включенный в общую композицию, используется как выразительный мотив, становится живым и воздушным, включаясь в общую динамику свитка, заставляя зрителя дополнять своей фантазией недосказанность картины. И вместе с тем китайский пейзаж отличается поразительной декоративностью, построенной на четкой ясности отдельных плоских силуэтов, ритмичности линий и общности колорита.

Значительные изменения, которые произошли в области многокрасочной пейзажной живописи, можно видеть и в большом горизонтальном свитке «10 000 ли по горам и рекам страны», написанном в традиционной декоративной манере Ван Си-мэном очень яркими синими, малахитово-зелеными, коричневыми и охристыми красками. Пейзаж поражает общей гармонией колористической гаммы, живописностью, мягкостью и свободой в очертании бесконечно разворачивающихся далей. Изображение природы приобретает здесь грандиозный размах, так как на протяжении многих метров художник показывает уходящую вширь и вглубь волнообразную ритмическую цепь синих гор, четких на переднем плане, прозрачных и туманных вдали, широкие просторы воды, лесные чащи. Не прорисовывая четко контуров, он употребляет сильные размыты краски, кладя широкие, волнистые мазки, чем усиливает впечатление свободного, плавного, ничем не сдерживаемого движения. Для большей интенсивности, а иногда, напротив, для большего смягчения тонов он прописывает картину красками и с оборотной стороны. Он

показывает воду как бы вибрирующей, разжижая ее тона, с тонким колористическим мастерством низводит крайне насыщенный синий тон переднего плана до дымчатого, сероголубого на заднем. При ближайшем рассмотрении зритель обнаруживает колоссальное количество вписанных в пейзаж с удивительной тонкостью и изяществом различных миниатюрных сцен, которые в деталях могут быть видимы подчас только в лупу. Здесь и разные птицы на озерах, и звери в лесных чащах, и люди за разными занятиями. Зритель чувствует себя как бы путешественником, исследователем, внимательному взгляду которого мир показан и во всем его широком красочном великолепии, и во всем его многообразии. Пробудившийся познавательный интерес ко всем явлениям и созданиям природы вместе с попытками связать и обобщить их в единую стройную систему, характерные для художников, поэтов и философов сунского времени, проявляются в картине Ван Си-мэна чрезвычайно ярко. Горизонтальная форма свитка, рассчитанная на постепенное его рассматривание, напоминает книгу с иллюстрациями, которую зритель воспринимает страницу за страницей.

Многие художники-пейзажисты сунского времени, работавшие как в столице, так и далеко от нее, по разным областям и провинциям, не примыкали к деятельности Академии. Однако, несмотря на разнообразие направлений и даже борьбу теоретических взглядов, отражавших социальные противоречия, общие тенденции пейзажа 11 —начала 12 в. были едиными.

Кайфын как основной культурный центр страны процветал до 1127 г., то есть до того времени, когда он был завоеван чжурчжэнями, вторжение которых принесло огромное потрясение жизни Китайского государства. Было разрушено большое количество сооружений современных и древних, погибло множество ценных произведений искусства, хранившихся в основанном Хуэй-цзуном императорском музее, и т. д. Однако, несмотря на тяжелые бедствия и разорение, пережитые в этот период, развитие культуры не прервалось. На юге страны, в богатом торговом городе Ханчжоу, куда

вместе с императорским двором бежала большая часть кайфынской интеллигенции, продолжалась интенсивная художественная деятельность. Огромное количество трактатов о живописи, о методах творчества было создано именно в это время. В 1138 г. император Южно-Сунской династии Гао-цзун организует в Ханчжоу Академию художеств, в которую вошли многие художники, работавшие еще при Северных Сунах. Деятельность Академии знаменуется стремлением к восстановлению традиций, характерных для более ранних периодов. Возможно, что подобный интерес к искусству прошлого был вызван отчасти гибелью в Кайфыне огромного количества ценнейших живописных произведений. Проявляются даже тенденции к некоторой архаизации. Так, один из виднейших деятелей Академии Чжао Бо-цзюй (1120 — 1182) писал многоцветные, напоминающие по стилю Ван Симэна пейзажи, настолько усиливая в них черты декоративности, что приближался скорее не к раннесунским, а к танским живописцам.

Однако вторая половина 12—начало 13 в. является временем развития в пейзаже новых тенденций. Это смелые искания в области технических приемов, большая простота и совершенство форм, стремление к глубокому выражению тонких лирических переживаний человека. Живопись сунского времени гораздо ближе и органичнее связана с поэзией, чем тайского. В этот период постоянной борьбы против завоевателей, трагической угрозы, нависшей над государством, обострения патриотических чувств, в пейзажной живописи усиливается пристальное и любовное внимание к природе своей страны. Меняется и характер построения пейзажа и его содержание. На смену приподнятым, полным пафоса, грандиозным ландшафтам, характерным для 11 — начала 12 в., приходит пейзаж, воспевающий мягкую, тихую и нежную природу, лишенную искусственной красоты, простую и даже будничную. Художники по большей части стремятся к изображению не столько всеобъемлющих, сколько частных проявлений жизни природы, к показу различных ее состояний при смене погоды, освещения, времен года, развивая и по-новому осмысливая многие из высказанных еще Го Си

теоретически* положений. Самыми Замечательными художниками 12 —начала 13 в., выразителями подобных эмоций, являются Ма Юань и Ся Гуй, состоявшие членами императорской Академии в Ханчжоу.

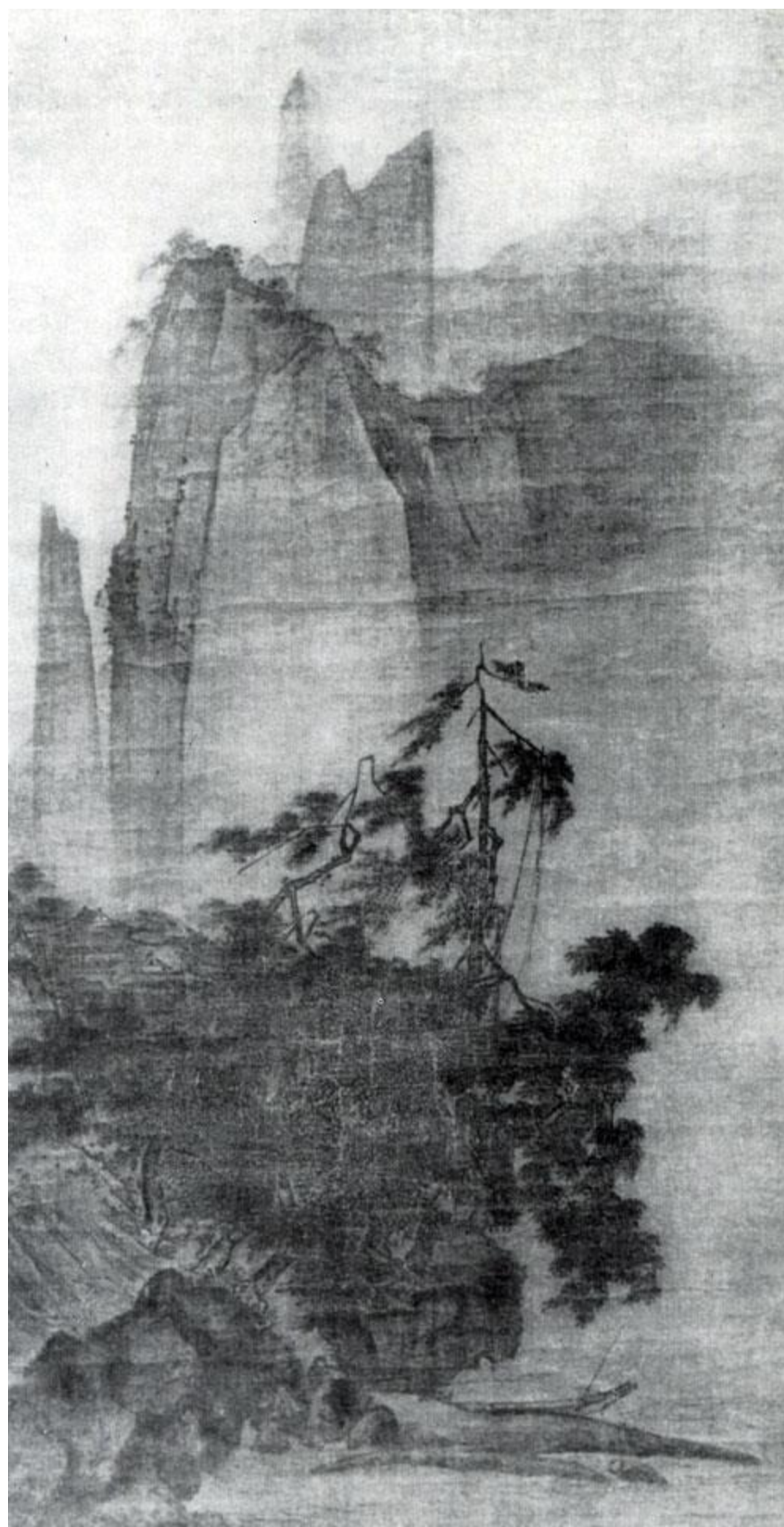


*243. Ма Юань. Одинокий рыбак на зимнем озере. Свиток.
Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в. Токио,
Национальный музей.*

Ма Юань, работавший в 1100—1224 гг., известен нам как создатель большого количества пейзажей. Подобно другим живописцам своего времени, он пишет традиционные горы и воды, причудливые сосны, нависшие над обрывом, туманные

дали и поникшие над озером ветви ивы. Пейзажи Ма Юаня, по большей части монохромные, написанные черной тушью или акварельными красками в одной тональности, изысканно просты и немногословны, совершенны и оригинальны по композиции, построенной почти всегда намеренно асимметрично, что создает большую взволнованность, динамичность, особую воздушность и пространственность. В своих свитках он изображает весьма ограниченное количество предметов, с тем чтобы сосредоточить внимание на самом главном, что раскрывает эмоциональное содержание картины. Он использует все богатства каллиграфической линии, то плавной и округлой, то острой, резкой и изломанной, которая в сочетании с мягкостью и живописностью далее придает картине удивительную законченность и выразительность образов, предельную ясность и чистоту форм, позволяющие равнять картины Ма Юаня с высокими произведениями мирового искусства. Произведения Ма Юаня так разнообразны по сюжету и композиции, что его творчество трудно охарактеризовать на примере только одного из них. Однако общим для всех его пейзажей является объединяющее их поэтическое, вдумчивое и немного грустное настроение, сходное с теми переживаниями, которые передаются в танской и сунской лирике и поэтической прозе. Эти настроения очень ясно проявляются в одном из свитков Ма Юаня, названном «Одиноким рыбаком на зимнем озере», где вся природа как бы усыплена настроением грусти мягкого и однообразного зимнего дня. До самого горизонта простирается бесконечно ровная пелена туманной водной глади. Берега и небо исчезли, слившись с мглистой дымкой, и лишь одинокая маленькая лодка с пригнувшейся безмолвной фигурой рыбака качается на волнах. Она вырисовывается четким силуэтом на смутном фоне воды, ровная поверхность которой чуть тронута легкими волнистыми штрихами, обозначающими течение и как бы оживляющими ее. Крайне скупыми, немногими линиями обрисовывает художник эту сцену. Природа здесь соразмерна глубокому чувству человека-созерцателя, растворившемуся в ее задумчивом спокойствии. Изображая рыбаков или отшельников, Ма Юань делает их проводниками своих собственных чувств и идей. Если раньше человеческие фигуры

лишь сопоставлялись с масштабами природы и оживляли ее фон, но никак не выражали своего отношения к ней, то здесь подчеркнуты чувства изображенных людей, являющиеся откликом на настроения природы. Тем же созерцательным и возвышенным настроением проникнут и другой пейзаж Ма Юаня, «Дождливый день в горах».



244. Ма Юань. Дождливый день в горах. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в. Япония, собрание Пвасаки.



245. Ма Юань. Полнолуние. Свиток. Живопись на шелке. Конец 12 - начало 13 в, Япония, Музей Хаконэ.

В пейзаже Ма Юаня «Полнолуние» изображен вдохновенный поэт, созерцающий луну сквозь ветви нависшей над ним старой сосны. Художник использует вытянутую вверх форму свитка, чтобы показать высокое ночное небо и сияющую в вышине луну. И поэт и его слуга словно замерли, пораженные и зачарованные открывшейся им таинственной и тихой красотой природы. Весь этот пейзаж не только эмоционально, но и чисто композиционно построен на созерцании природы человеком. Взгляд зрителя, следуя за взглядом поэта, сам словно проникает через ажурную хвою сосны и обращается к луне. Композиция поражает своей смелостью, простотой и свободой. Все немногочисленные изображенные предметы расположены в левом углу, и только темные ветви сосны, пересекающие свиток по диагонали, диск луны и небольшой холм, чернеющий внизу картины, уравнивают эту асимметричную композицию.

Помимо больших свитков Ма Юань писал и маленькие по формату пейзажи на отдельных листах бумаги или проклееного шелка. По сюжету некоторые из них приближаются к живописи цветов и птиц, но еще глубже и шире решают эту тему.

Пейзажи Ся Гуя, работавшего в одно время с Ма Юанем, по силе эмоциональной выразительности во многом близки его картинам. Так же как и Ма Юань, он стремился, не выходя за пределы традиционных, продиктованных эстетикой своего времени сюжетов, решить их смело и разнообразно, наполнить их глубокими чувствами, показать взаимную связь человека и природы. Эти чувства выражаются в его произведениях подчас даже более активно, чем у Ма Юаня. Многие из его пейзажей, изображающих бурные реки, грозу, бурю или борьбу людей против стихий, отличаются такой взволнованностью, динамичностью и повышенной напряженностью чувств, которая несвойственна была пейзажному искусству прошлого.



247. Ся Гуй. Буря. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 12 - начало 13 в. Япония, собрание Кавасаки

Своеобразные приемы Ся Гуя, вызвавшие впоследствии многочисленные подражания, имеют много отличий от метода предшествующих и современных ему художников. В тех работах, где он хочет выразить сильные и взволнованные чувства, он отходит от четкости и чистоты каллиграфической линии, столь характерной для китайской живописи, и, как бы используя приемы скорописного почерка, изображает предметы в широкой живописной манере при помощи смелых, сочных, свободно расположенных линий и густых пятен туши. Подобно Ма Юаню, Ся Гуй не прибегает к подробной детализации; контрастным сопоставлением светлых и темных пятен он выделяет и подчеркивает основное. Так, в картине «Буря» Ся Гуй изображает на переднем плане узкого вытянутого кверху монохромного свитка согнутые мощным порывом ветра деревья, словно цепляющиеся узловатыми корнями за землю, смятые и спутавшиеся ветви, от которых ураган отрывает и уносит бесчисленные листья, темную вздувшуюся реку и маленькую человеческую фигурку, бегущую, чтоб укрыться под навесом, с трудом преодолевая ветер. Хаотические очертания черных, написанных густыми, как бы смазанными пятнами туши крон деревьев и стволов, пригнувшихся к крыше шаткого строения, создают ощущение напряженной тревоги и смятения, охватившего природу. Эту сцену, занимающую лишь небольшую часть свитка, художник делает как бы основным эмоциональным узлом картины, контрастно выделяя темные силуэты деревьев на светлом, чуть тронутым размытыми туши мгlistом фоне воздуха. Переход от первого плана ко второму осуществляется здесь с предельным лаконизмом, лишь посредством воздушной среды.

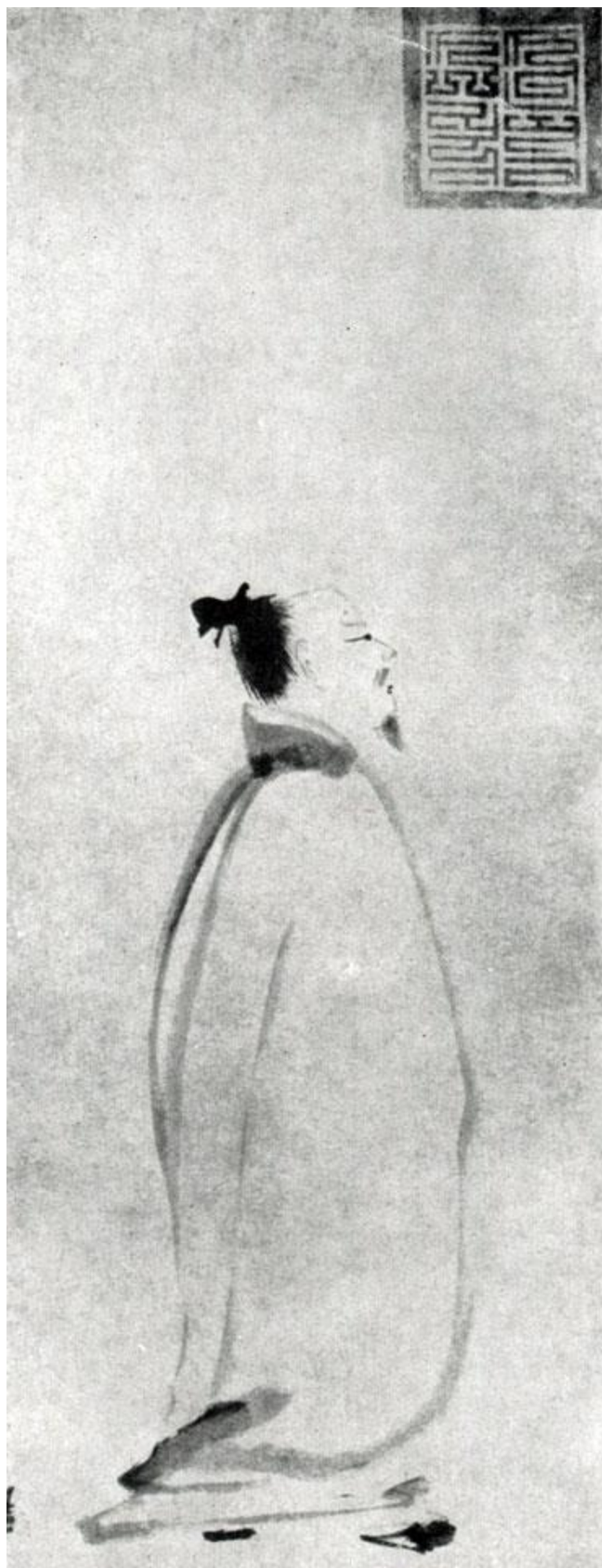
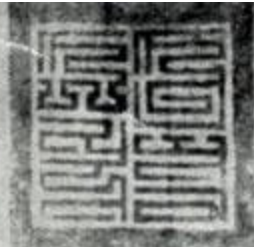


Ся Гуй. Горные вершины вдали. Лист из альбома. Конец 12 - начало 13 в. Пекин. Музей Гугун.

Иные задачи ставит Ся Гуй в небольшом пейзаже, изображающем высокие горы в тумане и двух; поэтов, ведущих неторопливую беседу на фоне тихой и спокойной природы, где все исполнено гармонии и соразмерно ясному созерцательному человеческому чувству. Разнообразные пейзажи Ся Гуя показывают, насколько широким по сравнению с предшествующими периодами был творческий кругозор художников 12 — начала 13 в.

Перечисленные имена далеко не исчерпывают пейзажистов сунского времени, количество которых было очень велико. Большая часть живописцев, в каком бы жанре они преимущественно ни работали, обращалась и к пейзажу. Также многочисленными были и различные художественные направления Южно-Сунского периода, существовавшие как в Академии художеств, так и вне ее. Некоторые из художников этого времени, будучи связанными с другим миропониманием, не всегда были последовательны в проведении принципов реалистического восприятия природы. Представителями одного из подобных направлений, оппозиционно настроенными к деятельности Академии, особенно к ее консервативным тенденциям, и непризнанными в официальных кругах, являлись Му Ци и Лян Кай, работавшие в начале 13 в. и примыкавшие к буддийской секте Чань. Эта секта призывала людей к уходу от светской жизни в монашество и проповедовала достижение истинной мудрости путем интуиции и длительного созерцания, приводящего к состоянию забытья и галлюцинации. Однако в основе своей она была весьма близка сунскому неоконфуцианству, являясь проводником и распространителем его идей и во многом сама подчиняясь его учению. Для проповеди созерцания как единственного источника спасения секта использовала всевозможные средства, в том числе и пейзажную живопись. Художники, будучи сами монахами, стремились к постижению внутренней сущности природы путем интуитивного восприятия

и занечастления в максимально лаконической форме тех ее явлений, которые, по их мнению, выражали ее скрытый дух. В своих пейзажах, не выходя за пределы установившихся в сунское время сюжетов, они, преодолевая конкретность и детальность ранней традиционной живописи, впадали в другую крайность — излишнюю эскизность, неясность сюжета, подчас отходя от подлинной природы. Сама идея произведения становилась иной, отвлеченной от конкретного видения мира. Художники изображали обычно далекие, нечеткие, словно тонущие в тумане, расплывчатые и мягкие силуэты гор, пропитанные влагой дали, иногда вовсе не показывая или давая лишь намеками окрестные предметы, иногда, напротив, несколькими беглыми и сильными штрихами создавая динамические и смелые образы. Путем недосказанности они заставляли зрителя домысливать то, что от него скрыто. Наиболее живыми и реалистическими, оригинальными и виртуозными по мастерству являются не столько чисто пейзажные картины художников секты Чань, сколько композиции, связанные с изображением людей, птиц, растений и животных, имевшие, но существу, светский характер. Однако, по мнению самих художников, эти картины имели глубоко символический, религиозный смысл.



251. Лян Кай. Поэт Ли Тай-бо. Свиток. Живопись на бумаге. 1-я половина 13 в Токио, Национальный музей.

Подобные произведения художников секты Чань трудно отнести к какому-либо из определенных жанров в современном их понимании, но восприятие действительности в них весьма тесно связано с природой. Так, на одной из лучших картин Лян Кая изображен поэт Ли Тай-бо, бредущий в поэтическом экстазе с высоко поднятой головой и слагающий стихи. В этом портрете превалирует не конкретное отношение к личности поэта: это скорее широкий символ поэтического вдохновения, символ вольной, не связанной условностями жизни творческой мысли. Лян Кай обрисовывает всю фигуру, окутанную в длинный плащ, и лицо поэта несколькими мазками туши, придавая его образу предельную остроту, лаконичность и обобщенность. Пространство свитка остается ничем не заполненным, благодаря чему фигура движется словно в пустоте. Однако эта пустота приобретает значение пространства природы, в простор которой уходит фигура Ли Тай-бо. Художник заставляет зрителя дополнять образ своей фантазией и воспринять фигуру поэта как образ человека, все мысли и чувства которого связаны с природой.



*249. Му Ци. Обезьяна с детенышем. Свиток. Живопись на шелке.
1-я половина 13 в. Киото, собрание Дайтокудзи.*

То же острое и эмоциональное ощущение натуры передается и в картине другого крупного художника секты Чаиь, Му Ци, изобразившего мохнатую обезьяну, обвившую руками своего детеныша и расположившуюся на вершине старой заросшей лианами кривой и высохшей сосны, или нахохлившуюся птицу на старой сосне.



250. Му Ци. Сорокопут на сосновом стволе. Свиток. Живопись на бумаге. Начало 13 в. Токио, собрание Матсудаира.

В целом можно сказать, что пейзажная живопись суиского времени свидетельствует не только о высоком подъеме и большой зрелости китайского средневекового искусства, но и о развитии в нем новых, передовых, реалистических стремлений, связанных уже со значительно более глубоким осмыслением действительности, чем даже в тапское время. Образ природы в пейзажном жанре 11 —13 вв. является основным и, по существу, единственным выразителем больших человеческих дум и чувств. В связи с этим меняются и особенности живописного метода. Сравнительно с тайским пейзажем сунский значительно содержательнее, острее по своей эмоциональной выразительности. Строгий отбор главного и связанный с этим особый лаконизм, живописность, тональность и пространственность становятся его неотъемлемыми качествами. Живописи сунского времени доступно решение весьма различных задач — от широкого панорамного восприятия вселенной, от умения с поразительной мощностью запечатлеть грандиозность ее космических масштабов, до лирических, интимных пейзажей, передающих задушевные и поэтические человеческие эмоции. Большие и глубокие общечеловеческие чувства в искусстве китайского средневековья нашли свое весьма своеобразное и утонченное выражение через образ природы.

Пейзаж в 11 — 13 вв. прошел сложный путь развития. От эпических и грандиозных образов Го Си неясно восходит к своей вершине — эмоциональным и лирическим, исполненным глубокого и сильного чувства произведения Ма Юаня и Ся Гуя, полным реалистического правдивого отношения к природе. Именно эти пейзажи полнее всего и конкретнее раскрыли область человеческих чувств. Однако специфика средневековой идеологии, ограничивающая творческую инициативу человека, не дала развиваться далее этому направлению.

Наряду с пейзажем в сунское время продолжала интенсивно развиваться жанровая живопись. Самые границы бытового жанра расширяются. Это объясняется Значительно большей широтой задач искусства, а также общей светской направленностью культуры сунского времени. По существу, жанровый характер приобретают произведения, не являющиеся жанровой живописью») в нашем понимании этого слова, в том числе многие сцены, написанные на религиозные сюжеты, некоторые пейзажные композиции, куда включены фигуры людей, занятых своей повседневной будничной деятельностью, и городские пейзажи, в которые входит показ человеческой толпы на фоне улиц города. Эта общая жанризация и светский характер живописи явились показателями того нового интереса к человеческой жизни, который характеризует культуру сунского времени сравнительно с предшествующими периодами.

В силу ограниченности средневекового мировоззрения китайская средневековая бытовая живопись, как 11 — 13 вв., так и более поздних периодов, в образе самого человека не раскрывает глубокого мира чувств и духовных переживаний, не показывает личности во всей ее психологической сложности. Человеческие эмоции, сфера которых ограничена лишь передачей нюансов настроения, выявлялась системой намеков и ассоциаций, путем правдиво и метко переданных поз и жестов, обрисовкой внешнего характера человека через его действия. Там же, где требовалось передать человеческие чувства с наибольшим обобщением и широтой, художники прибегали к помощи пейзажа или пейзажных мотивов, которые обогащали человеческий образ, сливая его чувства с настроениями природы. Поэтому в сунской жанровой живописи бытовые мотивы часто тесно сплетены с пейзажем.



*254-255. Чжан-Цзэ-Дуань. Праздник Цинмин на реке Бяньхэ.
Фрагмент свитка. Живопись на шелке. Начало 12 в. Пекин,
Музей Гугун.*

По-своему осмысливая человеческие типы и характеры, художники все более и более обращают внимание на передачу светской жизни, проявляют интерес к людям в их повседневном быту. Расширяется и изменяется круг персонажей, изображаемых в живописи. Если раньше основными героями являлись знатные женщины, чиновники, ученые, то в произведениях сунского времени в качестве действующих лиц фигурируют также и крестьяне, купцы, ремесленники и т. д. Городская жизнь, показывающая повседневный быт различных слоев населения, становится одним из популярных сюжетов. До нас дошло сравнительно немного картин подобного содержания. Среди них выделяется написанный художником Чжан Цзэ-дуанем (работавшим в 12 в. в Кайфыне и Ханчжоу) свиток, изображающий многолюдный

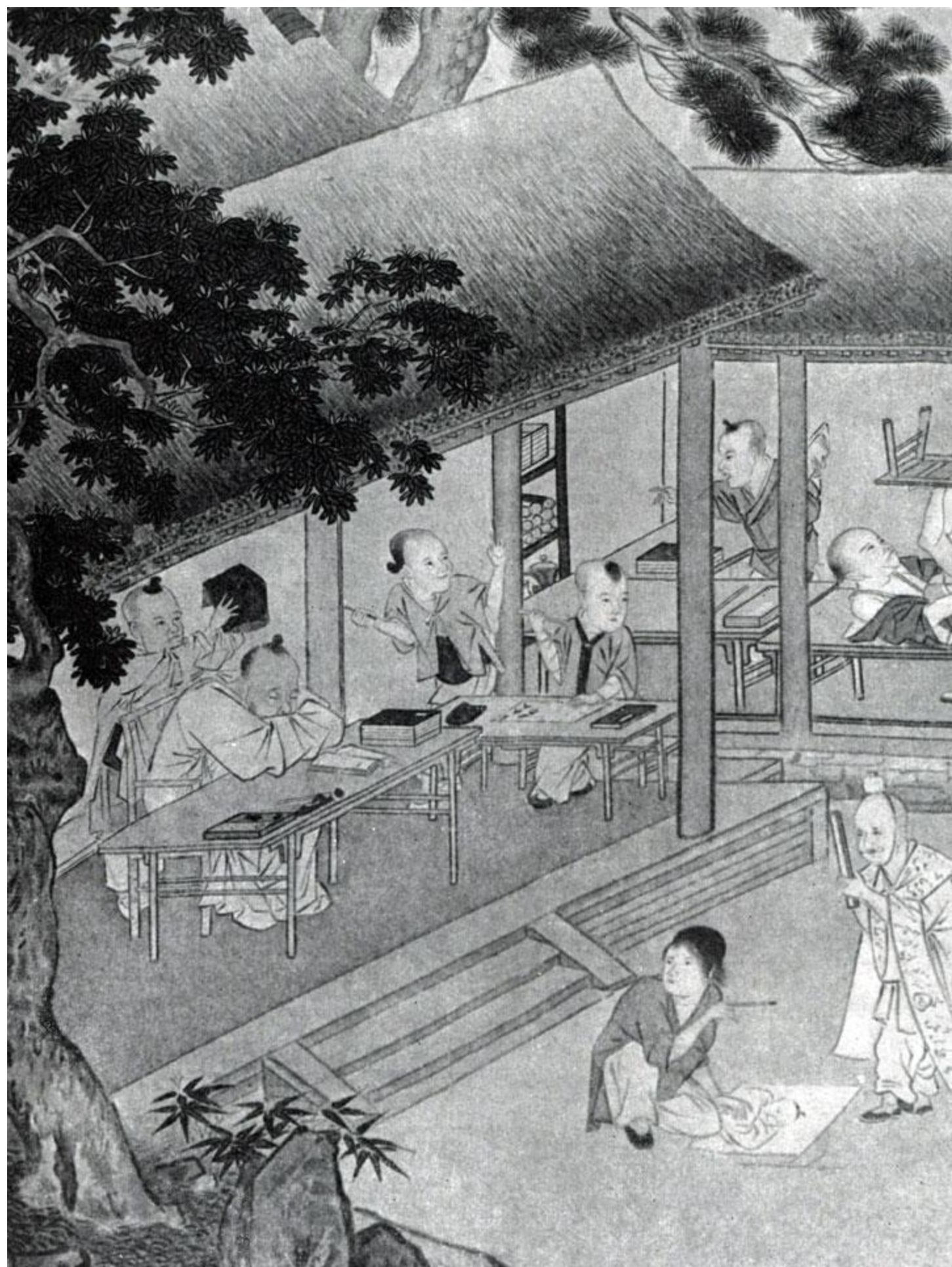
город Кайфын и его предместья и отличающийся великолепным мастерством, законченностью, грандиозным размахом и стройностью композиции. Картина называется «Праздник Циимин на реке Бяньхэ» и представляет собой очень большой горизонтальный монохромный свиток длиной 5,25 м, шириной 25,5 см. Сюжетом своего произведения художник выбрал веселый и шумный весенний праздник Цинмин, во время которого в столицу съезжались со всех окрестностей и даже из дальних мест купцы, торговцы, крестьяне и рыбаки со своими товарами. Впервые в истории китайского искусства в таких масштабах дается непосредственный, лишенный условности показ реальной современной жизни, а героем избирается народная толпа. По существу, свиток Чжан Цзэ-д)аня можно назвать пейзажной панорамой города. Однако весь этот пейзаж уже теснейшим образом сплетен с человеческой активной деятельностью. Свиток разворачивается справа налево и начинается с показа видов просторной пустынной и спокойной природы, протянувшейся на далекое расстояние. Сам Кайфын, изображенный в левой части свитка, является кульминацией композиции, средоточием бурлящей и бьющей ключом оживленной, деятельной жизни. Постепенно нарастающее движение словно выливается в могучий поток. Массивные каменные двухэтажные ворота с изогнутой крышей впускают и выпускают грузчиков с поклажей, караваны верблюдов, разносчиков с коромыслами на плечах, прохожих и зевак. За воротами, вокруг городских нарядных зданий, толпятся люди, бегут слуги с паланкинами, едут всадники. Около лавок, на которых четкими иероглифами выписаны все вывески, стоят, ожидая хозяев, распряженные лошади, снуют дети, торгуются покупатели. Однако эту калейдоскопическую смену существующих самостоятельно картин и событий художник с поразительным мастерством включает в общий ритм динамического и бурного биения жизни. Этому во многом способствует общий колорит чуть подцвеченного свитка, написанного в коричневых, зеленоватых, желтых и бледно-розовых тонах, переходящих один в другой и образующих единую теплого золотисто-коричневою гамму, а также точная и мягкая линия, очерчивающая легким коричневым контуром

все силуэты. Художник использует здесь приемы как линейной, так и воздушной перспективы. С одной стороны, разделяя планы пространством реки и поднимая высоко горизонт, он создает традиционную точку зрения сверху, а с другой стороны, умело располагая уходящие по диагонали в глубь города улицы с уменьшающимися домами и фигурами прохожих, достигает впечатления глубины и простраивает уже иными средствами. Пейзаж, то городской, то сельский, сложит фоном этой огромной жанровой композиции, придавая деятельности расположенных в ней людей конкретность и реальность.

В этом своеобразном произведении, где тесно сплетены бытовые и пейзажные мотивы, отражен весьма характерный для сунского времени живой и исследовательский дух искусства, наличествует гораздо большая, чем в предшествующие периоды, демократизация сюжета. Свиток Чжан Цзэ-дуаня дает свое новое образное представление о мире, исполненное правдивости и непосредственной наблюдательности. Здесь еще нет интереса к человеческой личности с ее сложным эмоциональным миром. Однако во всей картине чувствуется глубокий интерес к человеческой жизни и быту, поэтизация активной и действенной жизни города.

В сунское время в области жанровой живописи работало много таких живописцев, которые продолжали развивать уже сложившиеся традиционные черты, идущие от официальной, придворной живописи прошлого. Художники такого рода значительно дополнили и обогатили традиционный репертуар живописных приемов, внося в свои картины значительные новшества. К этой группе художников принадлежал Су Ханьчэнь, работавший в 12 в. и состоявший одновременно с Чжао Бо-цзюем членом сперва кайфынской, а затем ханчжоуской Академии художеств. Сюжетом его произведений является показ знатных женщин и детских игр. Изображенные им сцены из детской жизни близки к картинам художника периода Южных Танов Чжоу Вэнь-цзюя (работал в 961—975 гг.). Однако его картины отличаются уже рядом новых качеств. Художник не просто фиксирует увиденное; он дает свою

личную эмоциональную оценку тем бытовым сюжетам, которые являются его основной темой. Теплота, с которой он изображает детские игры, и интерес к передаче разнообразия человеческих действий, большая правдивость, наблюдательность и юмор в передаче жестов, поз, движений свидетельствуют о новом Этане, который наступил в бытовом жанре в суиский период. Су Хань-чэнь и художники его круга изображают то школьное помещение, где занятия внезапно прервались из-за того, что заснул учитель и дети, воспользовавшись этим, предаются бесконечным шалостям, то игры детей в саду, то продавца сластей, уговаривающего мальчика купить у него что-либо. Сюжеты их картин, несмотря на некоторую канонизацию и условную стандартизацию типов, всегда разнообразны и поражают простотой, подкупающей жизненностью и остротой наблюдений, внимательное обращение к человеку, умение уловить те качества и черты, которые свойственны детям вообще, вне зависимости от их сословия, большая демократизация сюжетов — говорят о том, что по сравнению с прежними периодами представления художников о человеке весьма расширились.



*256. Озорные деревенские школьники. Лист из альбома.
Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.*



*257. Чжао Бо-су. Возвращение с охоты. Лист из альбома.
Живопись на шелке. 12 в. Пекин, Музей Гугун.*

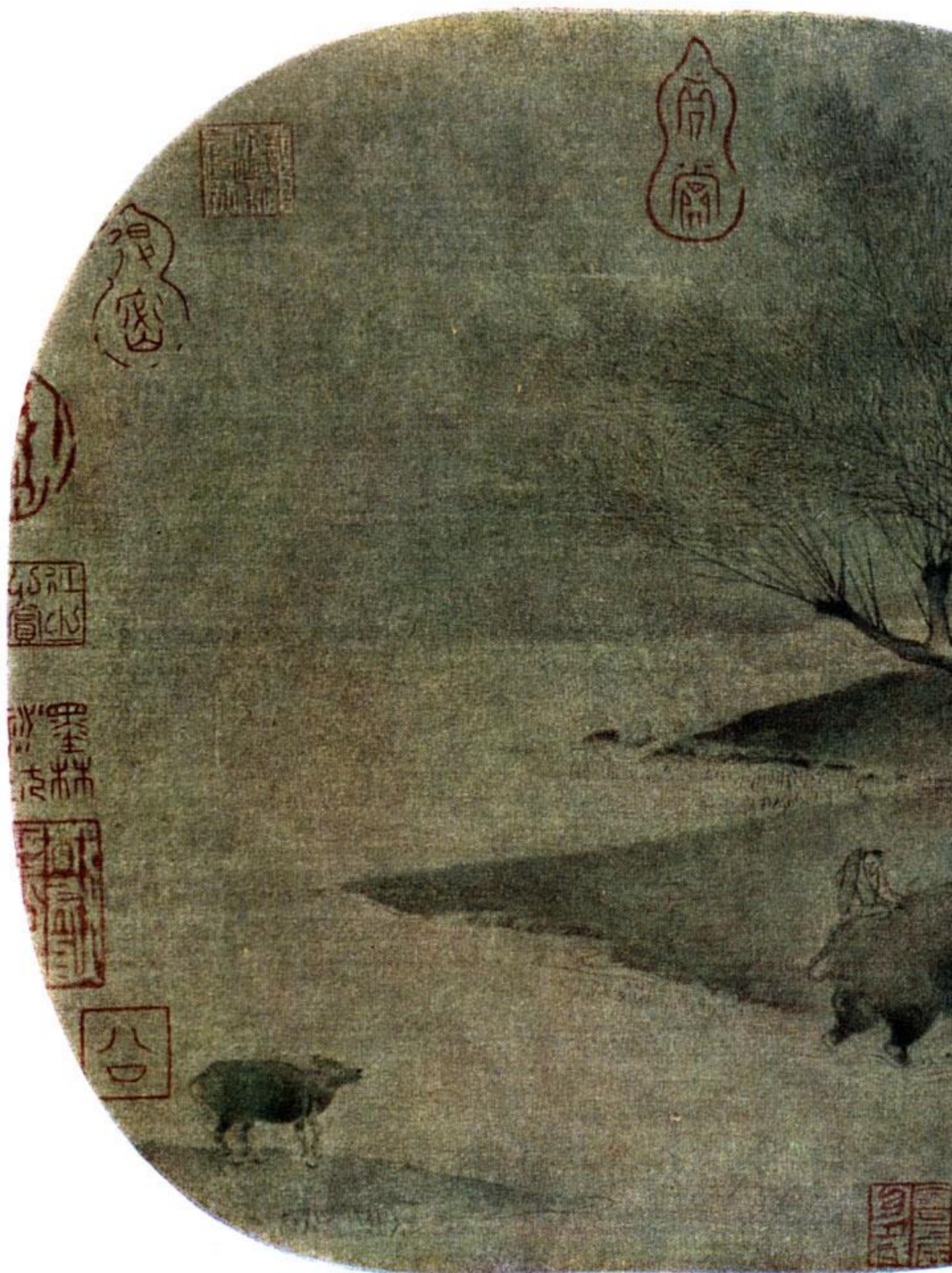
Многие художники, работавшие параллельно с Су Хань-чэнем в Академии художеств, являлись выразителями еще более широких взглядов и настроений. В целом жанровой живописи сунского периода присуще стремление к большой простоте, правдивости, отсутствие идеализации в передаче людских фигур и окружающей их обстановки. Примером подобной живописи может служить небольшая картина на шелку «Возвращение с охоты», приписываемая живописцу 12 в. Чжао Ро-су. Эта, казалось бы, незначительная сцена проникнута большим лиризмом, теплым и мягким чувством, привлекает удивительной естественностью и простотой. Одним из крупных живописцев 11 — 12 вв. был Ли Тан, живший в 1030—1130 гг. и в пейзажной живописи явившийся предшественником Ма Юаня. Ли Тан, подобно Су Хань-чэню, состоял сначала членом кайфынской, а затем ханчжоуской Академии. К раннему периоду его творчества относятся преимущественно широкие героизированные ландшафты, от которых он постепенно переходит к жанровым композициям. Манера, в которой он пишет свои монохромные картины, отличается легкостью и выразительностью мягких линейных штрихов, нежными размывами туши, создающими светотеневые объемы и помогающими передать пространство. Все жанровые картины Ли Тана пейзажны. Люди изображаются им на фоне мягкой и ласковой природы. Сюжетами Ли Тану служат сцены деревенского быта. На одной из его картин, названной «Деревенский лекарь», показана расположившаяся под сенью большого пушистого дерева тесная группа крестьян, крепко держащих за руки больного. Доктор с важным выражением заносит нож, собираясь произвести операцию, а сзади него корчится от хохота его слуга. Гротескные фигуры крестьян и комическая фигура присевшего на корточки и страшно кричащего бородатого больного необычайно динамичны. Несмотря на пародийность обликов, движения крестьян схвачены с поразительной меткостью. Вместе с тем вся эта группа теснейшим образом

связана с природой. То же можно сказать и о картинах его последователей, а также о произведениях Ли Ди (1100—1107), ученика Ли Тана, где бытовые сцены на фоне природы представляют собой как бы нечто среднее между пейзажем и бытовым жанром, гармонически слитыми и овеянными единым эмоциональным мягким и созерцательным настроением. Жанровая живопись периода Сун, развиваясь параллельно и в тесной связи с пейзажем, становится богаче и сложнее по содержанию.



*248. Ли Ди. Человек, ведущий буйвола по снежной равнине.
Лист из альбома. Живопись на шелке. 12 в. Токио, собрании
Масуда.*

Тот большой познавательный интерес к жизни, который характеризует культуру сунского времени, проявляется и в изображении человека.



Возвращение пастуха. Лист из альбома. 11-12 вв. Пекин, Музей Гугун.

Религиозные храмовые росписи 11 —13 вв. в основе близки тапским и продолжают развивать многие уже сложившиеся черты. Буддийские храмы и монастыри, хотя и обладавшие еще значительной властью, не могли уже достигнуть того могущества, которым пользовались в танский период. Многие из них, особенно на севере и в западной части страны, подвергались набегам, были разорены и заброшены. Так, пещеры храма Цяньфодун были покинуты монахами после завоевания Дуньхуана тангутами. Тем не менее на протяжении сунского периода в Цяньфодуне был создан ряд новых росписей, отражавших общий уровень развития живописи. Сцены рая, в которые включены многочисленные жанровые композиции, занимают в основном стены сунских пещер. Жизнь крестьян, ремесленные работы, гончарное производство, архитектурные виды, торжественные выезды, скачки, пейзажи являются основными мотивами, вкрапленными в общую религиозную композицию. Встречаются и самостоятельные многофигурные жанровые сцены, занимающие обширное пространство стены.

Помимо росписей пещер Цяньфодуна значительный интерес представляют памятники культового искусства другого центра китайской культуры, относящиеся к 12—13 вв. и обнаруженные экспедициями русского ученого И. К. Козлова (1907—190!); 1923—1926) в городе Хара-Хото, или Ицзине. Этот город, расположенный на границе пустыни Гоби (провинция Ганьсу), издревле населенный китайцами и переживший различные периоды расцвета и упадка, в 11 в. был захвачен тангутами и до 1227 г., то есть до завоевания его монголами, играл роль одного из административных центров тангутского государства Си Ся. Сохранившиеся в одном из мемориальных сооружений (субургане) этого города многочисленные книги, буддийские иконы, гравюры и рукописи показали, что искусство западной окраины Китая, каковой являлся Ицзин, подобно искусству Дуньхуана, было

включено в общий ход развития китайского искусства, являясь носителем тех же художественных тенденций.

Живопись, представленную многочисленными иконами, написанными красками на шелке и бумаге, можно разделить по стилю на живопись китайского и тибетского происхождения. Тангутская живопись тибетского стиля отличается большой консервативностью, что объясняется значительно менее высоким культурным уровнем страны по сравнению с Китаем и связанной с этим застойностью и жестокостью господствовавших в искусстве канонов. Китайские иконы, напротив, характеризуются большой свободой исполнения, мягкостью форм, характерной для живописи периодов Тан и Сун, красотой и выразительностью линий, а также большой пространственностью и отсутствием строгого схематизма в расположении фигур. Композиция китайских икон по сравнению с тангутскими отличается единством и умелым распределением фигур. Лица божеств изображены округлыми, в характерной для 7—13 вв. манере.



*252. Портрет чиновника. Живопись на бумаге. 10-13 вв.
Ленинград, Государственный Эрмитаж.*

Достаточно ясно свидетельствуют об этом и обнаруженные в Хара-Хото портреты чиновников-жертвователей, близкие к аналогичным фигурам из Дуньхуана. Эти портреты по своему художественному мастерству, бесспорно, стоят на одном уровне с высокими достижениями живописи периода Сун. На одном из подобных портретов, написанном на бумаге, изображен чиновник в длинной коричневой одежде — невысокий пожилой мужчина с согнутой от возраста спиной; лицо его с мягкими коричневыми тенями выражает усталость и большую мудрость. Духовная сила и большая индивидуальность образа в данном портрете поразительны. Темная коричневая одежда с глубокими складками вокруг пояса, обозначенными несколькими штрихами, написанная строго, почти с предельным лаконизмом, позволяет художнику все внимание сосредоточить на раскрытии выразительности человеческого лица и как бы дополняет впечатление суровой простоты этого образа. Портрет чиновника из Хара-Хото отнюдь не случайное явление в сунское время. Наряду с другими жанрами живописи в этот период получает большое развитие и портретное искусство, идущее еще от древних времен.

Портреты сунского времени весьма разнообразны по своему назначению и соответственно по содержанию и форме. Портреты красавиц и знатных женщин, изображенных на фоне пейзажа или дворцового интерьера, скорее являются элементом жанровой композиции и дают лишь внешнюю характеристику, не претендуя ни в какой мере на раскрытие внутреннего духовного мира человека. Фантастические портреты буддийских святых — архатов и прославленных деятелей церкви представляют собой попытку показать своеобразный духовный облик изображенных героев путем гротескного искажения черт лица. Помимо перечисленных имеется несколько других видов портрета. Наиболее значительными из них по художественным качествам и

глубине раскрытия человеческого образа являются связанные с заупокойным культом портреты, изображающие реальных людей и написанные на свитках шелка или бумаги.

Теоретическое обоснование средневековой китайской портретной живописи давала физиомантия, или учение о связи форм лица с нравственными качествами и судьбой человека. Будучи идеалистической в своей основе, эта наука, связываясь со средневековой китайской медициной, опиралась и на объективные эмпирические наблюдения над структурой и соотношением черт лица, окраской кожи, пропорциями и т. д. Физиомантия разработала многочисленные способы » законы изображения разных лиц и отдельных черт. В сунское время появляется ряд трактатов, посвященных портретной живописи, в частности трактат поэта, философа и живописца Су Ши.

В китайском портрете сунского времени художник решает ряд определенных конкретных задач, за рамки которых он никогда не выходит. Круг портретируемых лиц всегда одинаков. Достойными портретных изображений считались только лица, достигшие глубоких знаний и мудрости, знатные и благородные, отрешенные от всего будничного и случайного. - Это требование предъявлялось ко всем портретам в равной степени. Женские портреты так же строги и лаконичны, исполнены такого же величавого и сурового спокойствия, как и мужские, и, по существу, мало чем отличаются от них. Лица и фигуры почти всегда неподвижны. Портретируемые изображаются в фас на нейтральном фоне либо погрудно, либо сидящими в кресле и перебирающими четки. Холодный, пристальный взгляд устремлен вдаль, как бы пронизывая зрителя, углубляется в пространство. Человек изображается погруженным в созерцание, ушедшим в свои мысли. Портретные образы лишены всякого действия. Характерно, что руки, если они не держат четок, изображаются сложенными на груди и спрятанными в широкие рукава. Основное внимание художник сосредоточивает на лице. Оно всегда исполнено значительности и выражает внутреннюю силу, усугубляющуюся внешней сдержанностью, замкнутостью и безучастием портретируемого ко всему

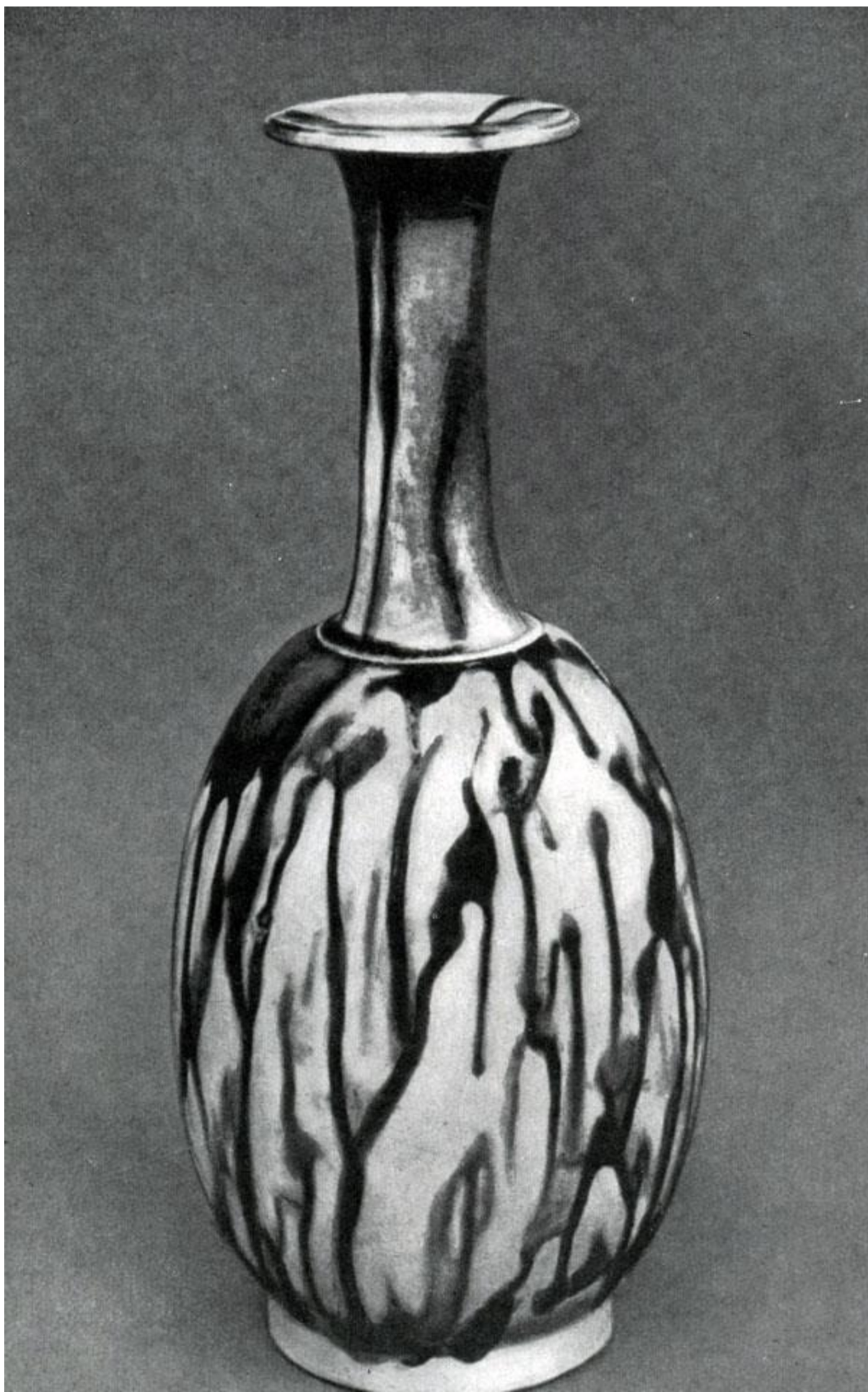
суетному и преходящему. Ограниченность китайского средневекового портрета заключается в том, что, раскрывая духовный мир человека, художник мог выявить лишь некое общее душевное состояние, а не определенное реальное конкретное переживание и настроение. В этом проявляется типичное для средневековья отношение к человеку, значительность которого могла быть раскрыта лишь в плане связи человека с возвышенным и потусторонним, путем отрыва его от реальной бытовой среды. Тем не менее и в портретной живописи, даже ограниченной общей условностью средневекового искусства, нашел выражение высокий для своего времени уровень развития сунской живописи.

В прикладном искусстве 7—13 вв. на новой основе возрождаются многие формы и образы Древнего Китая. Однако, несмотря на развитие и продолжение традиций древнекитайского искусства, его значение и функции становятся совершенно иными. Уже ханьское время является неким рубежом, после которого одни виды прикладного искусства перестали играть ведущую роль, а другие начали интенсивно развиваться. Если в Древнем Китае культовые и бытовые предметы стояли на более высоком художественном уровне, чем произведения некоторых других областей искусства, имели часто монументальный характер и глубоко символическое образное содержание, то в послеханьское время ритуальные предметы постепенно теряют свое прежнее значение и грандиозные размеры. Средневековое декоративное искусство более тесно соприкасается с непосредственными бытовыми потребностями человека, соответствует общей более светской направленности искусства.

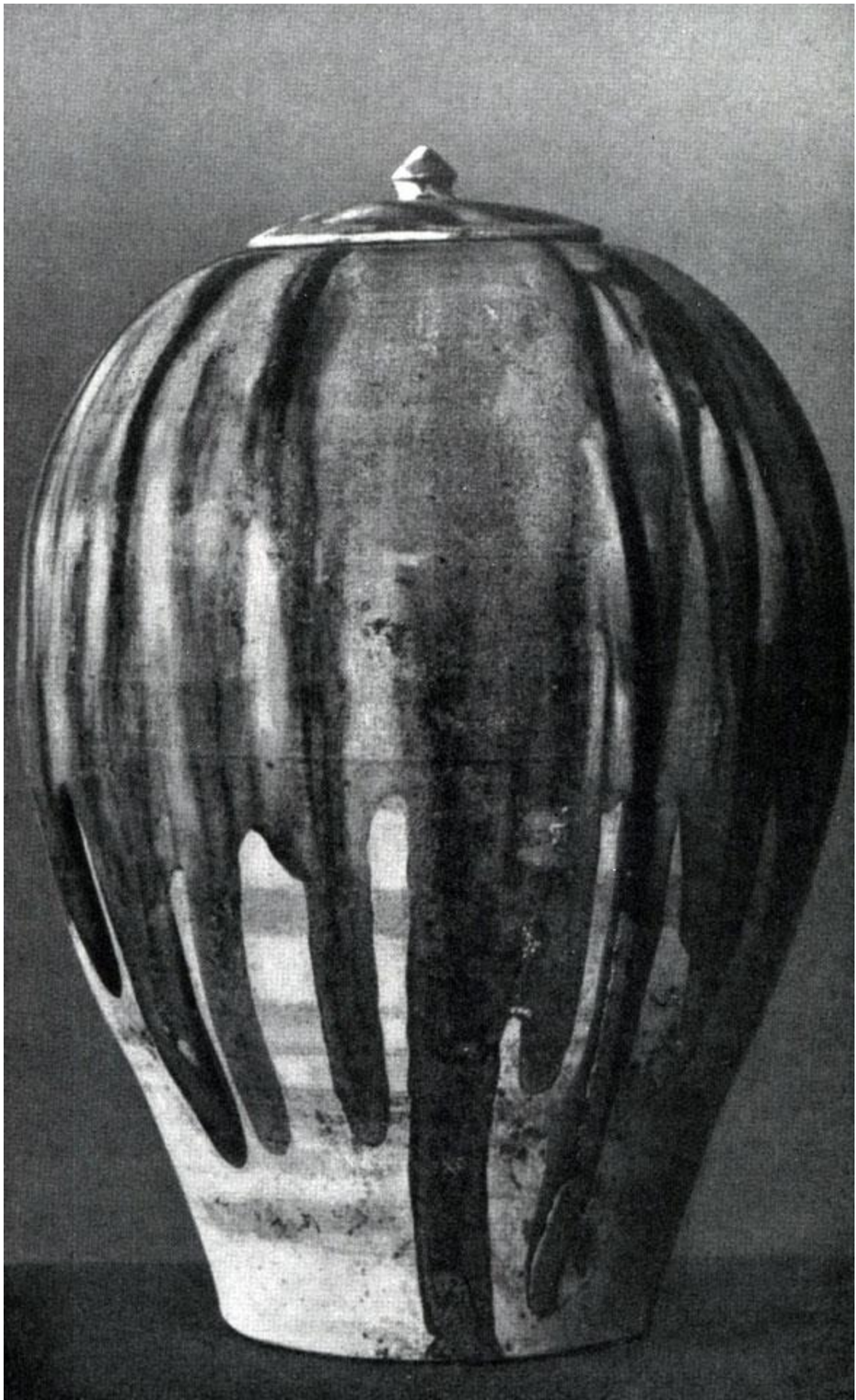
Послеханьских предметов прикладного искусства сохранилось немного. Однако известно, что, несмотря на смутное время, уже в 4—5 вв. н. э. продолжает расширяться производство керамических изделий, а в 6 в. производство керамики достигло значительных размеров. Танский период ознаменовался особенно большим развитием производства керамических и фарфоровых изделий. По сведениям

источников, появление близких к фарфору изделий относится еще к ханьскому времени, однако под ними подразумеваются всего лишь предметы из высококачественных сортов глины, носящих одинаковое с фарфором название цы.

Фарфор танского периода обладал уже совершенно специфическими качествами: тонким белым на изломе черепком, звонкостью, гладкостью поверхности и стскловидностью. К этому времени относится и создание многочисленных печей, изготавливающих фарфор, одна из которых, в городе Синчжоу (современный г. Синтай в провинции Хэбэй), поставляла белоснежный фарфор императорскому двору. Летописи сохраняют имена прославленных мастеров, его изготавливавших. Помимо белого фарфора в танское время известен и фарфор, покрытый серо-голубоватой глазурью, предвосхищающий сунские сосуды подобного рода, а также фарфор, покрытый цветными глазурями. Формы танских фарфоровых изделий близки к формам керамики и отличаются большим разнообразием.



*229. Бутыль, покрытая цветными глазурями. Керамика. 7-10 вв.
Лондон, Британский музей.*



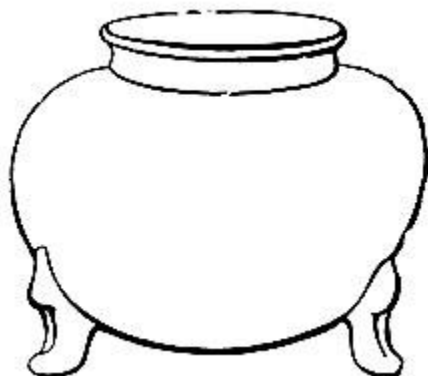
*230. Сосуд, покрытый цветными глазурями. Керамика. 7-10 вв.
Лондон, Музей Виктории и Альберта.*

Танские керамические сосуды пользуются большой известностью. Керамику танского времени, как и предметы мелкой пластики, сразу можно отличить от изделий других периодов. Они характеризуются удивительной округлостью, плавностью и пропорциональностью форм. От ханьских их отличают сочная яркость и разнообразие цветных глазурей, совершенство и обилие форм, их особая гибкость и пластичность. Если для ханьской керамики характерны главным образом два вида глазури —зеленая и коричневая, то в тайское время их становится гораздо больше. Раннетанская керамика покрывается трехцветными глазурями «сань цай», ярко-оранжевой с зелеными и ясными, как небесная синева, голубыми пятнами, придающими сосудам радостное звучание. В более поздний период в качестве основных красителей чаще всего использовались окисное железо, дававшее глазуре различные оттенки коричневых, а также черных и желтоватых цветов, марганцевая руда, дававшая пурпурный оттенок, и другие.

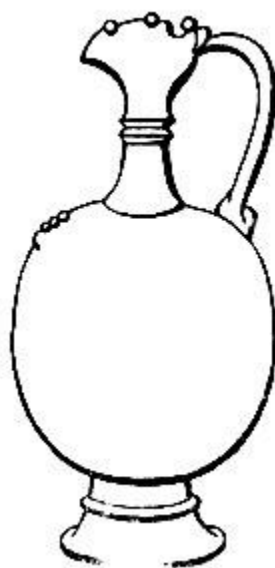
Могущество Танского государства, роскошь двора, широкие торговые связи с различными странами мира порождают стремление к богатству и многообразию утвари. Огромное количество сосудов вывозилось в другие государства. Наибольшее количество танских предметов керамики и других видов прикладного искусства стало известным благодаря раскопкам в Самарре и вблизи Каира. В настоящее время многочисленные образцы этой керамики обнаружены и раскопками, производящимися на территории КНР близ Пекина и на юге Китая. Широкие связи со странами Востока не могли не сказаться и на формах сосудов. Будучи совершенно оригинальными по колориту, они во многом связаны с образцами иранских, среднеазиатских и индийских изделий мотивами орнамента, расположением лепных узоров.

Традиционно китайскими являются идущий еще от древних времен сосуд-треножник, вазы в форме бутылки с

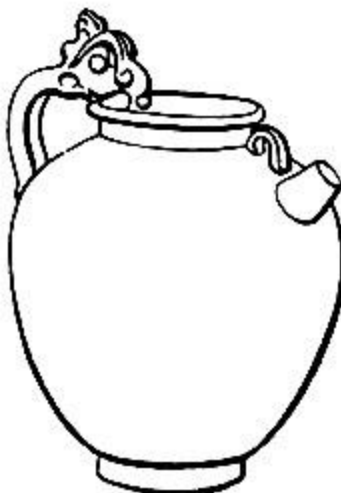
расширяющимся горлом, округлые большие, мягкой формы сосуды и т. д. Однако как иноземные, так и собственно китайские формы подчинены общему для танского времени стилю. Зеленые, желтые, белые и коричневые оттенки красок доминируют в орнаменте сосудов, так же как и в расцветке глиняной погребальной пластики. Формы танских сосудов в целом отличаются некоторой тяжеловесностью.



Сосуд танского периода



Сосуд танского периода



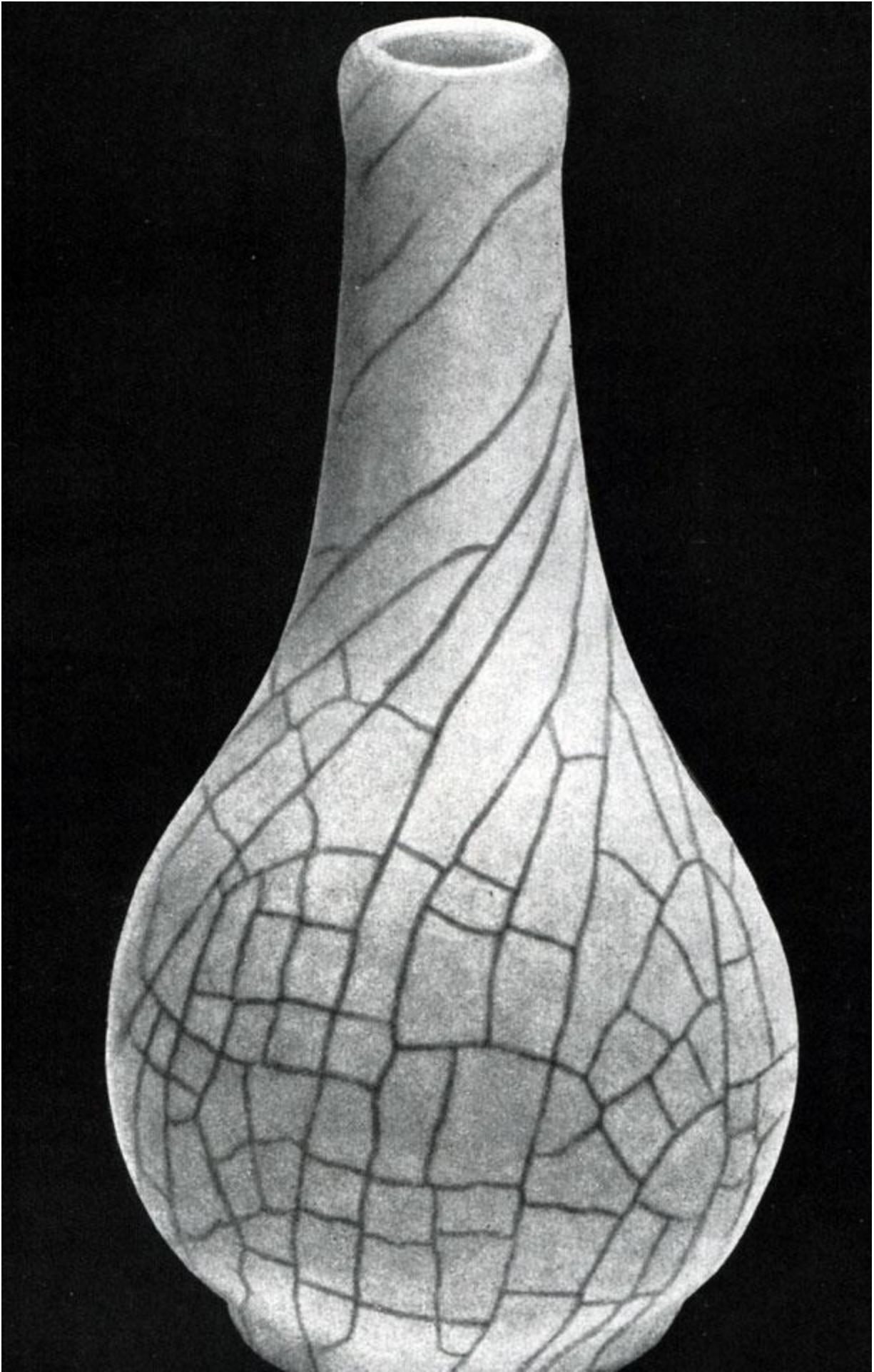
Сосуд танского периода

Керамика 11 — 13 вв. значительно богаче, изящней и разнообразнее по формам, чем танская. Яркость керамики танского времени и некоторая тяжеловесность форм сменяются в это время изысканной простотой, нежностью и спокойствием колористической гаммы. По существу, сун-ское время является временем подлинного расцвета китайского фарфора. Основные места производства керамики сунского времени пользуются всемирной известностью; все печи выпускают фарфор своего индивидуального типа и качества. Многие из центров фарфорового и керамического производства сунского времени сохраняются и впоследствии на протяжении веков, став уже крупными промышленными районами. Из знаменитых гончарных печей можно назвать Динскую керамическую печь, основанную в начале периода Сун близ Кайфына; керамическую печь Жу-яо, построенную в провинции Хэнань; печи Гэ-яо и Лунцюань-яо в уезде Лунцюань провинции Чжэцзян; печь Цзюнь-яо, построенную в Хэнане. Следует также упомянуть построенные при Южных Супах керамические печи Гуань-яо (Ханчжоу), Цычжоу-яо (провинция Хэбэй) и другие.

Объем, форма и внешний вид продукции различных печей весьма разнообразны, так же как и составы глазури и керамической массы. Удивительное благородство, чистота форм и линий, нежность и мягкость колорита, ощущение

индивидуальности и неповторимости каждого предмета свойственны в целом фарфору и керамике 11 —13 вв. Отсутствие стандартизации в технике производства позволяет выявиться в полной мере индивидуальности художника, стремящегося к тому, чтобы фактурные и живописные качества сосудов были раскрыты в полной мере. Цвета сунского фарфора нежны и глубоки, по большей части они однотонны. Танская многоцветность уступает место свойственной живописи сунского времени сдержанности красок. Формы сунских сосудов также крайне просты, однако эта простота является следствием глубокой продуманности и виртуозного мастерства. Многие древние традиционные формы, по-новому использованные, приобретают совершенно иную выразительность и новое значение. Все предметы отличаются совершенством пропорций.

Мастера-керамисты сунского времени являлись такими же поэтами, такими же тонкими знатоками природы, как и живописцы. Стремление к естественности, использованию богатств и красоты самой природы, огромное знание свойств и особенностей материала, в котором они работают, привело к тому, что случайные явления, естественные затеки краски, пятна, неровности поверхности использовались для максимальной выразительности образа.



260. Бутыль. Мастерские Гуань. Керамика. 10-13 вв. Лондон, частное собрание.

Одним из наиболее распространенных в сунское время и широко известных за пределами Китая видов фарфора являлся серо-голубой и серо-зеленый. К этому виду относятся сосуды, изготовленные керамическими печами Лунцюань-яо, Гуань-яо, Гэ-яо и т. д., отличающиеся красивыми голубоватыми, сероватыми и зеленоватыми оттенками цветов. Удивительно мягкие, спокойные по цвету серо-голубые и серо-зеленые сосуды подражали полудрагоценному камню нефриту и поражали гладкостью, мягким сиянием словно прозрачных глазурей, осязательной прелестью форм. Блюда с выпуклым рисунком внутри, изображающим дракона или неясный цветок, вазы, покрытые тонкой гравировкой или мягким рельефным орнаментом, туалетные коробки, сосуды самых разнообразных форм и типов изготовлялись в этой технике. Мастера использовали многие формы древнекитайской бронзовой утвари. Однако ее геометрические тяжелые и массивные контуры, сложный ритмический орнамент сменяются гладкостью, плавностью, изысканной легкостью общего силуэта. Каждая особенность, каждое новое качество сосудов получало свое поэтическое образное название. Так, например, часто возникающие на селадонах от окисления при обжиге коричнево-желтые полосы у края и у подножия сосуда получили название «коричневый рот» и «железная пятая». Сеть мелких трещин — кракелюр, полученных от несоответствия коэффициента расширения при обжиге черепка и глазури, китайскими художниками используется как своеобразный орнамент. Художники путем длительного исследования находят способ создавать самые разнообразные рисунки из кракелюр, благодаря чему поверхность сосуда оживляется, кажется то оплетенной тончайшими нитями, то покрытой мелким и легким графическим узором.



259. Чаша. Мастерские Цзюнь. Керамика. 10-13 в. Копенгаген, Художественно-промышленный музей.

Другим распространенным в сунское время видом фарфора был Цзюнь-яо, интересный смещением различных глазурей. На голубом фоне мастер располагал неровно затекшие, словно набухающие книзу красно-лиловые пятна, сквозь которые просвечивала голубая глазурь. В этих сосудах особенно видно, что сунских художников интересует уже не четкость и строгая симметрия рисунка, а красота перелива различных тонов, естественность, особая непринужденность, свобода и смелость мерцающего и динамического колорита поверхности. Сосуды имели различное бытовое назначение. Виртуозность мастерства сумских художников проявлялась в изготовлении белоснежных легких и стройных знаменитых сосудов керамической печи Динчжоу. Это были тонкостенные просвечивающие сосуды, на молочно-белый черепок которых наносился топкий гравированный или наклепленный сверху, вдавленный или выпуклый узор, изображающий то пышные цветы пионов, то хризантемы, то самые разнообразные растения. Узор заполнял часто всю поверхность сосуда, отчего она казалась вибрирующей, а иногда вовсе отсутствовал, давая возможность особенно ярко выявиться совершенству изящных пропорций, гладкости и пластичности форм и ослепительной белизне фактуры. Изделия Динчжоу-яо предназначались для нужд императорского двора, а потому были редки и особо ценились.



*258 а. Сосуд с изображением рыбы. Мастерские Цычжоу.
Керамика. 10-13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.*

Неповторимым своеобразием отличались керамические сосуды сунского времени, изготовленные в провинции Хэбэй и носящие название Цычжоу. Здесь мастера в полной мере отдали дань тем высоким достижениям в области монохромной живописи и каллиграфии, которыми прославился сунский период. Большие и прочные сосуды с толстым черепком цвета слоновой кости имеют форму высоких и широких бутылей, а также ваз, широких наверху и слегка суживающихся книзу. По светлому фону художники наносили в свободной манере черно-белой монохромной живописи густо-коричневый с легкими нюансами или черный сочный и широкий орнамент в виде цветов, рыб, птиц и других животных и растений. Иногда сосуды Цычжоу расписывались и темно-зелеными красками по более светлому фону или черными по темно-зеленому, подчас весь сосуд покрывался глазурью, по которой процарапывался узор.



258 б. Сосуд с изображением растений. Мастерские Цычжоу. Керамика. 10-13 вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.

Перечисленные виды сосудов далеко не исчерпывают всех тех форм и техник, которые существовали в сунское время, однако приведенные примеры уже показывают ту новую значительную роль, которую начинает наравне с живописью играть бытовая керамика, тесно связанная с общим уровнем развития искусства единством стиля, богатством и широтой художественных замыслов, свободой и виртуозным мастерством исполнения.

В 7—13 вв. продолжается выделка бронзовых зеркал. Танские зеркала развивают ханьские традиции. Однако они намного превосходят ханьские богатством, разнообразием и пышностью узора. Сама форма танских зеркал становится иной. Вместо круглых ханьских зеркал появляются квадратные или особенно распространенные зеркала в виде многолепесткового цветка. Изменяется и орнамент, приобретая все более живой и светский характер. На зеркалах выпуклым и тонко проработанным рельефом изображаются те же сюжеты, что и в живописи. Стаи воробьев, слетевшиеся клевать спелые фрукты, тонконогие аисты, распахнувшие широкие крылья и свободно расположенные в полете по всему полю зеркала, козы, пасущиеся на лугу, играющие дети, тугие грозди винограда, выглядывающие из пышной лозы, и т. д. Мастерство и правдивость этих небольших бронзовых рельефов необычайно высоки. Бронза уже не является единственным материалом. Часто зеркала выделяются из серебра, иногда покрываются резным тончайшим слоем золота, инкрустируются перламутром и драгоценными камнями. Зеркала являются в это время уже предметами ювелирного искусства с четкой и мельчайшей отделкой каждой детали.

Большим искусством отличается также в танское время изящная мебель, точно пригнанные детали которой соединены без единого гвоздя. Большие и маленькие шкафы темного дерева инкрустировались или имели тончайшую резьбу по

створкам. Сами створки прикреплялись к стенкам медными ювелирно выточенными застёжками, теплый топ которых оживлял темный фон дерева. Столы на низеньких ножках инкрустировались драгоценными камнями, перламутром и рогом. Многие столы расписаны по лаку узорами, состоящими из фигурок птиц, животных и растений, и пейзажами.

Музыкальные национальные инструменты цинь и пипа также богато инкрустировались цветочными узорами из камней и перламутра, а также лакировались и расписывались красками. Лак встречается в отделке почти всех деревянных изделий прикладного искусства.

Из камня создавались тонкие и прозрачные нефритовые сосуды, изготавливались различные ювелирные украшения. В танское время выделялись нефритовые блюда с краями, вырезанными в форме лепестков цветка, наподобие бронзовых зеркал. Формы танских нефритов отличаются большой виртуозностью и четкостью. В руках мастеров этот камень, более твердый, чем сталь, и предельно трудный для обработки, становится гибким и послушным. Танские и сунские нефриты строги и сдержанны по рисунку, отличаются гладкостью поверхности и чистотой линий. На каменных сосудах сунского времени узор сосредоточивается подчас в одном месте — у горла, позволяя любоваться гладкостью фактуры самого материала. Мастера 7—13 вв. стремились подчеркнуть в камне его осязаемую округлую поверхность, нежные и мягкие нюансы тонов, то сгущающихся, то делающихся легкими и прозрачными.

Большой известностью пользовались ткани 7—13 вв. Многие из танских шелковых тканей были обнаружены в пещерах Дуньхуана и в ряде других мест, что позволяет судить об их широком распространении. На тканях появляются узоры, изображающие всадников и крылатых грифонов, помещенных в медальоны; само расположение орнамента близко к иранским образцам. Такое освоение чуждых Китаю художественных традиций объясняется как тесными торговыми отношениями танского Китая с Ираном, так и тем, что над

тканями работали многие чужеземные мастера. Иной характер имеют сунские ткани, полностью сливающиеся с общим глубоко национальным и своеобразным направлением искусства этого времени.

К танскому периоду относится начало производства нового вида тканей, называемых «кэсы», или в переводе — «резаный шелк». В сунское время эта техника достигла блестящего мастерства. Кэсы отличаются по виду необычайной мягкостью, нежностью, какой-то особенно драгоценной зернистой матовостью фактуры. Процесс производства кэсы происходит следующим образом: на станок натягивается нитяная основа, по которой вручную ткется поперечный узор, а затем отдельно фон. Каждый цвет узора, каждый тон ткется также отдельно, благодаря чему узор как бы слегка отграничивается от фона. Сунские кэсы создавались по рисункам и живописным образцам известных художников и искусно воспроизводили в ткани все тончайшие нюансы и переходы тонов, благородство колорита и рисунка, характерные для живописи. Птицы, присевшие на ветку, цветущие деревья, пейзажи и жанровые сцены, выполненные в мягких серо-синих, голубых, легких розовых тонах, характерны для узоров сунских кэсы, превзошедших собой вышивку этого времени.

В целом прикладное искусство 7—13 вв., отличаясь большой декоративностью, явилось носителем и выразителем тех же высоких эстетических качеств, которые были свойственны живописи и монументальному искусству этого времени.

Искусство конца 13 и 14 века

В конце 13 в. Китай стал центром государства монголов, положивших начало новой династии Юань. Монгольское завоевание прошло по стране как смерч, разрушив города и деревни, нанеся страшный ущерб всему хозяйству и культуре. Огромные пространства земли были захвачены монгольской знатью, сотни тысяч крестьян были обращены в рабство.

Отстранив вначале китайских чиновников от административных должностей, монголы, стоявшие на более низком культурном уровне, вынуждены были вскоре прибегнуть к их помощи для управления страной и даже восстановить систему государственных экзаменов. Китайские феодалы стали сотрудничать с монголами, которые восприняли высокую культуру Китая, целиком подпав под ее воздействие.

Китай в период монгольского господства вновь завязал широкие торговые отношения с западными и восточными странами. Обширность территории, занимаемой монголами, создавала для этого благоприятные условия. Внешняя и внутренняя торговля приобрели небывалые до этого размеры. Купечество становится мощной силой в развитии страны и организуется в гильдии.

В этот период снова отстраиваются и растут города — центры ремесленного производства и торговли.

Однако блеск Монгольской империи был следствием разорения и порабощения крестьянских масс. Хищническое присвоение крестьянских земель резко ухудшило положение крестьянства, привело к опустошению и обнищанию сел и деревень.

Уже в 40-х гг. 14 в. началось значительное антимонгольское движение, превратившееся затем в массовое народное восстание. Среди вождей многочисленных антимонгольских отрядов выдвинулся буддийский монах Чжу Юань-чжан, который, собрав вокруг себя огромное войско, в 1367 г. нанес монголам последний удар, изгнав их из столицы и из всего Китая. В 1368 г. Чжу Юань-чжан в новой столице Нанкине был провозглашен императором уже китайской династии, названной Мин.

Период 13 —14 вв. является, по существу, переходным временем, связующим два разных исторических этапа в истории китайского искусства. Явления, которые наблюдаются в художественной культуре 13 — 14 вв., своими корнями еще

тесно связаны со всем предшествующим развитием. Однако уже можно проследить и те черты, которые характерны для культуры Китая позднего средневековья. В основном эти изменения намечаются в области архитектуры, которая развивается довольно интенсивно. В живописи ведущее значение прежних жанров начинает ослабевать, уступая место иным тенденциям.

Основное, что характеризует архитектуру юаньского периода, — это перестройка обширных городских ансамблей, возникших в предшествующие эпохи. Выработанный еще в Древнем Китае план города продолжал в основном сохраняться, но сам облик города видоизменился. Это особенно сказалось в строительстве Пекина (одного из древнейших китайских городов), который при династии Юань приобрел особенно важное значение как торговый и столичный город. Сделав Пекин своей главной резиденцией, хан Хубилай перенес его на 3 км к востоку от старого города, расширил и обнес новыми стенами. Новая столица раскинулась на 60 ли в окружности и, подобно старым городам Китая, имела правильную планировку и широкие прямые улицы. Созданный еще при чжурчжэ-нях остров Цюньхуадао (в нынешнем парке Бэйхай) оказался не на окраине, как это было прежде, а в самом центре. На его территории возвели роскошные дворцы. Именно в этот период Пекин посетил знаменитый венецианский путешественник Марко Поло, восторженно описавший как весь город, так и дворцы Хубилая: «...посредине дворец великого хана... Стены в больших и малых покоях покрыты золотом и серебром, и разрисованы по ним драконы и звери, птицы, кони и всякого рода звери, и так-то стены покрыты, что, кроме золота и живописи, ничего не видно... А крыша красная, зеленая, голубая, желтая, всех цветов, тонко да искусно выложена, блестит, как кристальная, и светится издали, кругом дворца» («Книга Марко Поло», пер. со старофранцузского, М., 1956, стр. 106.).

Основное внимание в это время обращается на светскую архитектуру; культовое зодчество играет значительно меньшую, чем прежде, роль, особенно в связи с утратой

ведущего значения буддизма. Сохранившиеся до нас пагоды юаньского времени либо развивают стиль предшествующего периода, либо воспроизводят ламайские бутылеобразные пагоды, так как многие архитекторы, работавшие в это время в столице и других городах, были выписаны из Тибета.

Во время монгольской династии наблюдается некоторая стабилизация и даже архаизация господствовавших ранее жанров и форм искусства, особенно в живописи. Однако непрекращающийся рост городской жизни, антифеодальное движение и появление на общественной арене широких масс горожан приводят в литературе и в искусстве к ряду противостоящих официальным течениям тенденций и направлений. Основным и самым передовым видом искусства в юаньский период становятся театр и драма, зародившиеся и начавшие развиваться еще в сунское время. Театр с его живыми разговорными формами становится наибольшим выразителем народных стремлений. Драматурги, обращаясь к историческому материалу, поднимали в иносказательной форме острые проблемы современности. В живописи юаньского времени тенденции, проявившиеся в драме и народной литературе, воплощались лишь односторонне. В основном свой протест против иноземного владычества художники конца 13 — 14 в. выражали в том, что не желали жить в столице и работать при монгольском дворе. В своем творчестве они обращались к старым сюжетам и образам. Однако если в литературе в уста героев прошлого вкладывались вполне современные и актуальные мысли и чувства то в живописи патристические пережившие сказались главным образом в стремлении к изображению родной природы, к лирической тематике, развитой в сунское время. Таким образом, известная архаизация в искусстве юаньского времени была связана с политическими тенденциями.

Крупнейшими пейзажистами 14 в. считались работавшие вдали от столицы, на юге, Хуан Гун-ван, Ван Мэн, Ф Чжень и Ни Цзань. Продолжая развивать традицию сунского пейзажа, который они сами воспринимали как высокое выражение

лучших национальных и патриотических чувств, пейзажисты 14 в. в то же время отказываются постепенно от его лирических и возвышенных настроений, от стремления к обобщениям, к большим философским мыслям и темам.

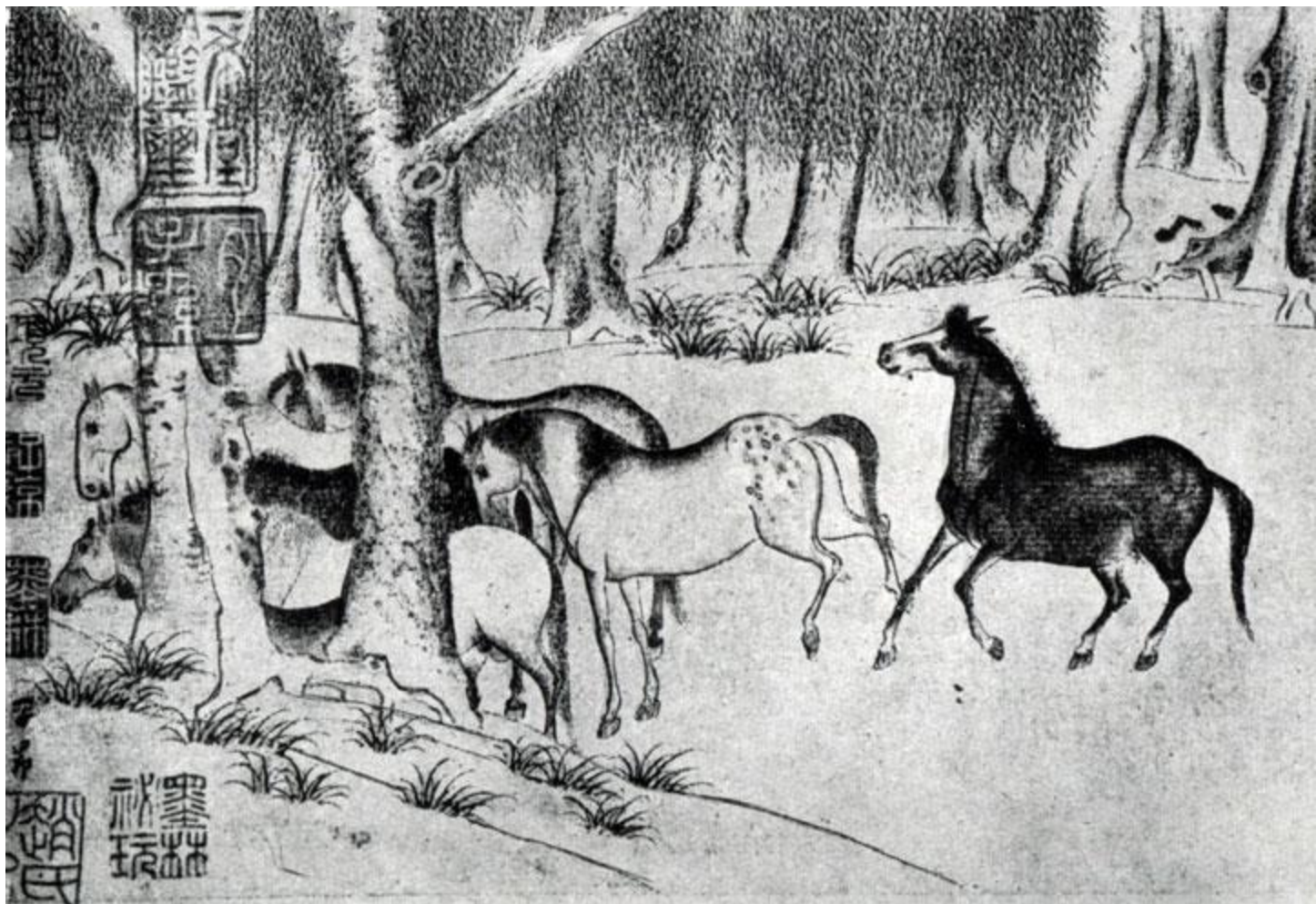
Характерным пейзажистом юаньского времени был Ван Мэн (1309 —1385 гг.), писавший на длинных свитках пейзажи с бесконечным нагромождением горных круч, поднимающихся к самому небу и заполняющих все поле картины.

Самым лирическим и тонким из живописцев этого времени был Ни Цзань (1301 — 1374), знаменитый как собиратель живописи, каллиграф и поэт. Ни Цзань, живший в числе других живописцев вдали от столицы, составлял также своеобразную оппозицию монгольским завоевателям. Стремление к уединению, к изоляции от общества, лирические грустные и горькие чувства выразились в его пейзажах, созданных им во время многочисленных путешествий по стране. Природа в его картинах, показанная правдиво и тонко, всегда воспроизводится как символ, является выразительницей его личных чувств. Легкая графическая линия, которой написаны его всегда монохромные пейзажи, хрупкость и ясная чистота его картин помогают созданию лирического настроения. Надпись, также выполненная всегда с большим изяществом, непременно сопровождает изображение, сплетаясь неразрывно с общей композицией, которая не мыслится уже вне этого орнамента. В картинах Ни Цзаня нет нагромождения и гипертрофии масштабов, которые можно наблюдать у его современников. Тем не менее они уже представляют собой иное явление, нежели пейзажи южносунских живописцев. Широкий, единый и космический охват природы уже не является целью живописца. Природа в его свитках показана более фрагментарно, детали пейзажа словно разложены на плоскости, что позволяет прежде всего увидеть схему построения всей картины. В связи с этим органическое слияние человека, помещенного в эту композицию, с самой природой уже несколько нарушается. Человеческая фигура, служившая в сунское время проводником основных настроений и переживаний художника

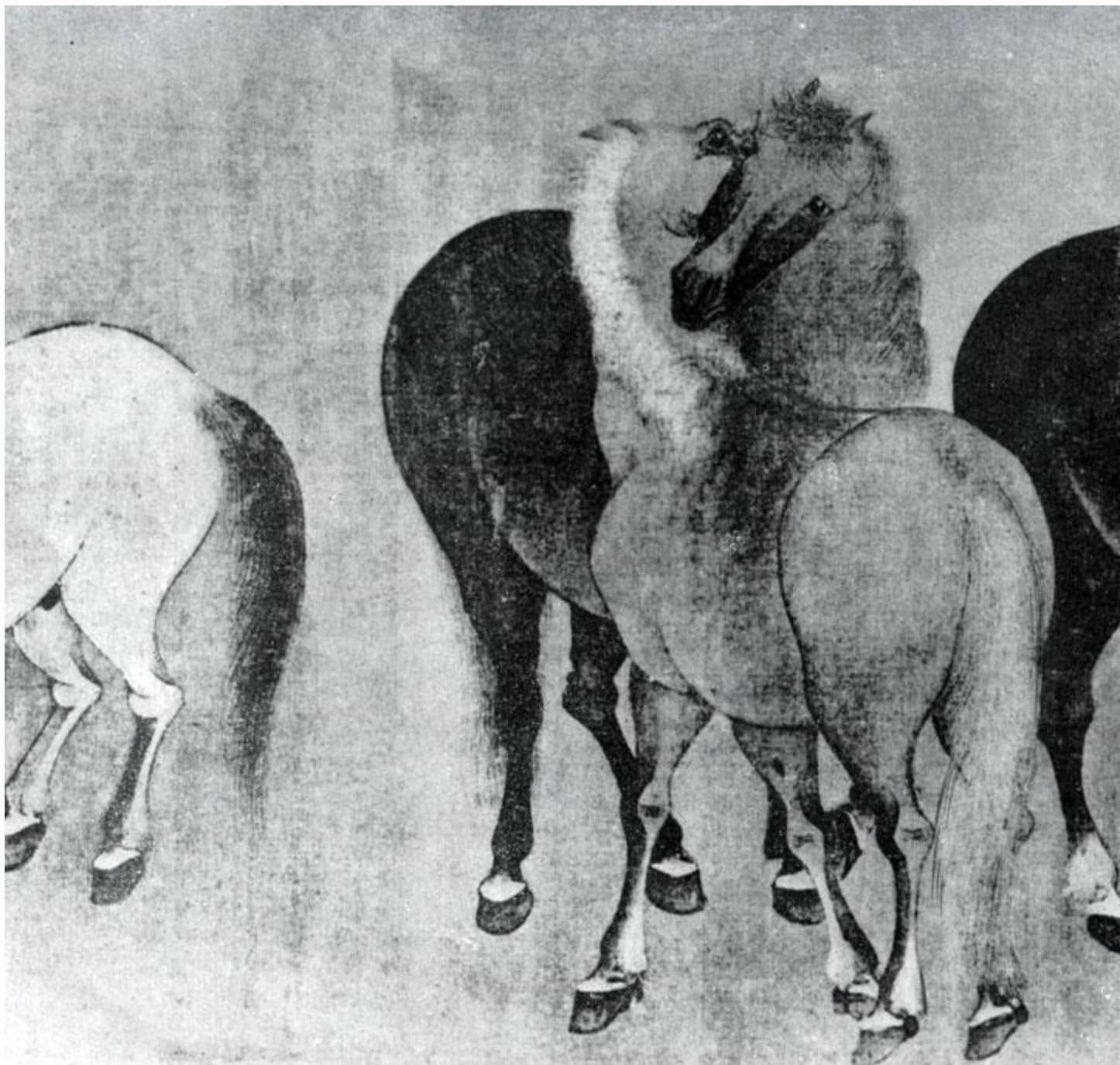
и даже словно незримо присутствовавшая в пейзажах Ма Юаня и Ся Гуя, здесь заменяется литературным текстом, поясняющим смысл картины и более органично соединяющимся с общим несколько декоративным характером композиции.

Весьма большое распространение в юаньское время получает так называемая «живопись ученых» — эстетствующее направление, развившееся еще при Супах. «Живопись ученых» культивировала изображение отдельных элементов природы, бамбука и т. д. и ограничивала творчество стремлением к охвату лишь самого узкого и глубоко символического круга явлений.

К числу художников, вернувшихся в столицу и работавших при дворе Хуби-лая, принадлежал один из известных и образованных людей своего времени, поэт и каллиграф Чжао Мэн-фу (1254—1322). Потребности монгольского двора, далекого от утонченности сунской культуры, вызвали иные направления, нежели те, которые можно наблюдать среди южных живописцев. Яркие картины, изображающие цветы и птиц, близкие к танскому времени жанровые композиции, где представлены портреты круглолицых красавиц и придворный быт императоров предшествующих династий, становятся предметом искусства. Чжао Мэн-фу прославился как живописец, виртуозно изображавший лошадей и монгольских воинов в боевых доспехах, на конях. Его картины, яркие, сочные, выписанные с большой четкостью, пользовались популярностью и отличались простотой, доступностью и большой правдивостью образов. Чжао Мэн-фу в своих картинах по большей части использует пейзаж в качестве фона, на котором он с бесконечным разнообразием изображает лошадей в различных ракурсах, плавающих в воде, скачущих на лугу, дерущихся и т. д..



272. Чжао Мэн-фу. Лошади на водопое. Фрагмент свитка. 13 в. - начало 14 в. Вашингтон, Галерея Фрир.



*273. Чжао Мэн-фу. Лошади. Фрагмент свитка. 13 - начало 14 в.
Япония, частное собрание.*

Повседневность, интерес к показу будничного и обыденного, все более прослеживается и в бытовой живописи 14 в. Так, в жанровых картинах этого времени не только люди изображаются в их повседневной жизни, но божества и

небожители начинают показываться в будничной обстановке, характерной для жизни простых людей. Лишение идеализации и наделение человеческими слабостями образов святых к этому времени объясняются все более расширяющимися потребностями демократических слоев населения, ищущими и в искусстве понятных и близких себе образов, а также отсутствием ведущей роли единой религии, как это было в прошлых веках.

В целом живопись юаньского времени еще явилась носителем эстетических установок предшествующих эпох; но в ней уже наметились изменения, которые во всей полноте проявились в живописи последующего периода.

Искусство конца 14 - начала 17 века

Изгнание монголов и воцарение династии Мин привело к укреплению власти китайских феодалов в городе и деревне. Постепенно восстанавливается разграбленное монголами хозяйство страны и укрепляется политическая мощь Китайского государства. Территория империи простиралась при Минах от южной Маньчжурии до Тибета и Вьетнама. Корея также признавала себя вассалом Китая.

15 —16 вв. характеризуются ростом и большим строительством китайских городов, расцветом ремесел, мануфактуры и торговли. Существовали как частные мануфактуры, так и крупные государственные, связанные с производством шелка, фарфора и работавшие по заказам двора. Большого развития достигла торговля. Китай приобрел выгодные торговые колонии и стал господствовать на крупных морских путях Тихого и Индийского океанов.

На протяжении 15 —17 вв. шла непрерывная напряженная борьба внутри феодального общества Китая. Наряду с развитием мануфактур раннекапиталистического типа в общественной жизни страны продолжали существовать и сохраняться остатки ранних феодальных, рабовладельческих и патриархальных отношений. Тем не менее 15 —16 вв.

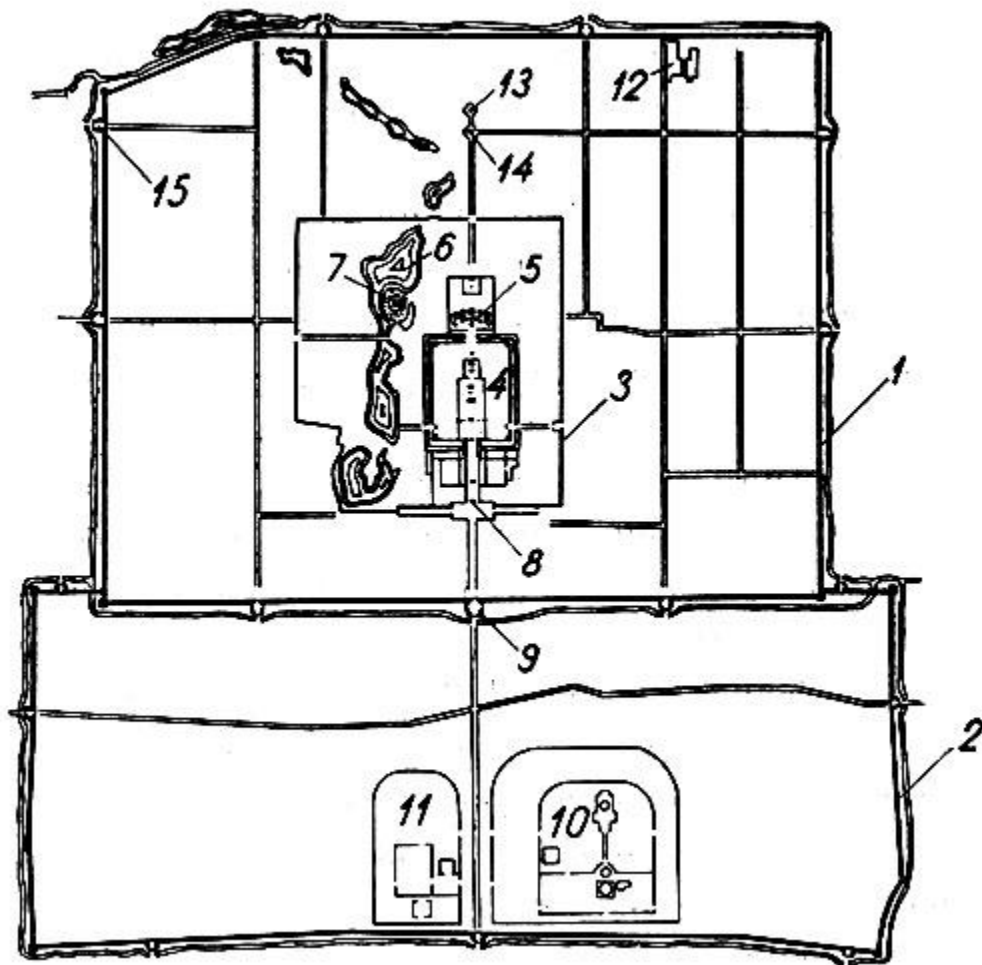
характеризуются уже постепенным разложением устоев феодализма. Вся земля превращается в частные поместья и распределяется между феодалами и императором. Захват земли у крестьян приводил к массовому обнищанию, превращению их в издольщиков, бродяг, обрекая их на голодную смерть. Страна истощалась и внешними войнами, которые велись с монголами и японцами на протяжении 16 в., а в начале 17 в. — с маньчжурами. В 17 в. народные восстания охватили весь Китай, и в 1644 г. восставшие вступили в Пекин. Феодалы, стремясь предотвратить опасность, обратились за помощью к маньчжурам, признав себя их вассалами, и в Китае с 1644 г. установилась власть маньчжурской династии Цин (1644—1911). Феодалная реакция победила.

Острая социальная борьба, заполнявшая всю историю Китая 15 —17 вв., нашла отражение и в художественной культуре. В 15 —17 вв. новые явления в искусстве, наметившиеся уже в 13 —14 вв., проявляются в полной мере. Зарождаются и развиваются иные, чем прежде, виды, формы и жанры изобразительного искусства. Так, религиозная скульптура теряет свое художественное значение, а светская все более приобретает декоративно-прикладные функции в садово-парковых ансамблях. Ведущими становятся бытовой жанр в живописи и книжная иллюстрация, вызванные к жизни растущими потребностями довольно широких слоев городского населения. Огромную роль играют прикладные искусства, тесно связанные и с архитектурой и с бытом населения, развиваются и многие виды народного художественного ремесла. В целом культура 15—17 вв. представляет собой, несмотря на утрату некоторых высоких достижений предшествующих периодов, весьма своеобразную эпоху в истории китайского искусства, оставившую после себя огромное художественное наследие. К наиболее совершенным произведениям минского времени относятся величественные городские архитектурные ансамбли, по которым и в настоящее время создается общее и незабываемое впечатление о поразительно высоком уровне средневековой китайской художественной культуры.

* * *

Интенсивное строительство в Китае начинается с конца 14 в. после изгнания монголов. Этот период в искусстве, продолжавшийся почти до 18 столетия можно назвать временем большого подъема архитектуры. Зодчество этой поры характеризуют грандиозный и могучий размах, цельность и единство стиля при разнообразии и богатстве замыслов. От этого времени сохранились в первоначальном

виде или перестроенными позднее по старым образцам отдельные памятники и даже крупные ансамбли, городские районы. Облик современного Пекина, несмотря на многочисленные изменения, частично сохраняет характер минской архитектуры.



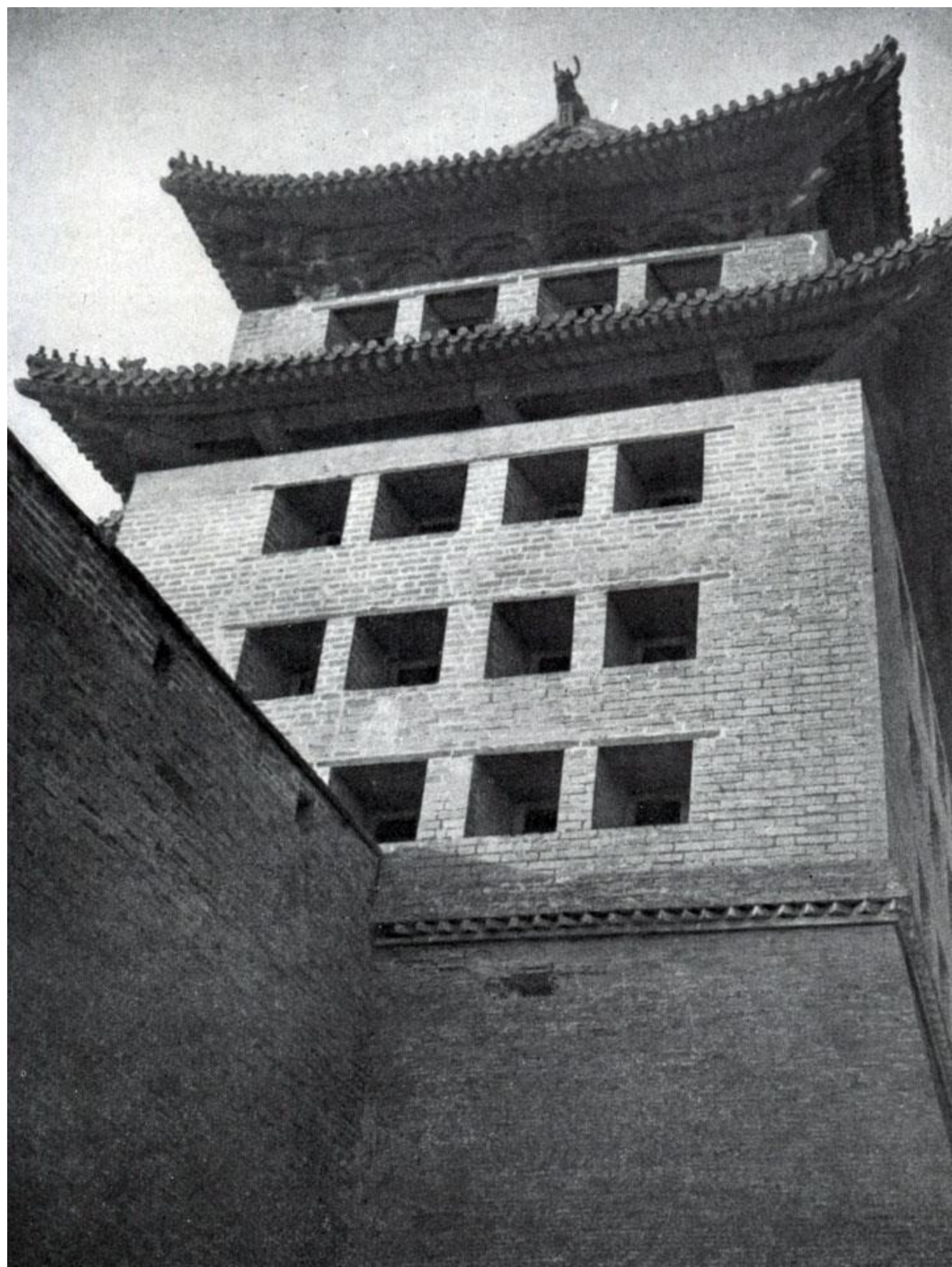
План города Пекина 1. Внутренний город, 2. Внешний город. 3.

Императорский город, 4. Императорский дворец. 5. Холмы Цзиньшань. 6. Озеро Бэйхай. 7. Белая пагода 17 в. 8. Ворота Тянь-аньмынь. 9. Ворота Цяньмынь. 10. Храм неба. 11. Храм земледелия. 12. Храм Юлхэгун. 13. Колокольная башня. 14. Барабанная башня. 15. Ворота Сигжимынь

В начале правления Минской династии Пекин был превращен в провинциальный город, а столица была перенесена в Нанкин. Однако уже в 1420 г. Пекин снова становится столицей Китая и получает современное название Бейцзин, то есть Северная столица. В течение 15—16 вв. ведется особенно интенсивное строительство. Стены города вновь расширяются и облицовываются кирпичом, тогда как до этого они были сделаны из сырцово-утрамбованной лессовой глины. В 1552—1566 гг. южные предместья обведены такой же кирпичной широкой стеной и город на юге назван Внешним, или Вайчэн, в отличие от Внутреннего города, который включал в себя всю северную, расширенную при Минах часть города. В центре Внутреннего города еще в 15 в. был сооружен огромный по масштабу императорский дворец с замыкающими его с четырех сторон стенами, многочисленными зданиями, улицами, водоемами, каналами, парками и сложной сетью изолированных друг от друга кварталов. Расположенный, как и все китайские города, по правилам геомантии фын-шуй, то есть древней традиционной, отчасти символической, но в то же время глубоко рациональной системы ориентировки зданий в связи с благоприятными условиями местности, ветров, вод и горных цепей (см. т. I), Пекин и все его основные здания обращены на юг, а центральная ось города проходит с юга на север. Город, густо засаженный зеленью, с многочисленными холмами и парками, с далеких возвышенностей представляется живописно раскинувшимся словно в лесу. Вместе с тем план Пекина поражает своей строгостью, четкостью и правильностью. По центральной оси, длина которой достигала в то время свыше 7 км, расположены основные и наиболее значительные сооружения города. Эта магистраль завершалась Колокольной и Барабанной башнями, расположенными близ северной стены. Кроме того,

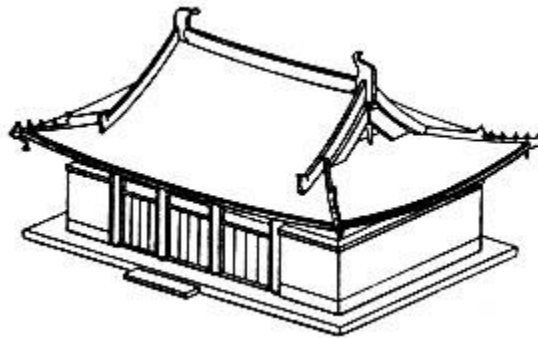
внутренний город разделен также двумя продольными и тремя поперечными магистралями, соединяющими расположенные в стенах городские ворота. Строгая симметрия и четкость общего плана не вносят, однако, в архитектурный облик Пекина сухости и монотонности. Включенные в общий ритм и тесно связанные со всем обликом города сады, парки и озера подчас не только лишены симметрии, но и намеренно асимметричны и своей живописностью, свободой и естественностью, неровностью поверхности и неожиданными эффектами дополняют общее эстетическое впечатление ансамбля. Те черты, которые наметились в монгольское время и которые, в свою очередь, органически связаны со всем предшествующим опытом градостроительства, здесь обрели свою новую выразительность и изумительную законченность. В Пекине поражают прежде всего грандиозные просторы дворцовых площадей, величие и пространственный размах основных городских ансамблей.

Дух архитектуры минского периода ощущается даже в перестроенных позднее сооружениях Пекина. Они отличаются строгостью, величественностью и благородной простотой форм. Уже при подходе к городу это впечатление вызывают массивные зубчатые стены, одетые серым кирпичом (достигающие в высоту более 10 ж), а также грандиозные по размерам квадратные и прямоугольные в плане очень широкие крепостные башни, служащие въездами в город.

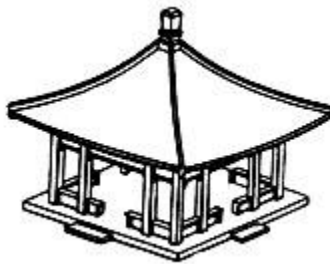


261. Крепостная башня городских ворот Пекина. Фрагмент. 15-17 вв. Неоднократно перестраивалась.

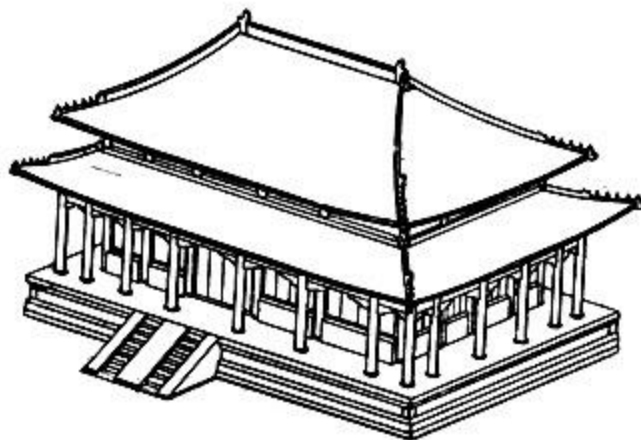
Центральное сооружение Пекина минского времени — императорский дворец Запретный город — очень органично включено в ансамбль города. С холмов Мэй-шань (современный парк Цзиньпань) видны постройки, образующие основную магистраль дворцового комплекса,, и хорошо ощущается общий динамический ритм, созданный повторением то высоких, то более низких зданий, увенчанных то одной, то несколькими словно взлетающими и опускающимися глазурированными золотистыми черепичными крышами, гибкие и пластические линии которых беспрерывно повторяются в различных сочетаниях и вариантах.



Дворцовая постройка Пекина.



Дворцовая постройка Пекина.



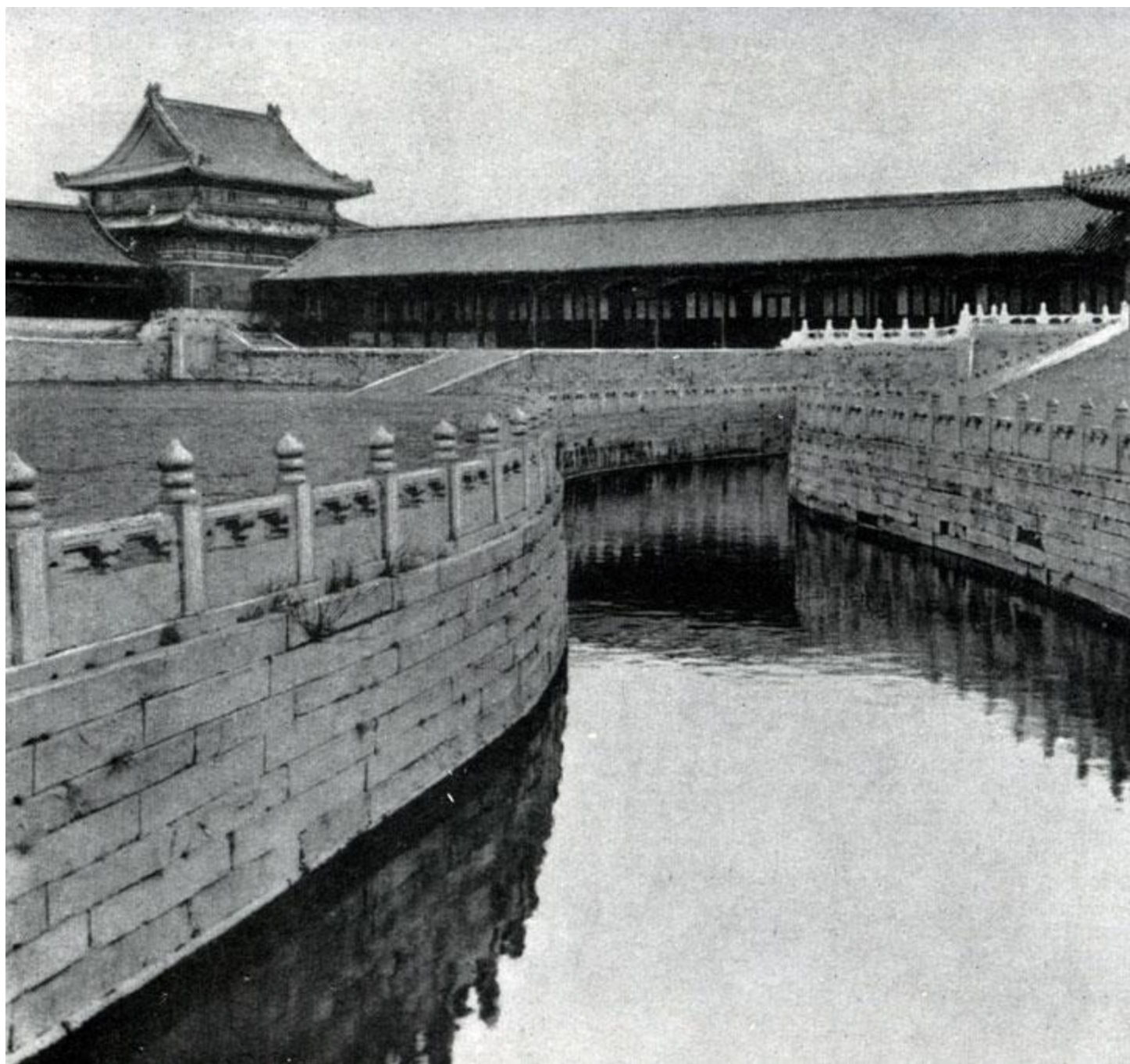
Дворцовая постройка Пекина.

Однако лишь войдя внутрь дворца, можно в полной мере воспринять его масштабы. Дворец имеет три продольные оси: основную центральную, по которой расположены главные административные сооружения, и две боковые, где расположены менее значительные здания. Кроме того, существовало деление на внешнюю и внутреннюю части. Внешняя являлась более парадной; внутренняя, включавшая комплекс жилых помещений, была более интимной. В настоящее время собственно минских помещений во дворце осталось немного, так как основная часть дворца во время различных пережитых страной потрясений была сожжена. Многие сооружения были восстановлены уже при Цинской династии. Однако общий величавый и простой дух архитектуры 15 —16 вв. сохранился до сих пор. Ворота имеются в каждой из четырех стен дворца, но главный вход расположен с юга. Обширное пространство разворачивается перед взором тех, кто, пройдя ворота Тяньаньмынь и Умынь, вступает в зону бывшего императорского дворца. Огромная выложенная крупным светлым кирпичом площадь, пересеченная полукругом канала, обрамленного мраморными перилами и мостами, разворачивает свое сказочное величие. Прямая и ровная белая дорога, мощенная большими плитами белого и светло-серого гранита, ведет к следующим воротам уже не крепостного, а дворцового типа. Пространство площади замкнуто боковыми длинными помещениями и стеной с тремя зданиями ворот, из которых

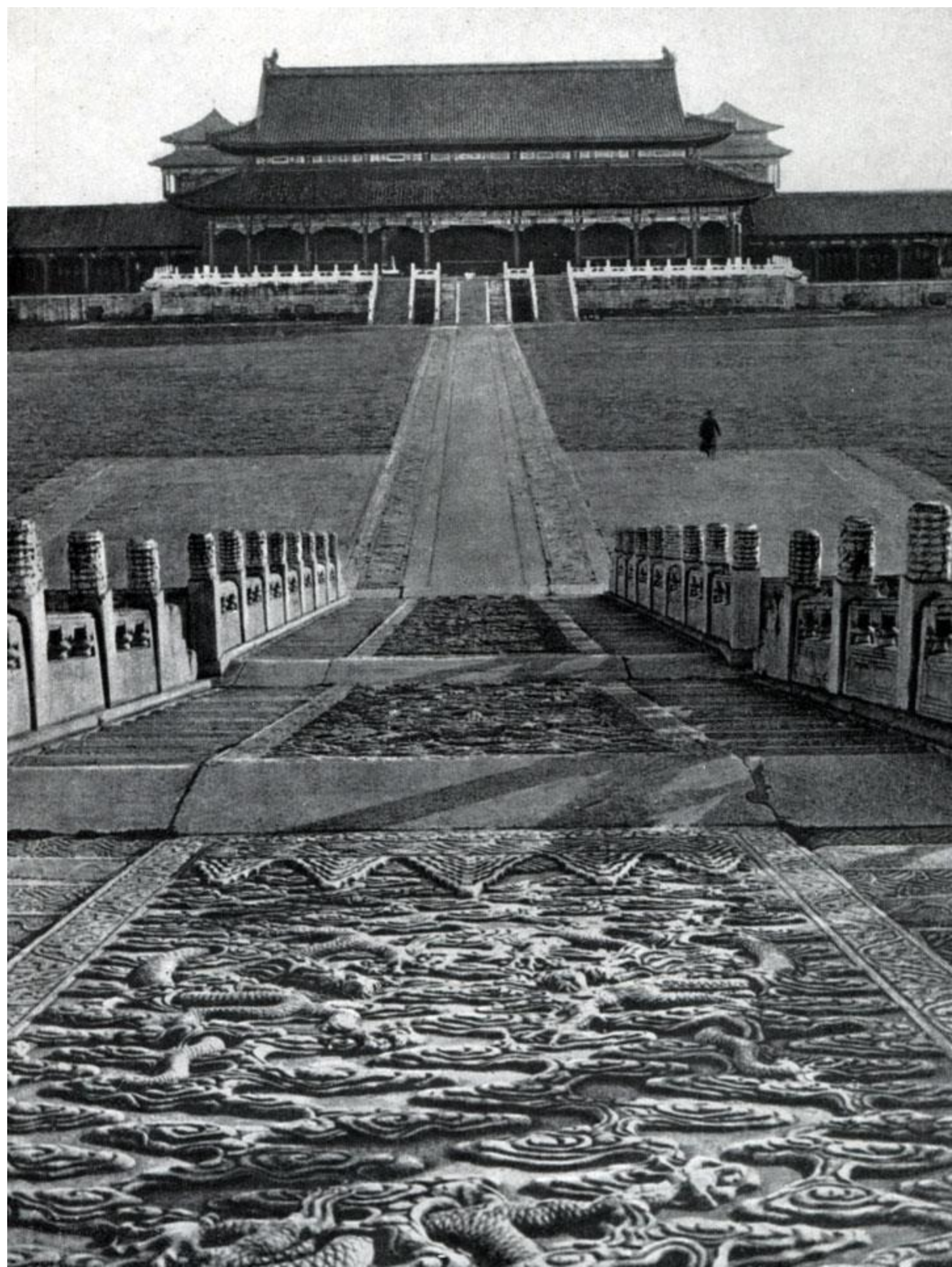
центральное — Тайхэмынь — является самым крупным на площади сооружением, открывающимся перед зрителями. Каждое сооружение перекрыто крышей, а центральные ворота — двумя. Кроме того, здания ворот приподняты семиметровой белоснежной каменной террасой с лестницами и резными белыми пандусами и тем самым как бы вознесены над площадью. За первой площадью следует вторая, завершающаяся дворцовым сооружением Тайхэдянь (Зал высшей гармонии), где император устраивал основные приемы. Тайхэдянь (общей высотой 42 м) расположен на главной оси и, так же как и вся площадь, представляет вариант первого ансамбля. Однако белокаменная платформа, на которой помещено здание, служит базой и двум другим сооружениям, что вносит в ритм ансамбля большое разнообразие. Постройки дворца, расположенные по главной оси, состоят из отделенных друг от друга стенами и воротами комплексов, сгруппированных каждый раз по-новому и в то же время подчиненных строгой логике единого архитектурного замысла. Светлые, золотистые изогнутые двойные крыши, кажущиеся издали легкими колонны, белоснежные резные перила террас облегчают общий силуэт зданий. Внутри разделенное только колоннами пространство воспринимается во всем его огромном масштабе. Потолки, сохранившие облик минского времени, декорированы узором из плоских кассет, в каждой из которых вписан круг с изображением дракона.



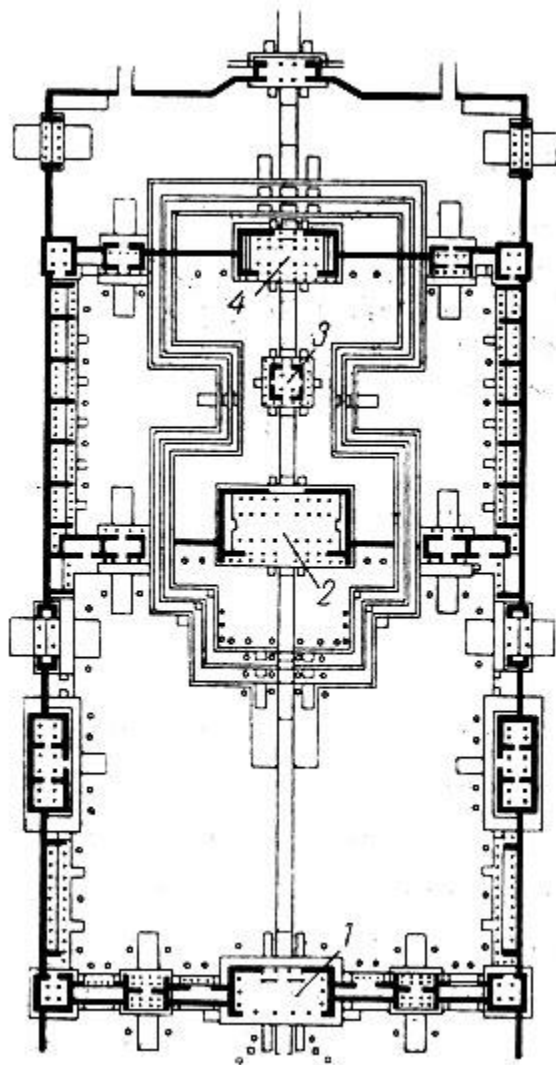
262. «Запретный город»- императорский дворец в Пекине. Вид с юга на площадь Тайхэмынь и Реку Золотой воды. Дворец построен в 15-17 вв.



263. «Запретный город»-императорский дворец в Пекине. Вид на Реку Золотой воды. См. илл. 262.

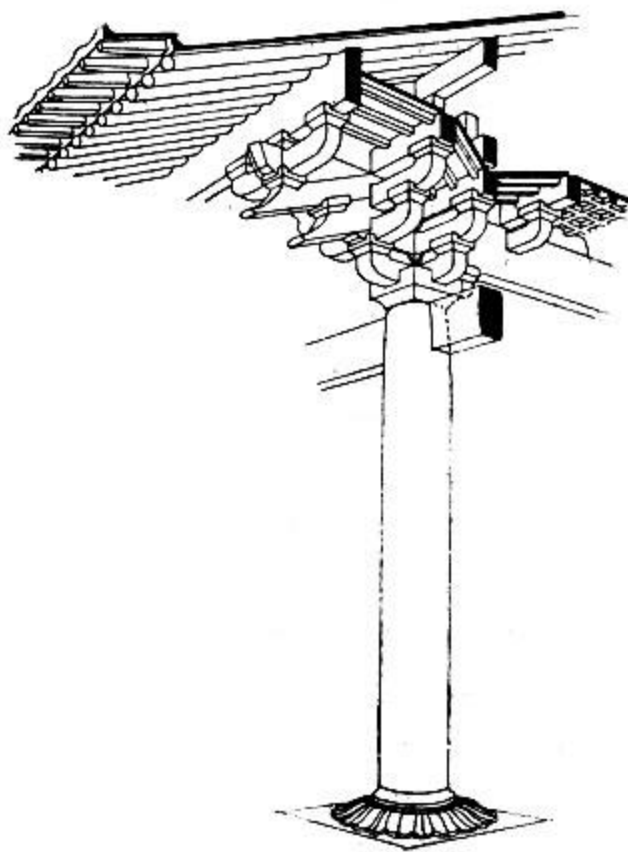


264. «Запретный город»- императорский дворец в Пекине. Вид от площади Тайхэдянь на ворота Тайхэмынь.



Императорский дворец в Пекине. План центральной части:
1. Тайхэмынь. 2. Тайхэдянь. 3. Чжунхэдянь. 4. Баохэдянь

Колонны наверху увенчаны заменяющими капители деревянными резными кронштейнами — доу-гунами, развернувшимися в обе стороны наподобие крыльев. Тяжелые и массивные доу-гуны сунских зданий в минское время сменяются более мелкими, дробными, со сложной и богатой декорировкой. Сама роль доу-гунов в конструкции становится в это время значительно менее важной.

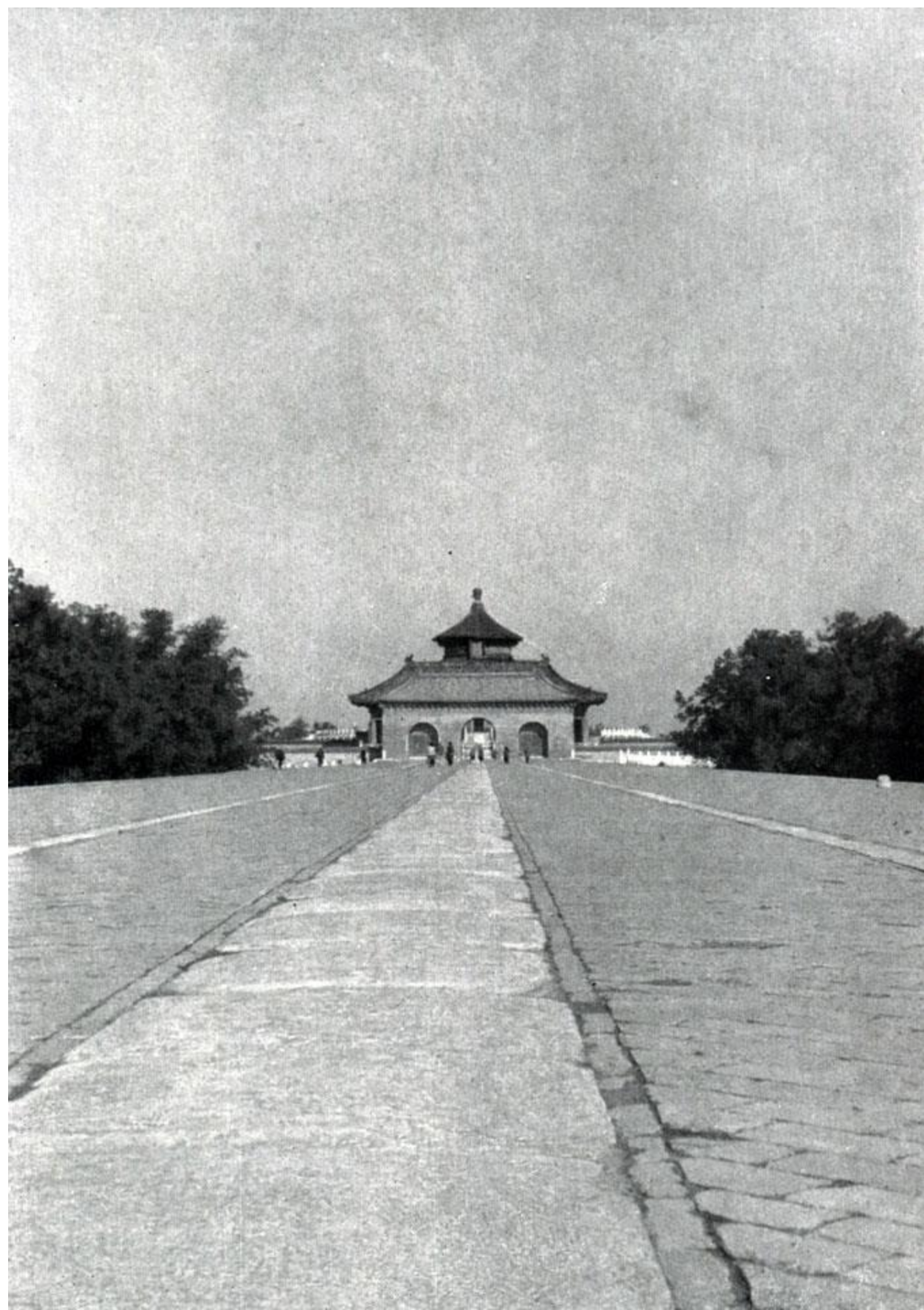


Доу-гун

Перед основными зданиями императорского дворца на площадях симметрично расположены декоративные скульптуры каменных или бронзовых львов, курильницы, а также большие бронзовые чаны. Эти декоративные элементы вместе с резным мрамором лестниц и живописным орнаментом зданий имеют прикладное декоративное значение в общем архитектурном ансамбле. Расположенные на боковых магистралях дворца постройки и дворы имели менее парадный, более интимный характер. Дворы обсажены хвойными или лиственными деревьями, зелень которых подчеркивает поэтичность, живописность и декоративность архитектуры. Боковые апартаменты, связанные рядом бесконечных коридоров, составляют целые лабиринты. Цепь дворов, садов, площадей и зданий представляет в ансамбле дворца бесконечную смену зрелищ. Стены коридоров, перекрытые крышами, украшены рельефными медальонами из

глазурованной керамики нежно-зеленых, сиреневых и желтых оттенков. -Эти узоры оживляют однообразную поверхность красных стен. Однако орнамент в архитектуре минского времени играл в целом еще очень подчиненную роль. Сдержанность и монументальная строгость форм были доминирующими.

Грандиозными являлись и сады Пекина, расположенные на холмах Мэйшань, а также рядом с искусственно вырытыми почти в самом центре Пекина большими и полноводными озерами. При Минах императорские дворцы, принадлежавшие в прошлом монголам, были снесены и на искусственной горе современного парка Бэйхай воздвигнуты новые дворцы с широкими лестницами и бесчисленными беседками, соединенными лабиринтами извилистых подземных и наземных проходов между причудливыми глыбами привезенных с юга камней тайхунш. В дворцовых парках минского времени эстетические качества архитектуры неотъемлемо связаны и чрезвычайно продуманно соединены с живой природой, приобретающей здесь грандиозный, роскошный и пышный характер. Сады и парки поражают взор своими масштабами, разнообразием, крутизной гор, широтой открывающихся просторов, блеском и декоративной яркостью черепичных кровель и анфиладами Зданий, лестницы которых словно стекают с гор широким потоком. Руками умелых мастеров-художников природа как бы вписана в общий архитектурный замысел города.

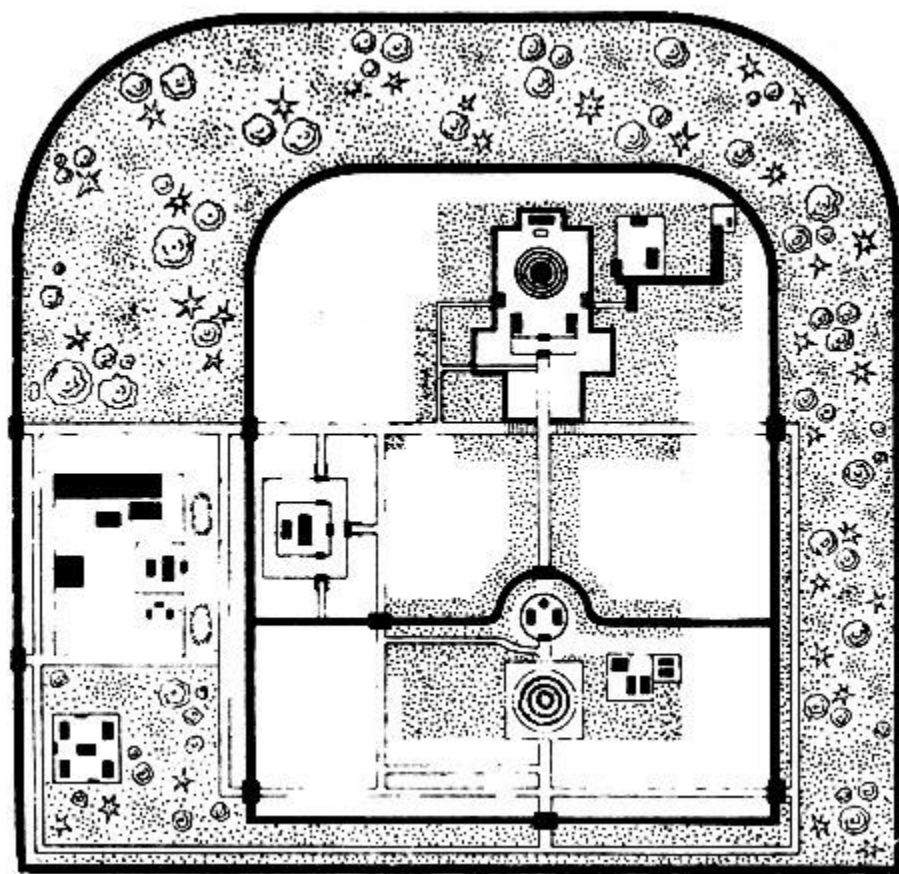


267. «Дорога духов» ансамбля Храма неба в Пекине.

Монументальный характер приобретают культовые памятники минского времени, имеющие уже иной характер, нежели предшествующие. Одним из главных храмовых комплексов Пекина является расположенный в южной части города ансамбль Храма неба, связанного с древнейшими религиозными обрядами китайцев, почитавших небо и землю как дарителей урожая. Храм неба был построен в 1420 г. по образцу храма минского времени в Нанкине. После пожара в 19 в. он был восстановлен по первоначальным чертежам, сохранив целостность и величие первоначального замысла. Как и всякое крупное сооружение минского времени, Храм неба представляет собой комплекс заключенных в стенах зданий, дворов и зеленых насаждений, раскинувшихся на весьма значительном пространстве (площадь, занимаемая храмом, равняется приблизительно 279 гектарам, а окружность его внешней стены достигает 6,5 км). Сразу за воротами внешней стены начинается густой лес из могучих темно-зеленых кипарисов и кедров, сквозь который пролегает вымощенная камнем прямая дорога. Перпендикулярно этой дороге на трех- и четырехметровом возвышении проходит соединяющая главные сооружения храма так называемая Дорога духов, выложенная очень светлыми серыми каменными плитами. Зрителя, поднявшегося на эту дорогу, поражает картина внезапно открывшегося перед ним величия пространства. Дорога духов с двух противоположных концов замыкается простыми по силуэту кирпичными трехарочными воротами, за которыми помещаются с севера — Циняньдянь (Храм богатого урожая), самое высокое сооружение ансамбля, с юга — Хуанцунюй (Храм небесного величия) и Хуаньцю, мраморный Алтарь неба, построенный в 1530 г. Все основные постройки имеют круглую форму, символизирующую небо, а замыкающие их стены — квадратную, символизирующую землю. На пути к самому большому храму Циняньдянь следом за первыми воротами вырастают повторяющие их силуэт, но большие по размерам вторые. Этот ритмический мотив повторения одних и тех же форм в различных размерах и

вариантах, встречающийся во всех комплексах минской архитектуры, в Храме неба проявляется особенно наглядно. Циняньдянь расположен посреди мощной каменной просторной квадратной, окруженной стенами площади, на которой он высится, как сияющий остроконечный холм. Широкая белая с резными перилами мраморная терраса, служащая ему основанием, сама состоит из трех ярусов, расположенных концентрическими кругами. Круглое в плане, с тремя коническими крышами здание храма (высотой 33 м) воспроизводит и завершает тот нарастающий ритм, который ощущается в его ступенчатом основании. Четкая и спокойная линия силуэта придает всему облику храма благородство и сдержанную простоту. Очень темная, сияющая на солнце синяя черепица его крыш, мягкий, густой и спокойный темно-красный цвет стен и белоснежная терраса делают необычайно богатым, радостным и праздничным весь вид здания. Внутреннее пространство кажется большим, так как, не будучи ничем ограничено, оно устремлено ввысь, подчеркивая и изнутри мягкий и плавный взлет всего здания кверху. Снаружи тройные крыши создают иллюзию нескольких этажей, внутри же это ощущение сразу исчезает. Высокие круглые массивные колонны поднимаются вплоть до стен второго яруса, откуда кверху начинает восходить ступенчатый многогранный свод, постепенно суживающийся и завершающийся почти плоским куполом. И колонны и опорные балки придают Зданию большую нарядность. Плафон купола разделен радиально кассетами и увенчан в центре рельефным изображением дракона. Переходы от яруса к ярусу отмечены и снаружи и изнутри системой доу-гунов. Таким образом, конструктивные особенности выявлены со всей очевидностью и использованы в качестве декоративных мотивов. Храм Хуанцунгой, находящийся по другую сторону Дороги духов, повторяет в меньших масштабах храм Циняньдянь. Он расположен на круглой мраморной террасе, однако имеет всего одну круглую синей черепицей коническую крышу. В самой южной точке храмового комплекса находится завершающий его Алтарь неба, который представляет собой грандиозную террасу, окруженную двумя стенами — наружной квадратной, символизирующей землю, и внутренней —

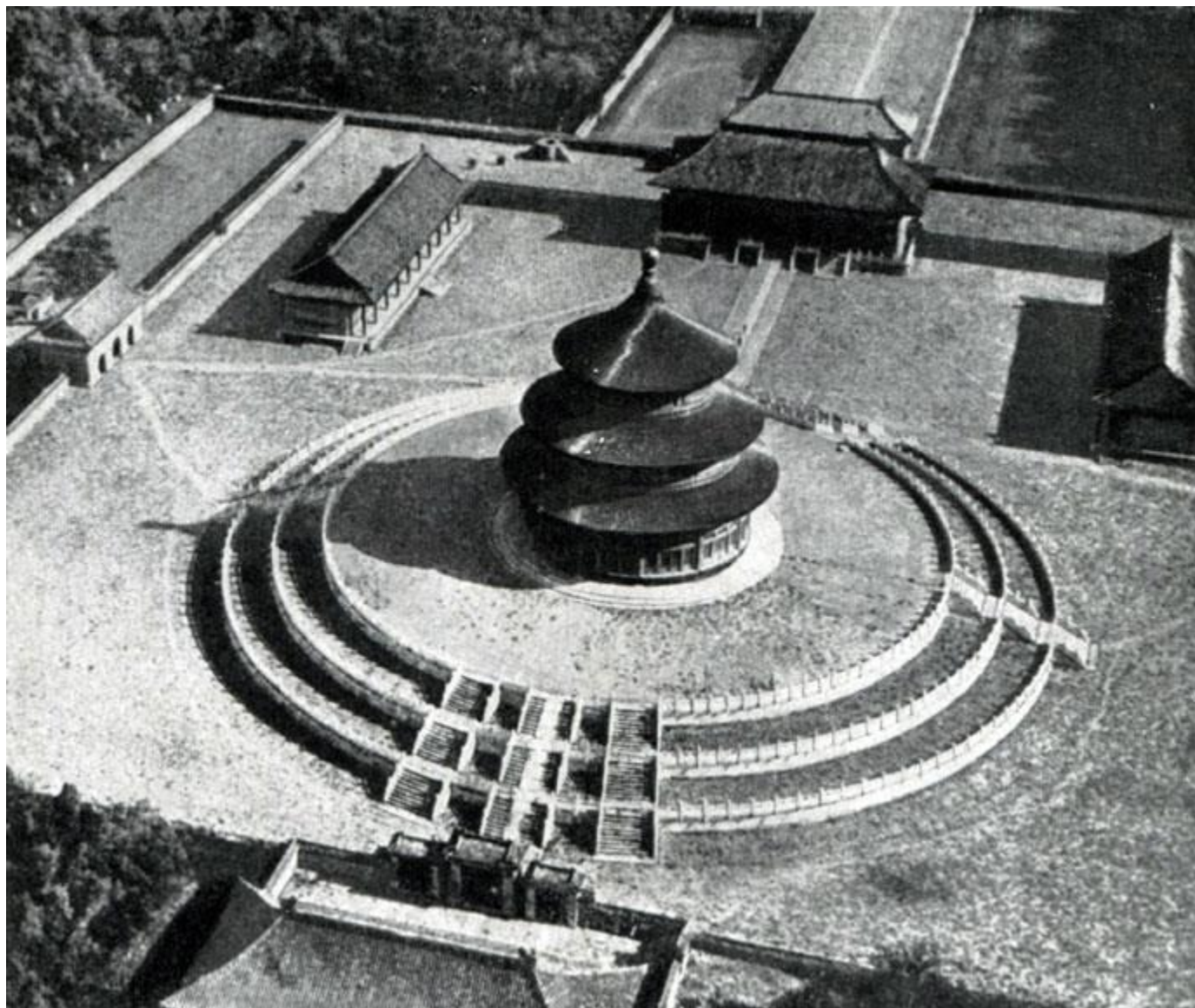
круглой (диаметром 67 м.), как и сам алтарь, являющейся символом неба.



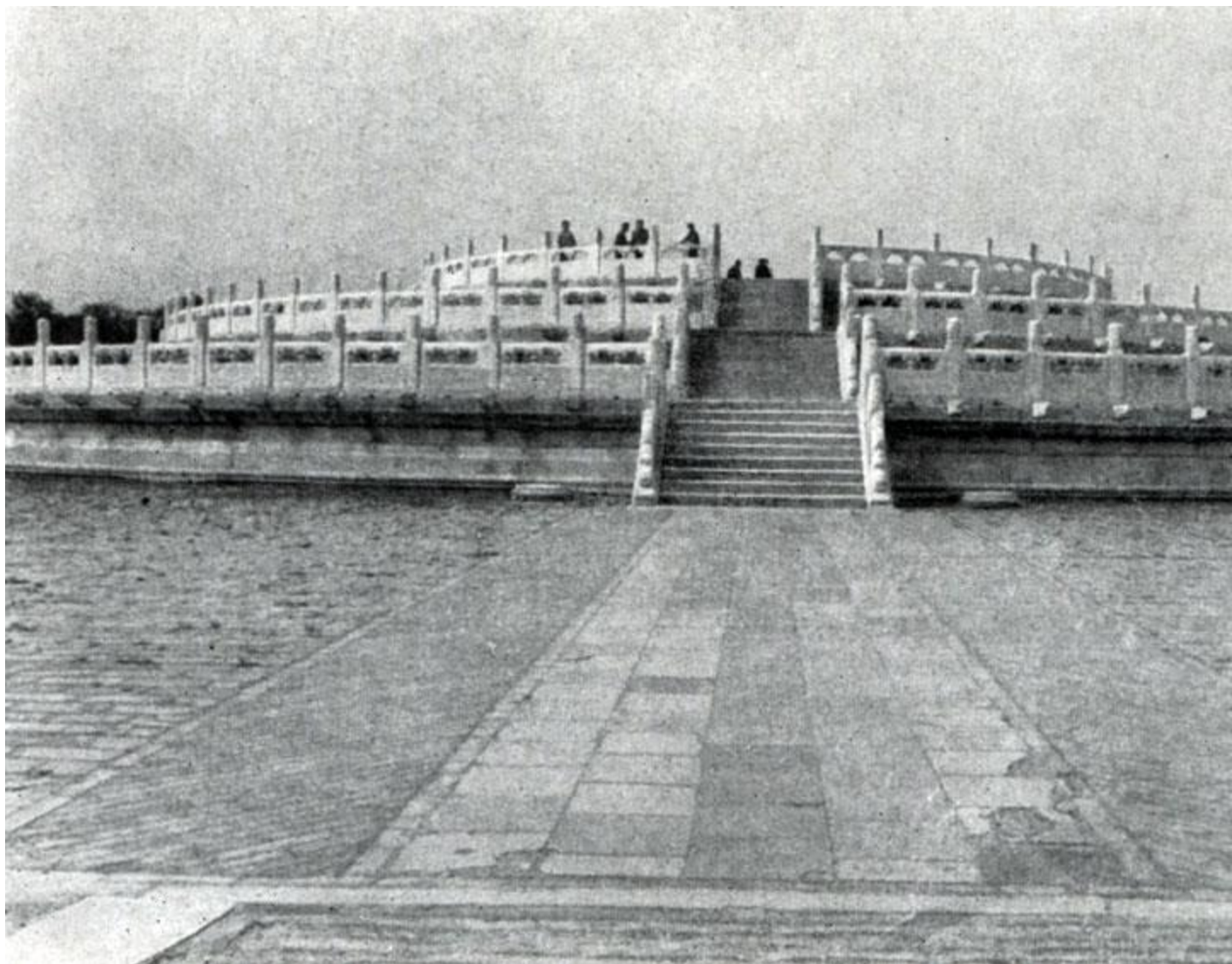
Храм неба в Пекине. План.



265. Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине.
Внутренний вид.



266 а. Храм Циняньдянь ансамбля Храма неба в Пекине. 1420 г.
Восстановлен в 1896 г. Аэрофотосъемка.



*266 6. Алтарь неба ансамбля Храма неба в Пекине. 1530 г.
Неоднократно реставрировался.*

Алтарь и его стены воспринимаются как единый,, архитектурный ансамбль. Несмотря на то, что это необычное сооружение состоит только из стен, входов и центральной террасы, оно производит, огромное эмоционально-художественное впечатление. Грандиозность этой архитектуры построена на умелом ритмическом оформлении и организации пространства при содействии и использовании естественных форм природы, вне которой не мыслится китайский архитектурный ансамбль. Четыре дороги, начинаясь от

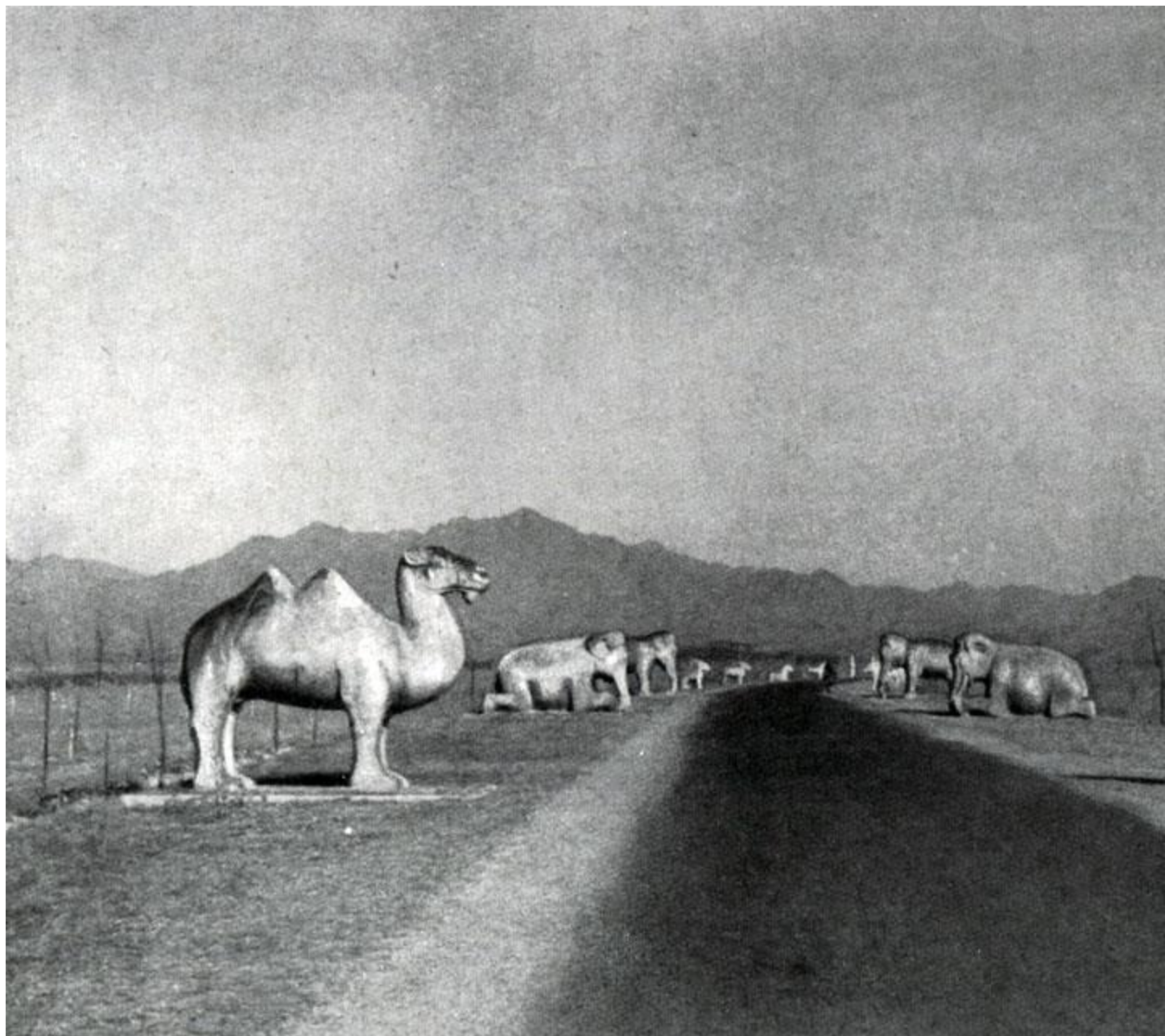
середины наружной квадратной стены, подводят к четырем лестницам, которые как бы скрещиваются на вершине алтаря. Стены в местах прохождения этого пути прорезаны легкими белокаменными воротами. Восемь тройных резных ворот ведут к белокаменному алтарю, тройная круглая терраса которого сложена из мягкого, похожего на мрамор, искрящегося на солнце известняка. Вход по лестницам на вершину алтаря очень пологий, так как каждый из трех ярусов имеет широкую обходную площадку. Сверху открывается необычайно красивый вид. Человек, стоящий в центре алтаря, окружен плавно и мягко спускающимися широкими и динамичными концентрическими террасами и лестницами. Спокойное, ясное и плавное величие, торжественность и сверкающая чистота цветов свойственны в целом всему ансамблю Храма неба.



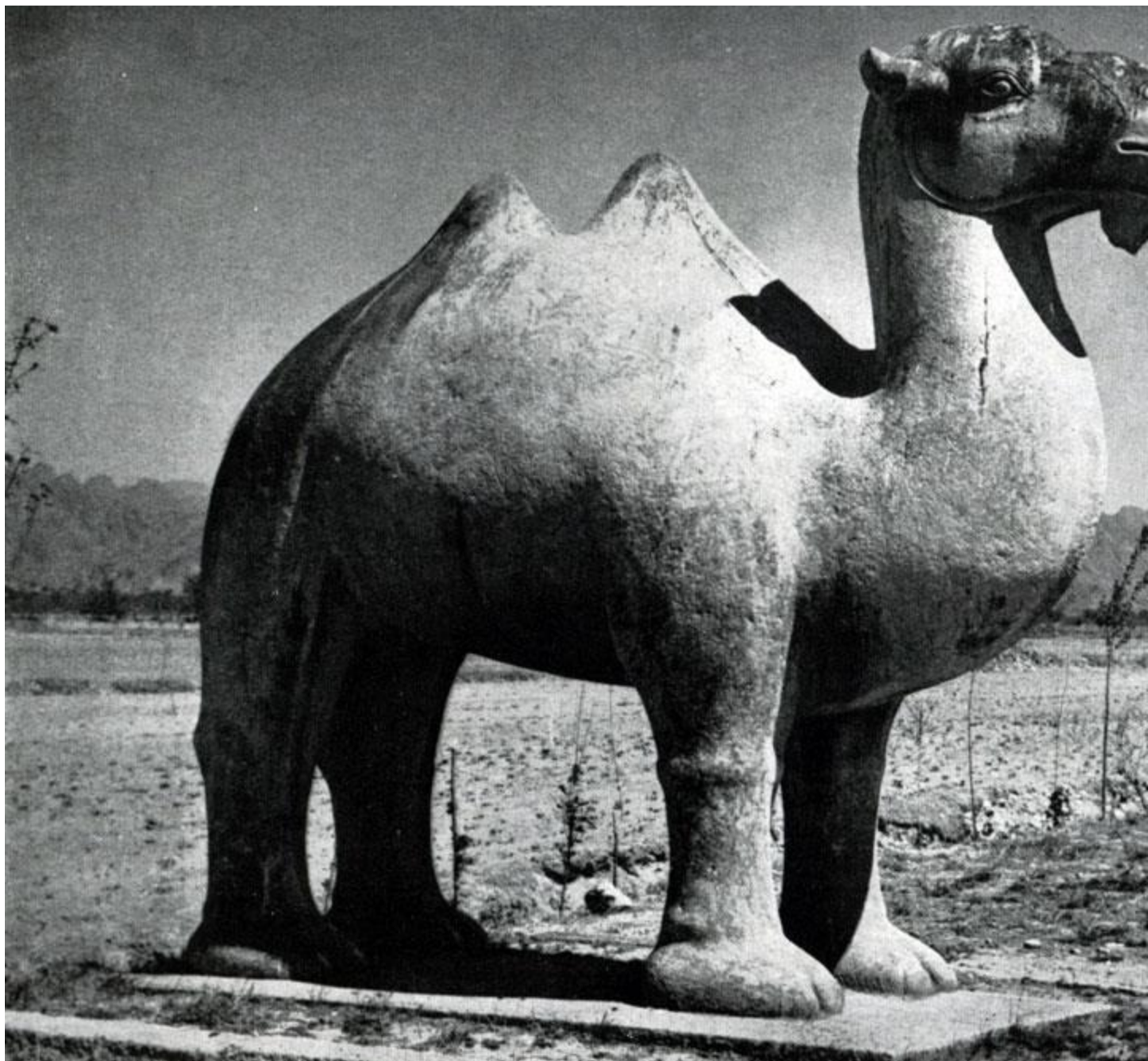
*268. Ворота на пути к царским погребениям близ Пекина. 15-16
вв.*



269. Храм величия и благодеяний в ансамбле погребения императора Юн Лэ близ Пекина. 1409 г. Внутренний вид. Неоднократно реставрировался.



270. «Дорога духов» к царским погребениям близ Пекина. 15 в.



271. Скульптура «Дороги духов» царских погребений близ Пекина. См. илл. 270.

Масштабы и характер строительства 15—17 вв. ощущаются и в другом своеобразном архитектурном ансамбле — комплексе погребений императоров Минской династии, насчитывающем тринадцать гробниц, возводившемся на протяжении всей трехсотлетней истории династии Мин (монументальный

ансамбль погребения первого императора был основан в Нанкине). Эти погребения расположены у подножия высоких хребтов гор Тяньпоушань (Горы долголетия) в 50 км севернее Пекина и раскинулись на широком пространстве, выделяясь на фоне суровых, лишенных растительности северокитайских гор как ряд зеленых оазисов. Гробницы начинали строить по восшествии на престол императора, для чего привлекались лучшие архитекторы и строители. Самой значительной, хорошо сохранившейся до наших дней гробницей является могила Чанлин — погребение императора Юн Лэ (1403—1424). Все остальные меньшие по размерам погребения были выстроены по типу этой самой первой гробницы и группируются вокруг нее. За несколько километров до гробниц возвышается большая пятипролетная белая арка шириной 30 м и высотой 15 м, являющаяся первым звеном ансамбля. Эта арка очень тонко связана с окружающим ландшафтом; ее высокая центральная часть проектируется на горный хребет, а две маленькие горные вершины видны по обеим сторонам от нее. Таким путем архитектор как бы вовлек в свой замысел огромное пространство природы, окружающие горные кручи и долины. За вторыми, крепостного типа, воротами начинается простирающаяся на 800 м Дорога духов, по бокам которой помещены двадцать четыре фигуры животных, изображенных попарно друг против друга, а затем двенадцать величественных фигур людей, стоящих также в неподвижных позах и олицетворяющих собой основные силы феодального общественного порядка. Сами фигуры, выполненные в обычных традициях скульптур, обрамляющих Дорогу духов, несколько грубоваты, менее мягки и пластичны, чем тан-ские, но они воспринимаются не столько порознь, сколько в целом ансамбле, построенном на волнообразном ритме повторяющихся скульптурных групп. Аллея фигур подводит к резным белым воротам, за которыми начинаются собственно погребальные постройки гробницы Чанлин, состоящие из ряда замкнутых стенами, расположенных по одной оси зданий: ворот, храма предков и башни со стелой, где написано имя императора, и погребального круглого холма, под которым находится выложенный из светлого камня подземный дворец. Входы в это монументальное подземное помещение были

тщательно замурованы(*Подземный дворец впервые был вскрыт китайскими учеными в 1958 г.*). Строгие и величественные постройки, окруженные густой зеленью огромных белоствольных сосен и кипарисов, воспринимаются как место уединения, тишины и покоя. Расположение, орнаментация и символика зданий, а также весь их монументальный мягкий и возвышенный образ тесно связаны с природой. В ансамбле погребальных сооружений Чанлин постепенность перехода от более легкой к более монументальной архитектуре ощущается, начиная с первых ворот, лишенных стен и опирающихся только на столбы. Пройдя их, зритель видит большой деревянный Храм величия и благодетелей, внутри которого располагается 60 огромных круглых колонн (10 м в высоту и более метра в диаметре), сделанных каждая из одного ствола твердого кедра, тогда как обычно в китайской архитектуре колонны строились из ряда скрепленных друг с другом столбов, покрытых сверху слоем обмазки и лаком. Величина и просторность внутреннего пространства здания соответствуют спокойному величию его внешнего вида. Среди леса гладких колонн в огромном почти пустом помещении зритель еще больше проникается ощущением величия этого места. Когда же он выходит в сад, расположенный за храмом, и видит в густой зелени уходящую вверх массу каменной башни, перед которой высечены также из камня жертвенные сосуды и курильницы, это ощущение возвышенного покоя усугубляется. Такое постепенное нарастание зрительных и эмоциональных ощущений, присущее лучшим произведениям архитектуры минского времени, проявляется в этом гигантском комплексе особенно остро. Суровой монументальностью отличается и каменная архитектура погребения, выстроенного еще в конце 14 в. близ Нанкина для первого минского императора.



283. Вход в беседку одного из парков в Сучжоу. 17 в.

Однако не все зодчество минского периода отличается строгой и суровой простотой. В садово-парковой архитектуре, особенно южных городов, допускался значительно более вольный, живописный стиль, чем в архитектуре столичных ансамблей. Так, например, сады минского времени в городах Сучжоу и Ханчжоу представляли собой уже не широкие и грандиозные парки Пекина, а целую сеть маленьких садов, соединяющихся затейливыми коридорами, куда выходят небольшие павильоны с окнами, украшенными разнообразными фигурными решетками. Уже сама сложность плана садов, бесконечное обилие декоративных мотивов, круто изогнутые концы крыш, как бы парящих над легкими колоннами павильонов, свидетельствуют об иных, нежели в столичной архитектуре, тенденциях. В целом архитектура минского времени вплоть до конца 17 в. представляет картину большого подъема и развития многочисленных видов и форм зодчества. Все те качества, которые подготавливались и накапливались веками, весь огромный строительный опыт проявляются в минское время в создании удивительных и совершенных по своей продуманности архитектурных замыслов и форм. Важной особенностью минской архитектуры является ее ансамблевый характер, при котором каждое здание мыслится не отдельно существующим, а как часть комплекса. Отсюда вытекает строго продуманное стилистическое и масштабное единство всех сооружений и удивительная гармоническая цельность всего вида города. Китайские зодчие решают проблему объединения огромных масштабов крайне простыми средствами. План города и план отдельных городских комплексов почти едины и сводятся к простым геометрическим, почти всегда правильным архитектурным формам. Силуэт и форма каждого здания также просты и отличаются большой тектоничностью. В китайских постройках минского времени господствует сдержанность, геометрическая продуманная четкость в соотношении несомых и несущих частей, а также в соотношении конструкции и декора. Декор, несмотря на свою интенсивность и стремление

к синтетическому слиянию с конструктивными Элементами здания, введен умеренно; в основном преобладают спокойные линии и простые объемы.

Строительные материалы распределяются, так же как и декор, с большим тактом, чтобы не подавить, а выявить основу архитектуры здания. Полихромия понимается не в узких масштабах декора, а как фактор оформления ансамбля в целом, как средство создания впечатления единства архитектуры. Величие, грандиозность и великолепие монументальной архитектуры минского времени определялись высоким мастерством планировки, строгой логикой и вместе с тем свободной композицией форм. Эта свобода достигалась глубоким пониманием связи архитектурного образа с природой, умелым соединением ансамбля с окружающим ландшафтом.

* * *

Культура 15 — 17 вв. необычайно остро отражает сложность и противоречивость своего времени, той своеобразной исторической обстановки, в которой ей пришлось развиваться. Ослабившие страну многочисленные войны, а также усиление феодальной реакции тормозили ее развитие. Однако, с другой стороны, усиление классовой борьбы, бурное развитие городской жизни и городского сословия, пробуждение национального сознания широкой массы населения вызвали в литературе и некоторых видах искусства значительный рост народных и демократических тенденций, которого не знала еще предшествующая история Китая. Роль и значение человеческой личности, интерес к быту и повседневности, отстаивание человеческих прав и свободы чувства выступают весьма ярко в литературных и даже живописных произведениях.

Острая классовая борьба, принявшая в 15 — 10 вв. весьма значительные размеры, выражалась, в частности, в том, что ряд прогрессивных ученых выступали против существовавших политических и государственных порядков, а также правил в области науки, требовали значительной реорганизации в этих

областях. В это же время в стране стали выдвигаться требования об отмене схоластического конфуцианского образования, которое в связи с вновь укрепившимся неоконфуцианством приняло особенно реакционные и рутинные формы. Ученые выступали против религии и мистики, усилилось значение материалистической философии.

Сложная историческая обстановка минского времени наложила отпечаток на различные области культуры. Литература этого времени имеет противоречивый, двойственный характер. Усилилась канонизация форм языка и литературных образов. Поэзия минского времени теряет ту значительную роль, какую играла в предшествующие века. Однако наряду с традиционными и официальными формами литературы в минское время получает развитие и другая линия, связанная с народом и его потребностями. Достигшая еще при монголах значительного расцвета драма приобретает в минское время еще большую популярность. Появляются и многочисленные формы рассказов, новелл, а также исторические романы, приобретшие мировую известность.

Живопись 15—17 вв. отразила те же противоречия, что и литература, во многом близкая ей. Она уже не имеет того единого органического и цельного характера, который свойствен искусству предшествующих периодов. Те качества, правила и традиции, которые были некогда столь передовыми, становятся тормозом на ее пути. Искусственное сохранение и консервирование старых образов и методов, утративших уже к этому времени свое прошлое живое и прогрессивное содержание, является своеобразной формой борьбы феодальной реакции, старающейся сохранить таким путем уходящее могущество. Минские императоры, вновь возродившие при дворе Академию художеств, привлекают к себе многочисленных художников, ставя перед ними задачу «возродить золотые дни Таиской и Сунской династий». Ни одна эпоха до этого не оберегала с такой ревнивой тщательностью традиции и достижения прошедших веков. Художники были скованы, как никогда, бесконечными

предписаниями тем, сюжетов, методов работы и т. д. Каждое отступление от требуемых норм влекло жестокие взыскания.

Дун Ци-чан (1555 — 1636), государственный деятель, художник, каллиграф и критик, с наибольшей полнотой выразивший ретроспективный дух своего времени, создал большое количество критических статей о настоящих и прошлых направлениях в искусстве. Он писал: «В живописи главное — знакомое. .. Изображая просторы, нужно подражать Чжао Да-няню, для гор и обрывов моделью должен служить Цзян Гуан-дао. Для общего контура пользуйся способом «растрепанной конопли» (образное название штриха) Дун Юаня или стилем точек пейзажей Сяо Сяна. За контуром дерева обратись к Дун Юаню и Чжао Мэн-фу. Так как Ли Чэн писал иногда в блеклых зеленых и синих тонах, а иногда простой тушью, ему можно подражать в обоих стилях».

Открытия, сделанные мастерами прошлого, воспринимаются как раз и навсегда данные схемы и в таком восприятии теряют свою непосредственную связь с живой жизнью. Для художников становится обязательным умение владеть не одним, а всеми стилями, стилем любого художника прошлого.

Однако, несмотря на эти тенденции, даже в официальной живописи минского времени можно проследить пробивающееся сквозь омертвевшие схемы живое восприятие действительности. Многие мастера, подражающие живописцам прошлого, не слепо копируют их произведения, а вносят в них свое мировосприятие, свое новое понимание жизни. Минское время оставило огромное количество имен художников-пейзажистов, представлявших разнообразные направления и школы. Многие пейзажи этого времени еще полны чувства и большой эмоциональности. Это относится особенно к тем художникам, которые были менее связаны со столичным придворным направлением и жили на юге страны. Известностью пользуются главным образом художественные школы, сложившиеся в городе Сучжоу и провинции Чжэцзян. Эти художники, считавшие себя не профессионалами, а дилетантами, были более свободны в выборе тем и образов. В

числе лучших из них можно назвать У Вэя (1459 —1508), писавшего сочные и мягкие пропитанные туманной влагой картины природы, воспроизводящие манеру Ся Гуя, Тан Иня (1470—1523), тонкого и лирического мастера, работавшего в разнообразных жанрах, Сюй Вэя (1521 —1593), Вэнь Чжэньмина и других. Их пейзажи, хотя, по существу, и не вносят новых качеств, одухотворены живым биением жизни. Тем не менее пейзаж уже не является ведущей и передовой линией живописи.

Чрезвычайно большое распространение получает в 15 —17 вв. живопись цветов и птиц, идущая по пути все большей красочности и декоративности. Картины с изображением пышных пионов, плывущих вверх по течению рыб, разнообразных птиц и растений дарились как пожелания богатства, успехов в служебных делах и т. д. Подобные яркие, праздничные и нарядные картины пользовались большой популярностью среди широких кругов населения.

Однако ведущая роль в искусстве минского времени переходит к жанровой живописи, выразившей наиболее демократические и передовые тенденции времени и во многом связанной с развившейся повествовательной линией в прозаической литературе. Часто рожденные как иллюстрация к литературным сюжетам произведения живописи приобретают более широкое значение, нежели иллюстрация. В них уже проявляется интерес художника к личности человека, к окружающему его реальному миру. Жанровая живопись минского времени внесла важный вклад в историю китайского искусства.

Новая тематика отвечала запросам и интересам городского широкого люда. Используя театр и его сюжетику, хорошо известную народным массам, живопись этого рода расширяет сравнительно с предшествующим временем круг своих образов. Мифологические и религиозные сюжеты трактуются уже по большей части как жанровые сцены. Интересным явлением в области жанровой живописи было возникновение нового сюжета — так называемых восьми бессмертных гениев

— покровителей ремесел. Ба-сянь, или восемь бессмертных даосских святых, по существу, являются новой интерпретацией образов буддийских архатов. Ба-сянь в минское время фигурируют в литературе, театре и живописи в самых разнообразных ситуациях. Не аскетизм и исключительность, а обычность и простонародность их лиц с ироническим и живым человеческим выражением привлекают художников. Благодушные, беззаботные, обыденные занятия и крестьянского типа одежды характеризуют их облик.

Даже в официальной живописи, изображавшей быт, прослеживаются новые веяния времени. Самым известным из живописцев, работавших в бытовом жанре в середине 16 в., был Чоу Ин — выходец из семьи ремесленника, получивший популярность благодаря своему дарованию. Картины Чоу Ина по сюжетам во многом взяты из прошлого и являются часто просто копиями жанровых произведений предшествующих эпох. Однако даже в копиях он создает свой собственный легкий лирический и изящный художественный стиль. Чоу Ин, как и все средневековые китайские художники, не стремится к раскрытию психологического содержания образов; для выражения чувств и интимных переживаний человека он обращается к пейзажным мотивам, к необычайно тонким лирическим ассоциациям. Чувство, изображенное Чоу Ином, никогда не бывает прямолинейным. Оно как бы проскальзывает, неуловимо передается в ритме движений, в характере позы, в общем настроении и колорите картины. Люди, изображенные им, не лишены условности. Однако весь характер их чувств, подробный рассказ о них, весь быт, показанный художником с такой подробностью и любовью, свидетельствуют о том, что именно человеческая личность начинает интересовать художника.

Художественный прием Чоу Ина определяется известным уже в сунское время характерным для жанровой живописи стилем гун-би. Этот стиль, отличающийся особой четкостью линий, детальностью, красочностью, чистотой и законченностью форм, противопоставляется свободной живописности, широким мазкам и отсутствию четких контуров

стиля се-и (выражение идеи), который употребляется в пейзажной живописи, в живописи цветов и птиц — словом, там, где не требуется подробного изложения сюжета, а дается некое обобщение увиденному. Подобная мелкая и скрупулезная манера письма позволяла художнику максимально конкретно и детально описывать все происходящие действия, включая архитектурный и пейзажный фоны. В минское время стиль гун-би приобретает в жанровой живописи ведущее значение.



*274. Чоу Ин. Поэма о покинутой жене. Фрагмент свитка.
Живопись на шелке. 1522 г. Москва, Государственный музей
восточных культур.*

Для минского времени вообще и для стиля Чоу Ина в частности характерно новое поэтическое осмысление сюжета. Автор подробно иллюстрирует все основные для повествования моменты, обогащая и дополняя от себя текст новыми деталями. Так, на длинном горизонтальном свитке «Поэма о покинутой жене» Чоу Ин с большой эмоциональностью излагает повесть о женщине, своим дарованием поэтессы сумевшей вернуть любовь покинувшего ее мужа. Сама тема любви, человеческой грусти, интимных поэтических переживаний передается художником с большим лиризмом и мягкостью. Он показывает пять различных жанровых сцен, где последовательно изображено, как покинутая жена вышивает для мужа стихи на парче, как она отдает их слуге, почтительно склонившемуся перед ней, как муж в присутствии второй жены с восторгом читает эти стихи, после чего возвращается к первой жене. Большая доступность, понятность, занимательность и поэтичность характеризуют в целом многие жанровые картины художника Чоу Ина.



Портрет жены сановника со служанкой. Свиток. Живопись на шелке. 16 в. Москва. Государственный музей восточных культур.

Культовые погребальные портреты минского периода также несколько отличны от произведений подобного типа, относящихся к предшествующим эпохам. Несмотря на строгую неподвижность жестов и замкнутость выражения лица, как бы свидетельствующие о полной отрешенности человека от активной земной жизни, в погребальных портретах появляется стремление к большей конкретизации и значительно более детальному показу человека. Так, в портрете жены сановника со служанкой неизвестный художник 16 в. любовно и тщательно, с большим мастерством показывает не только костюмы жены сановника и ее служанки — яркие по краскам и отделанные узорной вышивкой, но и ткань, накинутую на кресло госпожи, а также вазу с цветущими нежными ветвями, стоящую рядом с ней. Этот портрет, несмотря на всю отрешенность сурового, волевого и значительного в своей надменной замкнутости лица знатной женщины, с другой стороны, словно связан многочисленными нитями с реальной бытовой средой, которая так привлекала художников этого времени.

Помимо портрета и жанровой живописи в 15 —16 вв. большое распространение получает книжная графика. Многочисленные книжные издания в минское время снабжались обильными иллюстрациями, воспроизведенными, так же как и шрифт, ксилографическим способом. Книги этого времени представляли собой сшитые пачки двойных мягких и тонких листов, украшенных одноцветными рисунками. Гравюры минского времени служат иллюстрациями к известным романам или научным пособием к различным справочникам.

Несмотря на то, что живопись в минское время уже не достигала того высокого уровня, который был свойствен этому виду искусства в танский и сунский периоды, художниками 15 —17 вв. был создан ряд непреходящих ценностей, которые

имеют огромное значение для истории китайского искусства. Вне тех перемен в области культуры, которые произошли в минское время, без утверждения значимости активной человеческой деятельности невозможно было дальнейшее развитие искусства. Именно через жанровую тематику, через ее широкую и популярную линию народ нашел путь для новых форм и нового содержания в искусстве.

Искусство 17 - 19 веков

После завоевания в 1644 г. Китая маньчжурами наступила длительная полоса феодальной реакции. Некогда передовой сравнительно с европейскими странами средневековья Китай был задержан и остановлен в своем развитии.

Вся многолетняя история последней в Китае императорской династии Цин является временем насильственного сохранения старых феодальных порядков, приведших страну в состояние полного разорения и упадка. Цинам не удалось создать, подобно предшествующим Юаньской и Минской династиям, даже видимого могущества.

Уже сам приход маньчжур к власти сопровождался почти сорокалетним периодом национальной борьбы. Особенное обострение кризиса феодального общества произошло в начале 19 в. Крестьяне нищали и лишались земли¹, которая переходила в руки ростовщиков. Города были полны тысяч нищих и бездомных бродяг.

Вместе с тем рост городов продолжается и в этот период. Развивались ремесла, фарфоровые, шелковые и другие мануфактуры с уже заметным разделением труда. Однако развитие капиталистических отношений сильно тормозилось всей феодальной системой, государственной монополией на добычу полезных ископаемых, фактическим прикреплением крестьян к земле. Во время борьбы за власть и в первый период своего господства маньчжуры еще поддерживали торговые отношения со странами Европы, которые использовали эту торговлю в своих колониальных интересах.

Однако уже с 1757 г. Цины запрещают европейцам торговлю во всех портах, кроме Кантона. В конце 18 в. капиталистические державы начали активное наступление на Китай, стремясь превратить его в свою колонию. В 1839—1842 гг. Англия, спровоцировав обострение отношений с Китаем, начала так называемую первую опиумную войну. Опиумная война и вторжение в Китай капиталистических держав подточили и без того слабые экономические силы государства. В результате вторжения в Китай иностранного капитала отдельных; антифеодальные и антиманьчжурские восстания слились в середине 19 в. в общее и могучее революционное, движение. Тайнинское восстание продолжалось с 1851 по 1864 г., когда оно было подавлено объединенными силами маньчжуро-китайских феодалов и европейских капиталистов. Эта грандиозная борьба за национальную независимость потрясла самые основы феодального общества Китая. С конца 70-х гг. 19 в. Китай вступает в новую полосу исторического развития. В стране появляются зачатки промышленного капитализма и в то же время усиливается давление извне капиталистического мира. Однако, несмотря на все эти изменения, феодализм продолжал существовать в Китае еще длительное время и был ликвидирован окончательно лишь в 20 в. бурным натиском революционного движения, завершившегося социалистической революцией.

В культуре и искусстве Китая второй половины 17 — первой половины 18 в. наблюдаются еще более резкие, чем в предшествующий минский период, противоречия. Борьба нового со старым осложняется искусственной консервацией форм, канонов и традиций. Выдвижение на первый план новых видов и жанров искусства, которое можно наблюдать в 15—16 вв., начиная с конца 17 в. происходит с особой интенсивностью. Длительная полоса народных восстаний, продолжающееся развитие торговых и промышленных городов активизировали общественную и политическую роль широких слоев населения. В 17 и особенно в 18 в. в искусстве уже более непосредственно, чем прежде, сказываются демократические тенденции и стремления, особенно проявляющиеся и достигшие большого развития в

художественных промыслах — резьбе по дереву, камню, кости, вышивках, отчасти в изделиях из фарфора, а также в гравюре и народном лубке. Здесь в этих видах искусства, их формах и идейном содержании основную роль, играют уже вкусы и интересы средних слоев городского населения, требующих показа быта и жизни человека.

Значительно медленнее и более болезненно общественные сдвиги происходили в профессиональной живописи, продолжавшей питаться старыми традициями. Если в минское время еще во многом по-своему осмыслялись и претворялись старые традиции, то в 18 —19 вв. эти традиции, особенно в области пейзажной живописи, превратились в творчестве большинства художников-эпигонов в мертвые схемы, нарушить и преодолеть которые смогли лишь немногие мастера этого времени. Утрату высокого мастерства и появление черт ремесленности и грубости можно наблюдать и в скульптуре цинского периода, особенно культовой, которая, как правило, в это время покрывалась слоем яркой позолоты и расписывалась грубыми, резкими анилиновыми красками. В архитектуре 18—19 вв. возросла роль орнаментального и декоративного принципов, однако традиции прошлого еще не утратили своей жизненной силы.

В целом, несмотря на снижение общего высокого уровня профессионального искусства, в частности живописи, в 18—19 вв. в некоторых его областях, особенно в народном и прикладном искусстве, выдвигается ряд новых проблем и тенденций, свидетельствующих о пробуждении творческой инициативы широких народных масс.

* * *

Несмотря на общее тяжелое положение страны, в период маньчжурского владычества продолжается интенсивное строительство дворцов, парков, храмов и гробниц. Внешний блеск столицы, особая пышность и парадность жизни правящего двора, стремление к сохранению и реставрации былого величия императорских династий контрастируют с общим обнищанием и промышленной отсталостью государства.

Архитектура этого времени во многих городах целиком сохраняет свой средневековый облик не только в отдельных и крупных дворцовых сооружениях, но и в типе жилищ простых людей, в планировке улиц, в бесконечной сети узких переплетающихся переулков, расположенных и кварталах межд) основными магистралями.

Устойчивые традиции в архитектуре 18—19 вв. объясняются не только консервирующим воздействием феодальной системы. Сами строительные и художественные принципы, выработанные в пору подъема средневекового зодчества и впитавшие в себя древние народные традиции, были настолько рациональны и жизненны, что сохранились вплоть до середины 19 в. Широкие выносы крыш, каменные полы внутри зданий, легкие стены, подъем всего здания на платформу во многом были вызваны необходимостью, например невыносимой летней жарой, от которой спасала густая тень, образуемая кровлей, обилием влаги, которая благодаря высоким платформам и хорошо переносящим влажность, покрытым лаком деревянным частям здания не влияла на его сохранность, и т. д. Однако, используя некоторые основные строительные национальные принципы, зодчие пинского Китая далеко отошли от древних эстетических норм.

Дворцовая архитектура Китая конца 17 — начала 19 в., по существу, продолжает развивать столь блестяще решенную в минское время проблему крупных садово-парковых ансамблей. Однако зодчие цинского периода заметно отступили от той величавой и ясной простоты и гармонии форм, которые характеризуют архитектуру 15—16 вв. Стремление к орнаментации, все большее значение узорных деталей, слияние декоративно-прикладных и монументальных форм подготовили в зодчестве отход от общего монументального характера сооружений предшествующего времени и постепенно привели к утрате органической цельности архитектурного образа.



277 а. Павильоны пяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. 17-18 вв. Неоднократно реставрировались.



281. Насыпной холм в парке Цзиньшань в Пекине. Холмы насыпаны в 10 в. Павильон основан в 17-18 вв. Неоднократно реставрировался.

В конце 17 — начале 18 в. ведутся интенсивные восстановительные работы в императорском дворце в Пекине, большая часть сооружений которого сгорела и была в это время отстроена заново. Многочисленным перестройкам подвергаются и дворцовые парки. На вершинах холмов Цзиньшань воздвигаются легкие беседки. Бэйхай в 18 в. обрастает новыми сооружениями. В 1651 г. на вершине искусственного холма выстраивается огромная ламайского типа бутылеобразная кирпичная оштукатуренная сверху пагода на высоком квадратном цоколе, заменившая собой бывший императорский дворец. Уже сама огромность форм белой пагоды составляла некоторый диссонанс с изящным и легким стилем деревянных строений дворцового типа и свидетельствовала о начавшемся отступлении от органической цельности ансамбля, характерной для предшествующего зодчества. Силуэты других зданий, украшающих парк Бэйхай, становятся легче, воздушней; колонны, подпирающие кровлю, теряют свою массивность. Так, на берегу озера было выстроено пять павильонов, оформивших собой береговую линию. Эти получившие название Павильонов пяти драконов здания представляют собой легкие сооружения, поставленные у самой воды на причудливо изрезанном берегу. Двойные изогнутые и украшенные по краям орнаментальной скульптурой разнообразные крыши опираются на двойной ряд круглых стройных колонн или прямоугольных в плане столбов и создают своими очертаниями и отражениями в воде порхающий, легкий ритм; весь ансамбль уже несет не монументальные, а декоративные функции.

Для орнаментации зданий и отдельных сооружений применяются не только камень и дерево, но и покрытые глазурью обожженные глиняные плиты. Одним из таких сооружений парка Бэйхай является знаменитая Стена девяти драконов, построенная в 18 в. и покрытая глазурованными

плитами. Большая по размеру (5 м в высоту и 27 м в длину), она представляет декоративное, украшенное скульптурой архитектурное сооружение.



276. Парк Ихэюань близ Пекина. Беседка и храм Фосянгэ. 18-19 вв.



277 б. Стена девяти драконов в парке Бэйхай в Пекине. Фрагмент. 18 в.

Самый большой садово-парковый ансамбль 18—19 вв.— летний императорский дворец на горе Ваньпоушань (Гора долголетия) — начал строиться во второй половине 18 в. к северо-западным окрестностям Пекина. Весь ансамбль вместе с озером Куньминху должен был воспроизводить Хапчжоу с его

прекрасными видами, а потому вокруг озера были возведены искусственные горы, насыпи и скалы, расположенные в том же порядке, что и горы вокруг озера Сиху. Огромный по своим масштабам ансамбль, получивший в конце 19 в. современное название Ихэюань (Сад безмятежного отдыха), отличался от городских дворцовых ансамблей отсутствием той строгой четкости, симметрии и лаконичности форм, которая была присуща пекинскому зимнему императорскому дворцу даже после многократных перестроек. В известной мере это было связано также со стремлением подражать стилю свободных и затейливых по планировке южных садов Сучжоу и Ханчжоу. Однако, в отличие от их миниатюрных размеров, ансамбль летнего дворца и его парков грандиозен по масштабам. Гигантский парк представляет собой бесконечный лабиринт аллей и дорожек, то поднимающихся в гору, то огибающих ее, то выходящих к тихим заросшим лотосами водоемам и маленьким садикам. Причудливые глыбы камней, декоративные бронзовые и каменные скульптуры, богато и обильно орнаментированные, сочетались с естественными формами природы.

Обилие и бесконечное многообразие не только самих построек, но и их декоративного оформления, пышность и подчас чрезмерная роскошь садов поражают взгляд зрителя. Цинским зодчим присуще стремление использовать в архитектуре самые разнообразные техники и сопоставление различных больших, малых и мелких форм, соединение которых создает впечатление дробности. Во многих постройках Ихэюаня роль прикладного и орнаментального искусства оказывается гораздо значительнее, чем роль самой архитектуры. Примером декоративных исканий этого времени могут служить выстроенные в парке бронзовые, медные и керамические постройки. Деревянные сооружения цинского времени отличались также усложнением форм и яркостью окраски. Крыши обрастают большими надстройками, приобретая то восьмигранное, то волнообразное по краям очертание.



278. Парк Ихэюань в Пекине. Мост Чанцяо. 1755 г.



*279. Галлерей Чанлан в парке Ихэюань в Пекине. 18-19 вв.
Восстановлена в начале 20 в.*

Одной из достопримечательностей ансамбля Пхэюань является тянущаяся и закругляющаяся вдоль берега озера почти полукилометровая ажурная галлерей Чанлан (Длинная галлерей). Галлерей пересекала четыре павильона и насчитывала 273 секции, образованные поперечными балками кровли, соединяющими колонны. На этих балках, а также на потолках и карнизах были изображены многочисленные цветочные и пейзажные мотивы. Просвечивающие ажурные решетки, проложенные вдоль пола и потолка, изящные изгибы постройки — все было рассчитано, так же как и в Павильонах пяти драконов парка Бэйхаи, на восприятие четкого, стройного силуэта легкого ритма, создающегося уходящими вдаль колоннами и линиями крыши. Здесь еще не утрачены художественное мастерство и тонкое чувство пропорций, которые характеризуют в целом китайское средневековое зодчество.

Такой же легкостью форм отличаются и беломраморные мосты, соединяющие берега Ихэюаня с островами. Образующий плавный изгиб мост Чанцяо (Длинный мост), состоящий из семнадцати пролетов в виде полукруглых арок, повышающихся к центру, обрамлен резными белыми перилами со столбиками, выточенными в виде фигур лыщ, играющих со львятами. Однако нарастающие к 19 в. вычурность и прихотливость узоров приводят к излишней нагроможденности, утомляющей взгляд и характеризующей многие сооружения Ихэюаня времени позднего феодализма.

Храмы 18 в. образуют, как и в минское время, большие и значительные ансамбли. Вместе с тем, в отличие от минских храмовых комплексов с их поразительными просторами площадей, с удивительным спокойствием и мягкостью линии, культовые сооружения цинского периода отличаются большей праздничностью и пышной нарядностью как в формах, так и в раскраске, большей стесненностью пространства, отчего

каждое из зданий ансамбля воспринимается только вблизи, сразу во всех своих деталях.



280. Храм Ваньфогэ монастыря Юнхэгун в Пекине. Фрагмент. 1-я половина 18 в. Неоднократно реставрировался.

Одним из самых крупных пекинских культовых сооружений этого времени является Юнхэгун, перестроенный в 1740-х гг. в монастырь из бывшего императорского дворцового помещения. Характерен входящий в ансамбль храм Ваиьфогэ, состоящий из высокой двадцатиметровой центральной части и двух несколько меньших боковых помещений, соединенных с основной частью подвесными переходами. Такой прием был характерен для сооружений танского и сунского времени и, по всей видимости, является воспроизведением более древних образцов.

Однако по богатству и пышности отделки, красочному декору и обилию деталей храм имеет уже совсем иной облик, нежели тапские постройки. Снаружи центральное здание производит впечатление трехэтажного. Внутри же центральная часть храма представляет единое высокое помещение, вмещающее колоссальную деревянную статую божества милосердия — Гуаньинь.

Одним из важнейших эстетических качеств цинской архитектуры является цветовое оформление комплекса построек. Богатейший узор, покрывающий наружные части здания, неотъемлемо связан со всеми его конструктивными особенностями, со всем его нарядным и праздничным обликом. Так, например, в зданиях Юнхэгун пространство под черепичной крышей до горизонтальных балок, лежащих на колоннах, заполнено резными деревянными конструктивными деталями, расписанными сверху тонким и ярким геометрическим узором. Дробным формам доу-гунов храма соответствуют мелкие тонко и искусно выписанные узоры, объединяющие все подкровельное пространство и превращающие его в подобие богатого ковра.

В целом храм Юнхэгун, несмотря на свое культовое назначение, воспринимается снаружи как богатый дворцовый ансамбль, в котором основные принципы и традиции

китайской архитектуры прошлого, переработанные на новый лад, еще не утратили своего совершенства.

Не только деревянные, но и каменные культовые сооружения цинского времени переживают общие для всего зодчества изменения в стиле. Так, белокаменная пагода храмового ансамбля Биюньсы (Храм лазурных облаков), расположенного в 10 км на запад от Пекина, состоит фактически из семи различных пагод, поставленных на высоком цоколе, внутри которого проложены лестницы, ведущие наверх. Все семь пагод, воспроизводящие ступенчатые формы китайских башен или буты-леобразные ступы, поставлены на высоком постаменте, богато орнаментированы и покрыты резными узорами. От крепостного характера танских и возвышенной устремленности кверху сунских пагод здесь не остается и следа. Пагода, как единое и целое башнеобразное здание, распадается на ряд небольших декоративных сооружений, в которых орнаментально-скульптурные формы играют доминирующую роль.

Частные жилища цинского времени, принадлежавшие крупным чиновникам, повторяют в миниатюре пышные комплексы императорских садов и дворцов. Особенно это ощущается в южных провинциях Китая, в Шанхае, Сучжоу, Ханчжоу и Нанкине, где развивался более декоративный и вычурный стиль зодчества, чем на севере. Затейливость формы, искусственные маленькие пейзажи, нагромождения каменных глыб, стены, отгораживающие маленькие садики, и обилие фантастической скульптуры, покрывающей углы крыш, характерны для ряда китайских домов 18 — 19 вв.

Зодчество цинского времени, несмотря на сохранение в нем художественных качеств и основных принципов средневековой китайской архитектуры периода расцвета, постепенно идет по пути утраты монументальности и проявления чрезмерного интереса к деталям и орнаменту, что приводит его в 19 в. к утрате цельности и значительности архитектурного образа. По существу, 18 в. явился

заключительным этапом в развитии блестящей и своеобразной истории средневековой архитектуры Китая.

* * *

В 17—19 вв. живопись сравнительно с предшествующими периодами теряет ведущее положение, продолжая идти по пути консервации старых форм и образов.

В 1679 г. появляется изданное в технике цветной гравюры теоретическое руководство по живописи под названием «Трактат из сада величиной с горчичное зерно», где были собраны все основные правила написания скал, деревьев, цветов и т. д., иллюстрированные разнообразными образцами. Таким образом, художникам предписывался уже прямой путь копирования деталей, из которых они могли составлять свои живописные композиции. Появление и распространение руководства оказывало явно отрицательное воздействие на живопись, толкая художников на путь эпигонства.

В 17 — начале 19 в. ведущее положение в изобразительном искусстве постепенно переходит от классического профессионального искусства к более популярным видам — гравюре, иллюстрации и лубку, в 17 в. еще схожим с живописью по сюжетике и стилю, но к 18 —19 вв. уже отличным от нее по своим тенденциям. В профессиональной живописи на шелковых и бумажных свитках и альбомных листах, исполненных тушью, работает с конца 17 до середины 19 в. огромное количество мастеров, оставивших самые разнообразные по художественному уровню произведения. Лучшие и самые интересные картины этого времени принадлежат тем из художников, кто не утратил еще живого чувства природы и стремился, даже без конца варьируя одни и те же темы и сюжеты, передать в них красоту реального мира. Одним из таких художников был Юнь Шоу-пин, работавший в жанре живописи цветов и птиц. Юнь Шоу-пин, как и многие художники этого времени, жил вдали от столицы, на юге Китая. Он писал то легкие, ажурные ветви мэйхуа, цветущей в скалах, то нежно-розовые лотосы, распускающиеся среди водорослей. Его композиции отличаются большой

живописностью, мягкостью и прозрачной нежностью красочных тонов. Его творчество продолжало лучшие традиции прошлого, однако при всех своих высоких качествах оно не внесло все же живой и свежей струи в направление профессионального искусства. Новые качества вызревали в живописи медленно и в 17—18 вв. проявлялись еще далеко не значительно. Однако уже в это время наметились новые тенденции, новые настроения в живописи, определившиеся под воздействием противоречивого, беспокойного духа времени. Ряд художников, такие, как Чжу Да (1625 —1705) и Ши Тао (1630—1717), начинают постепенно по-новому, более современно и остро трактовать старые сюжеты искусства. Чжу Да стремится нарушить широкую созерцательность живописи классических периодов. Его линии кажутся нарочито грубыми и резкими, спутанными и ломкими, широкая кисть, насыщенная влагой, свободно блуждает по бумаге, рождая смелые образы. Однако за небрежностью ощущается большое мастерство, умение в кажущихся случайными формах раскрыть зрителю броско и с большим декоративным блеском общий характер, самое существо показанного растения, животного или пейзажа. Небольшие свитки и альбомные листы Чжу Да поражают простотой и смелостью замыслов. Ши Тао также для достижения большей выразительности отходит в своих пейзажах от гармонической ясности живописи классических периодов, проявляя более живое и образное, творческое и личное восприятие действительности.



282. Ши Тао. Пейзаж. Живопись на бумаге. Конец 17-начало 18 в. Китай, частное собрание.

В цинский период развивается и жанровая живопись, подчас продолжавшая традиции лирической темы Чоу Ина. Однако в больших композициях регламентация сюжета заставляет передавать широкие картины уличной жизни и городской толпы только по определенным правилам и стандартам, ограничивая этим художников. Преобладающей в изображении быта является зрительно фиксирующая, а не эмоциональная сторона.

Значительно более конкретный и эмоциональный характер приобретает в это время гравюра, широко иллюстрирующая популярные старые и современные романы. Несмотря на введенную маньчжурами и карающую всякое свободомыслие строгую цензур} и стремление увести писателей от вопросов современности в мир древности, появляется ряд выдающихся новеллистов, крупнейшим из которых явился Ну Сун-лин (1652 —1715), чьи «Рассказы о людях необычных» и в настоящее время пользуются большой известностью. Рассказы Ну Сун-лина — это сама жизнь, быт народа, показанный без прикрас, хотя и в форме фантастических новелл. Иллюстрации к его рассказам, относящиеся к 19 в., вполне соответствуют характеру произведений писателя. Герои, изображенные в них, умны, хитры, каждый имеет свой индивидуальный, вполне современный облик. Автор интересуется уже детальным показом той среды, где происходит действие, изображая современные ему служебные и частные интерьеры. Эмоциональный контакт между героями, юмор, различие типов характерны для иллюстраций к новеллам Ну Сун-лина.

Большую и самостоятельную роль в 18—начале 19 в. приобретает и народный лубок, занявший в это время промежуточное положение между живописью и прикладным искусством. Если в 17 в. лубок еще по стилю следует традиционной живописи, то в середине 18 в. он отходит от нее, приобретая свое индивидуальное содержание, свой

образный и художественный строй. Лубок этого времени отличается от живописи тем, что в нем отсутствуют черты застойности, уже характерные для официального искусства. Сюжеты лубка 18 в.— это изображение детей, красавиц, сцены из истории и современной действительности, иллюстрации к популярным литературным произведениям, народным легендам и т. д. Изящество, свежесть, яркость и нарядность характерны для лубка 18 в. Декоративные качества имеют в нем весьма важное значение.

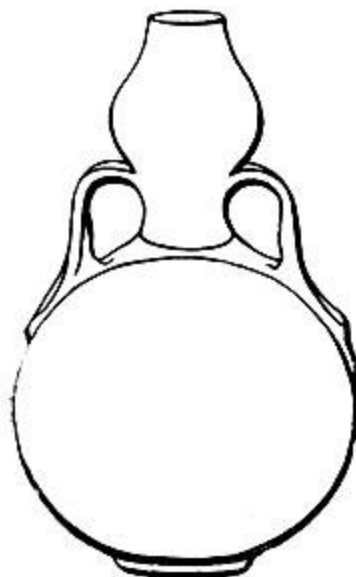
Однако более широкое отображение жизни в лубке и значительное изменение его роли наблюдаются лишь во второй половине 19 в.. после Тайнинского восстания.

Прикладное искусство 14 - начала 19 века

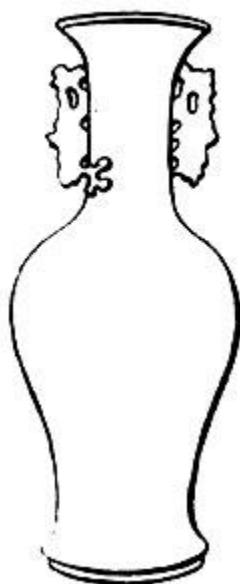
Начиная с 14 в. в Китае в связи с ростом внутренней и внешней торговли, с активизацией широких слоев городского населения и демократизацией культуры происходит все большее выдвижение на первый план различных видов художественно-прикладных изделий, народных промыслов. Это сказалось в первую очередь в появлении огромного разнообразия видов, жанров, форм и техник прикладного искусства, охватывающих все более широкий и новый круг тем и образов, почерпнутых из литературы, театральных спектаклей, классических живописных и скульптурных произведений, переработанных и воспринятых на новый лад. Начиная с 15 в., когда назревают эти изменения, вплоть до конца 18 в. эти тенденции развиваются в едином направлении. Прикладное искусство этого периода не только отражает художественный стиль своего времени, но и активно его формирует; оно уже не только популяризатор традиций, но и живая творческая сила, тесно связанная с жизнью народа. Одним из самых значительных видов искусства 14 — 19 вв. являются изделия из фарфора, изготовление и распространение которых началось еще в предшествующие столетия. Однако, по существу, и танский и сунский фарфор еще не вполне отделим от керамики. Начатая с 14 в. в связи с вовлечением Китая в широкую международную торговлю

техника изготовления фарфора значительно улучшается и видоизменяется. Фарфор занимает ведущее положение, тогда как керамика постепенно приходит в упадок и в дальнейшем почти не развивается. После изгнания монголов государственные керамические печи некоторое время бездействовали. Однако вскоре начинается их восстановление, и уже к началу 15 в. в Цзиндэчжэне (провинция Цзянси), ставшем основным и ведущим центром изготовления фарфора, насчитывается пятьдесят восемь печей, а к концу 16, в.— уже более трехсот.

В связи с усовершенствованием белоснежной фарфоровой массы перед живописцами открывались новые широкие возможности использования в декоративных целях поверхности сосуда. Мастера фарфоровых изделий в 15 в. ставят перед собой уже совершенно новые цели и задачи. В фарфоре меняется сам принцип орнаментации, а также содержание и форма узора. Поверхность сосуда воспринимается мастерами как белое поле для росписи, которое покрывается бесконечно разнообразными живописными мотивами, включенными в орнаментальную среду, то составляющую фон, то занимающую основное положение. Сам рисунок, несмотря на свою кажущуюся свободу, всегда строго организован и подчинен изгибам формы сосуда. Многоцветность, яркость и декоративная нарядность сменяют изысканную простоту и нежность сунских одноцветных сосудов. Обилие деталей, сочетание крупных растительных и мелких геометрических форм характерны для фарфора минского времени.



Сосуд минского периода.

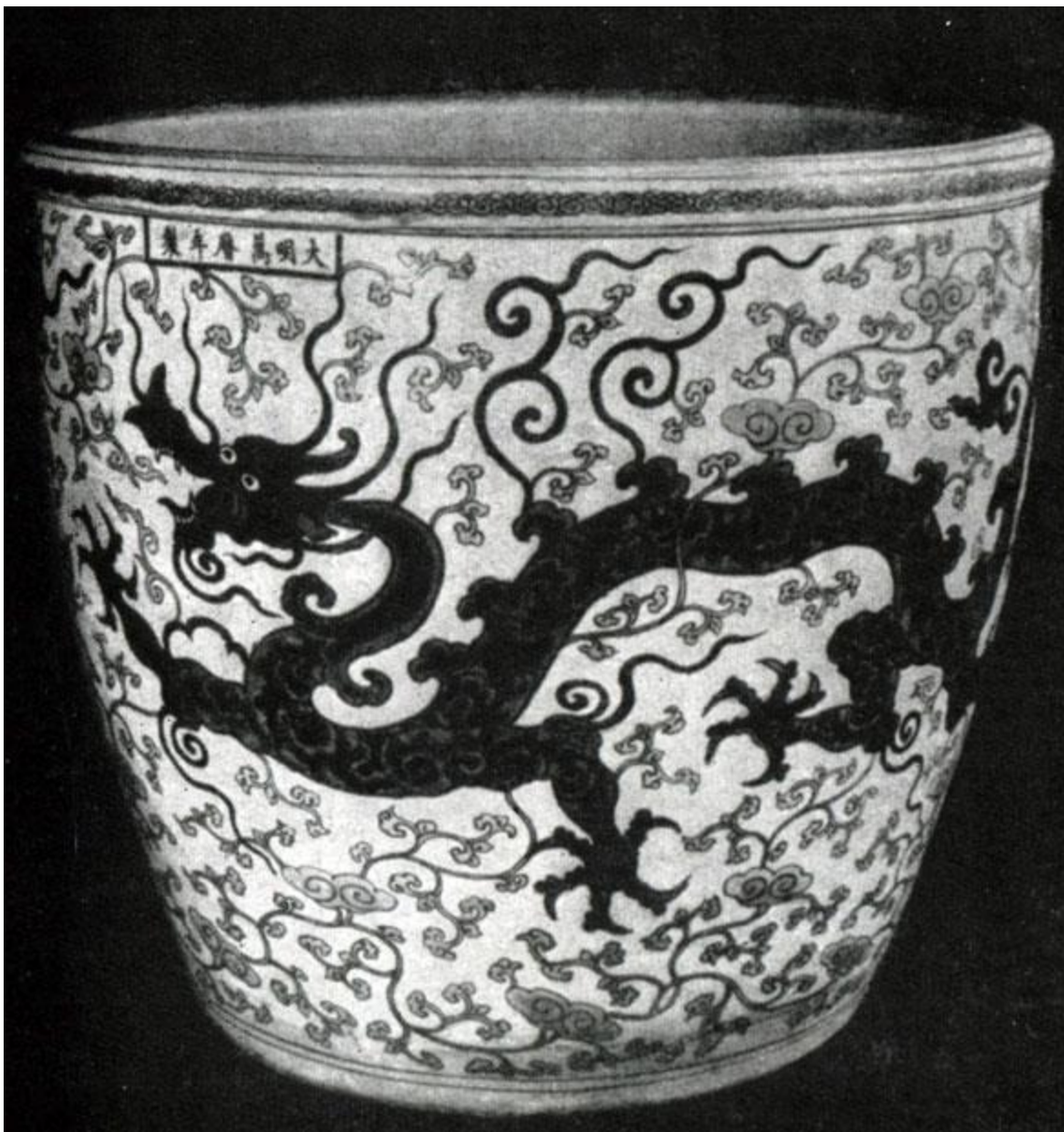


Сосуд минского периода.

Фарфор широко входит в быт знати. Из него изготавливаются не только разнообразные сосуды, но и огромные по размерам бассейны для рыб, садовые скамейки, бочкообразной формы табуреты и даже архитектурные детали. Стиль орнамента и цветовых сочетаний во всех изделиях минского времени сохраняет известную общность, однако сам этот стиль весьма богат и разнообразен. Именно в этот период получает распространение известный уже при монголах сине-белый

фарфор с подглазурной росписью кобальтом, вызвавший впоследствии многочисленные подражания в Европе. Синеглазый фарфор отличается большой нарядностью и изяществом. Очень тонкий, чистый рисунок оплетает всю поверхность сосудов, придавая округлым и мягким формам большую легкость. Спокойным и плавным формам минских сосудов соответствуют гибкие закругляющиеся линии темно-синих стеблей с тонкими листьями и нежными, ажурными цветами; узор словно срастается с поверхностью сосуда, делает ее богатой и динамичной. Часто синий глубокий и бархатистый цвет дается в качестве фона, а на нем резервом располагается белый рисунок. Подчас на синем подглазурном фоне вырастают и многокрасочные рисунки, сделанные цветными надглазурными эмалями. Обычно узоры сосудов 15 в. отличаются большой сочностью как по форме, так и по цвету. Цветные глазури достигают большой яркости и в то же время отличаются удачно и тонко выбранными красочными сочетаниями. Так, некоторые сосуды расписаны по голубому фону желтым узором, голубые цвета сочетаются с коричнево-розовыми, темно-синие с голубыми и желтыми и т. д. Монохромные сосуды, покрытые сетью кракелюр, поражают чистотой и звучной ясностью цветов — голубых, ярко-желтых и белых. Возрождается известное еще в танское время сочетание трех тонов — сань-цай, созданное нанесением свинцовых легкоплавких зеленых, желтых и темно-фиолетовых глазурей. Для того чтобы краски не растекались, употреблялся углубленный рельеф. Сосуды сань-цай в минское время приобретают сравнительно с танскими большую бархатистость и декоративность орнамента. Часто верх сосудов и основание покрываются рельефными медальонами одного тона, а на густо-зеленом тулове вырисовываются цветы или фигуры, выполненные в ином тоне. Сочетание лилово-синих, голубых, желтых, зеленых тонов, а также пурпурно-коричневого цвета было также характерным для минского времени и получило название у-цай (пять цветов). Многоцветные сосуды сань-цай и у-цай с узорами на темном фоне по сравнению с кобальтовыми росписями минского времени кажутся значительно более тяжеловесными. Композиции и сюжетики минских сосудов чрезвычайно богаты

и разнообразны. Их даже трудно разделить по типам — настолько затейливы сочетания форм и цветов. Изображение животных и растений, фантастических существ — драконов и фениксов,— а также пейзажи и жанровые сцены украшают стенки многочисленных сосудов. Человек и его быт прочно входят в качестве сюжетов в изделия из фарфора. Детские игры, переданные в стиле Су Хань-чэня, семейные сцены в интерьере и перед домом, ба-сянь (восемь бессмертных), божество долголетия и другие популярные образы становятся сюжетами изображений на фарфоровых изделиях. Мастера минского периода с необычайным мастерством вписывают самые сложные композиции в различные формы сосудов.



284 а. Чаша с изображением драконов. Роспись цветными эмалями. Фарфор. Конец 16- начало 17 в. Париж, собрание Мишон.

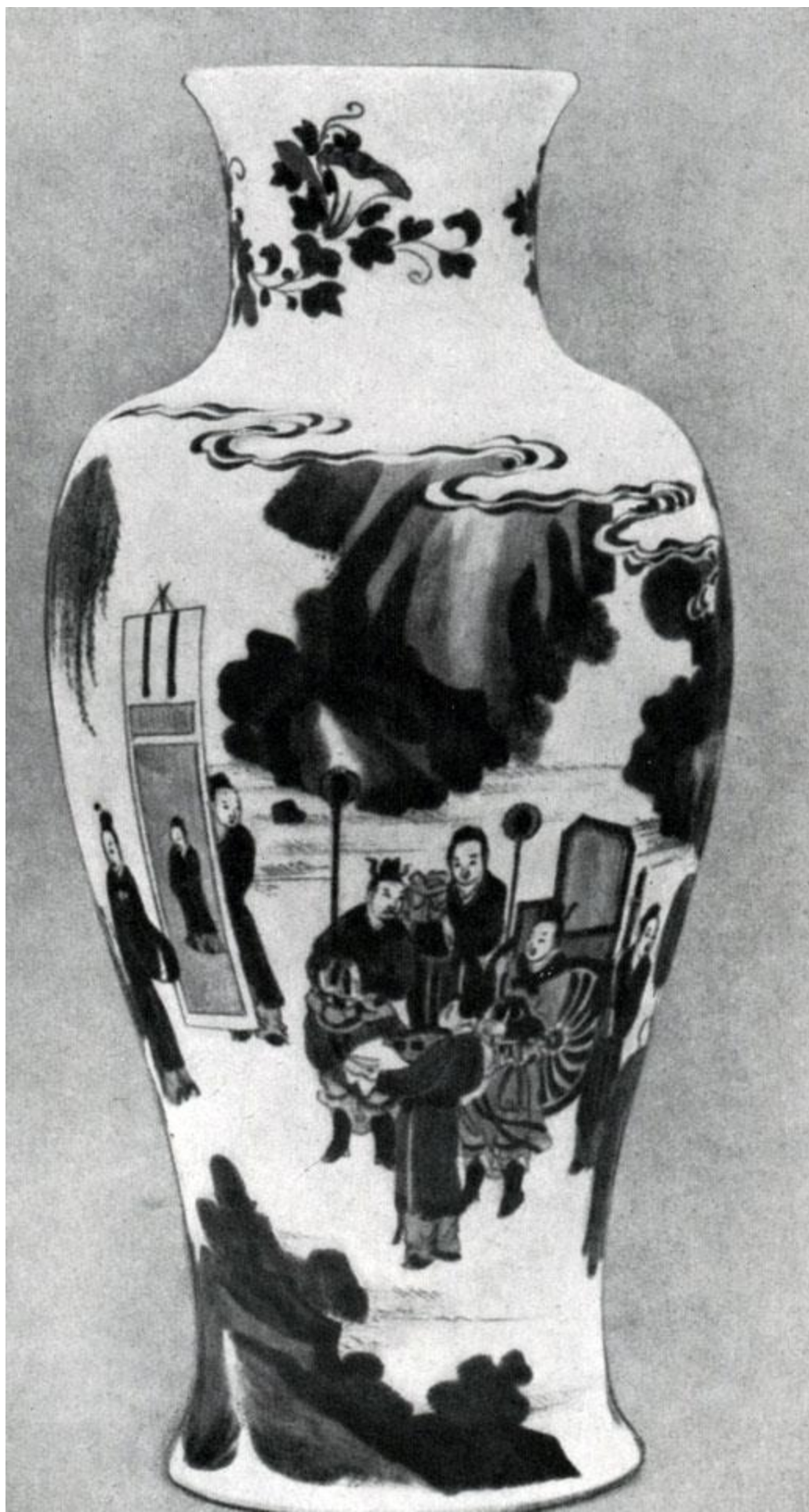
Помимо многоцветных продолжают изготавливаться и белоснежные монохромные, особенно стройные и изящные сосуды, выполненные в сунских традициях, с, чуть заметным легким рельефным резным рисунком под глазурью. Производство фарфора достигает особого расцвета в 15—начале 16 в. В конце 16 в. заметен некоторый спад производства фарфора на казенных государственных

мануфактурах. Разделение труда, стандартизация процессов лишают мастеров возможности проявлять свою инициативу. Инициатива более передовых частных мастерских также значительно тормозится. Огромный экспорт и нехватка продукции приводят к некоторому огрублению и небрежному выполнению форм в этот период.

Новый расцвет фарфорового производства наблюдается уже в 17—18 вв., когда рост морской торговли вызвал новый интерес к фарфоровому производству. Фарфоровые изделия цинского времени отличаются необыкновенной чистотой и белизной черепка, большой узорчатостью, красочностью, изобразительностью и фантазией в выборе форм и техник. Сравнительно с 15—16 вв. формы сосудов конца 18 в. отличаются большой утонченностью и изощренностью.

Большим богатством тонов и глубиной цвета отличаются кобальтовые сосуды этого времени, изготовлявшиеся в специальной технике так называемого «брыц-ганпого кобальта». Эта техника заключалась в том, что на сосуд через затянутую тонкой тканью трубочку выдувался жидкий кобальт, ложившийся не совсем ровно на его поверхность, благодаря чему получался особенно мягкий и бархатистый тон. Одним из любимых узоров этого времени являлась ветка мэй-хуа, расположенная на этом трепещущем и словно мерцающем синем фоне. В узорах ранних фарфоровых изделий цинского периода еще присутствует органическая связь с формой, которая характеризует минский фарфор. Особое развитие получают разнообразнейшие жанровые, мифологические и придворные сцены на лоне природы, на фоне архитектуры и т. д.. Подчас при изображении на блюдах бытовых сценок не дается никакого дополнительного орнамента, так что сам рисунок, заполняя всю композицию, превращается словно в оформленную круглой рамой картину. Появляются изображения сцен труда, простого люда. Часто пейзаж, развернутый на тулове большой вазы, сопровождается показом резвящихся на его фоне животных — тонконогих ланей, лошадей и т. д. Природа изображается уже как нечто целое, отчего характер фарфоровых изделий приобретает

большую картинность. Полихромные сосуды, расписанные густыми эмалевыми красками, близки минским, но изощреннее их по рисунку. Особенной известностью пользуется фарфор «зеленое семейство», названный так европейцами за преобладающий в узоре зеленый цвет. Роспись, в которой насчитывалось кроме зеленой несколько красок — желтая, фиолетовая, розовая, красная, синяя, кирпично-пурпурная и черная,— отличалась большим колористическим разнообразием.

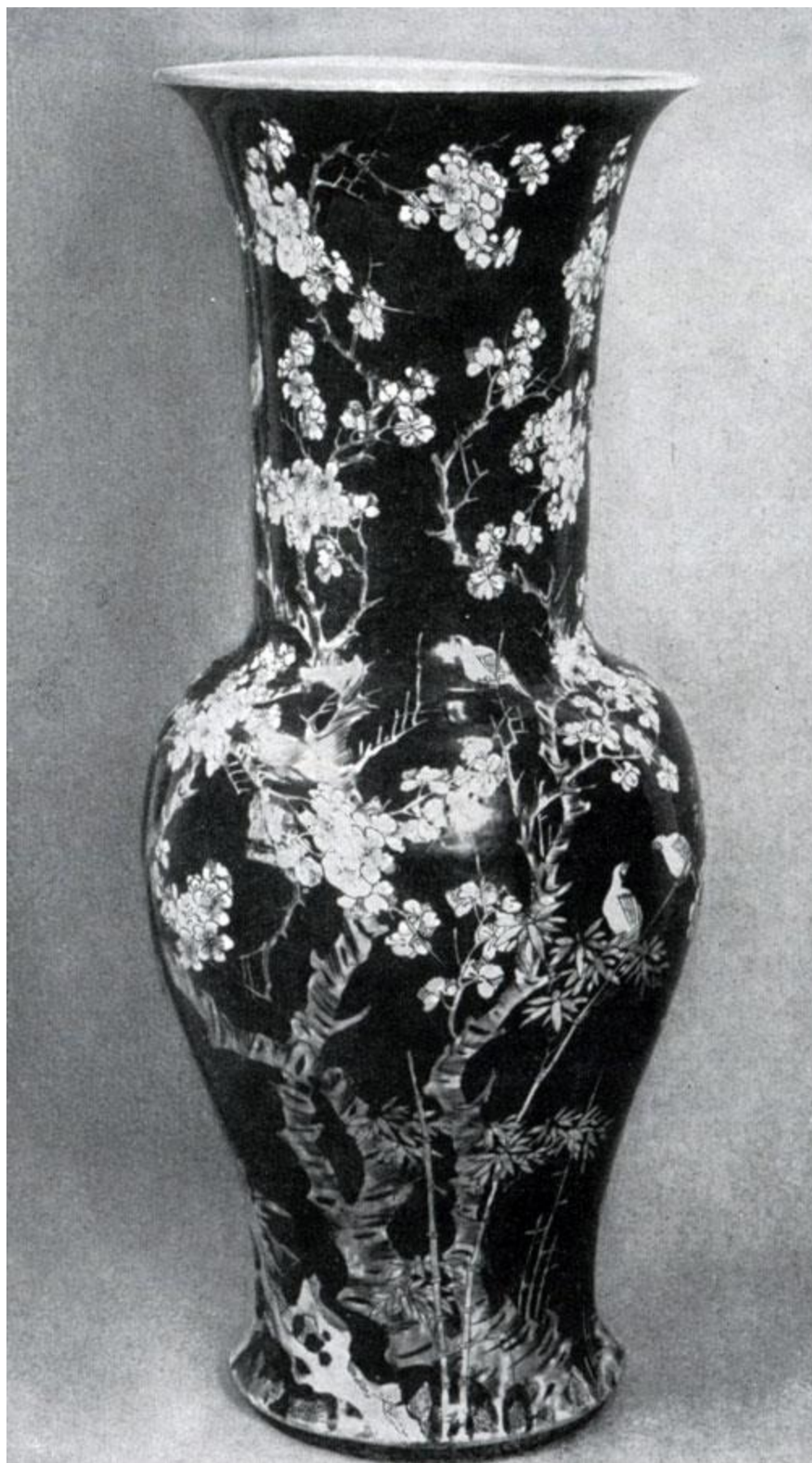


275. Ваза с изображением жанровой сцены. Подглазурная роспись кобальтом. Фарфор. 17 - начало 18 в. Брюссель, собрание Лунден.

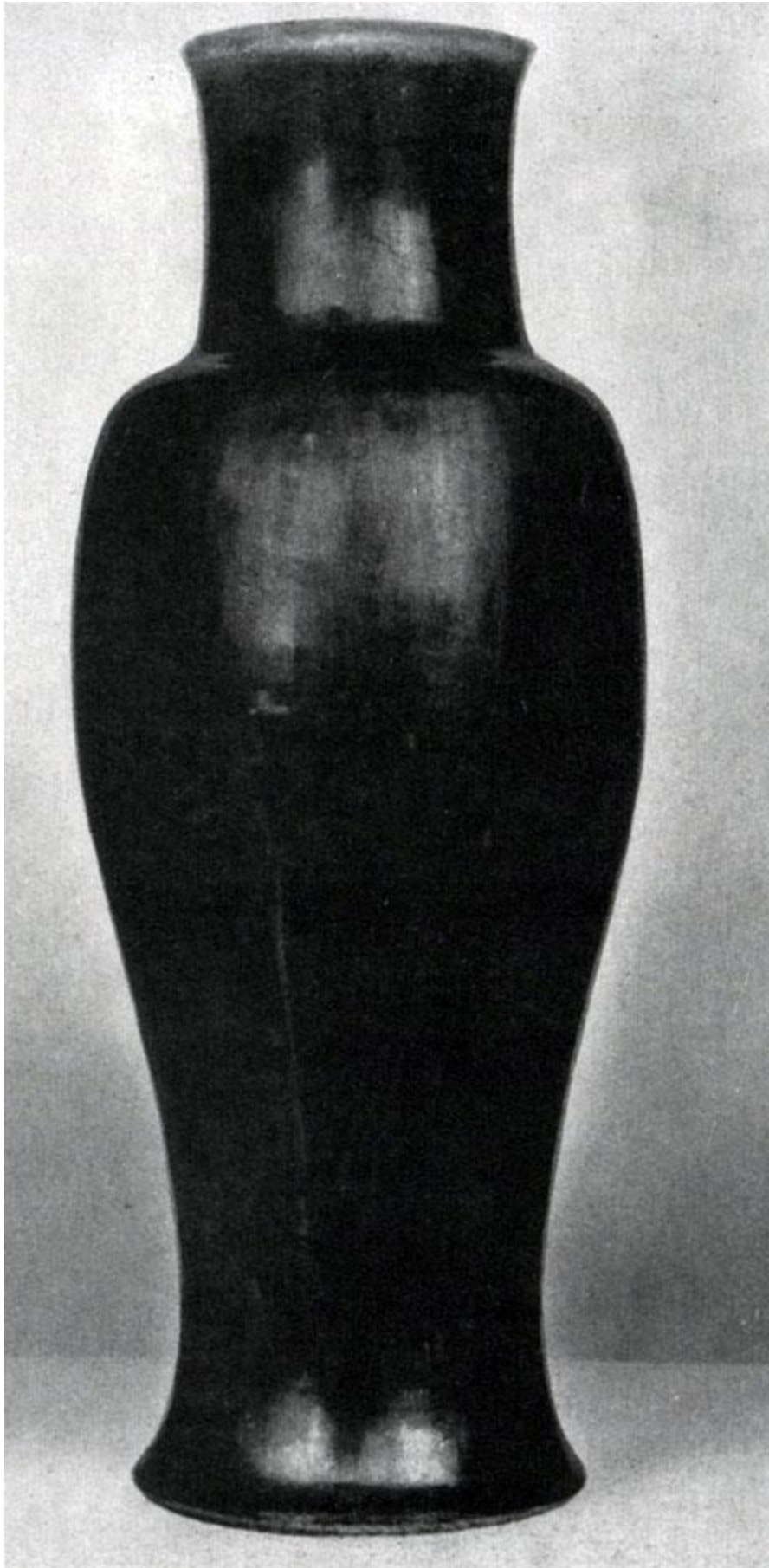
В этой технике применялись также золото и многочисленные полутона. Общий тон сосудов подобного рода получался мягким и нежным. Однако в этих изделиях постепенно исчезали та воздушность и свободное расположение узора, которые характеризовали более ранние техники. Основным мотивом росписи сосудов этого типа являются пейзажи, цветущие ветки деревьев с порхающими над ними бабочками, лотосы, поднимающиеся из воды, и т. д. Подчас подобный пейзажный мотив заключен в медальон, вокруг которого вьется тонкий и нежный, но дробный и затейливый орнамент из переплетающихся зеленых стеблей. Помимо так называемого «зеленого семейства» в это же время получает распространение также фарфор с богатой росписью по черному фону. В первой половине 18 в. появляется много новых цветов и техник: «пламенеющий», переходящий из голубого к красным тонам, густо-красные глазури и, наконец, так называемое «розовое семейство», где для чистой основной розовой гаммы употреблялось в небольших количествах золото. Удивительно красивы и благородны черные блестящие гладкие сосуды то в форме фляги, то амфоры, покрытые зеркально-черной глазурью и изготовлявшиеся с применением марганца.

Вторая половина 18 в. в производстве фарфора характеризуется все большей изощренностью технических приемов, копированием форм других материалов — бронзы, резного лака и т. д. В рисунках и формах появляются излишняя вычурность, дробность и сухость. Создается огромное количество изделий, изготовленных специально по европейским заказам, с изображением гербов знатных фамилий, иностранцев — кавалеров и дам — среди природы в сочетании с китайским орнаментом и т. д. В 19 в. в связи с появлением европейского фарфора значение китайского ослабевает. В изделиях 19 в. явно заметно ухудшение

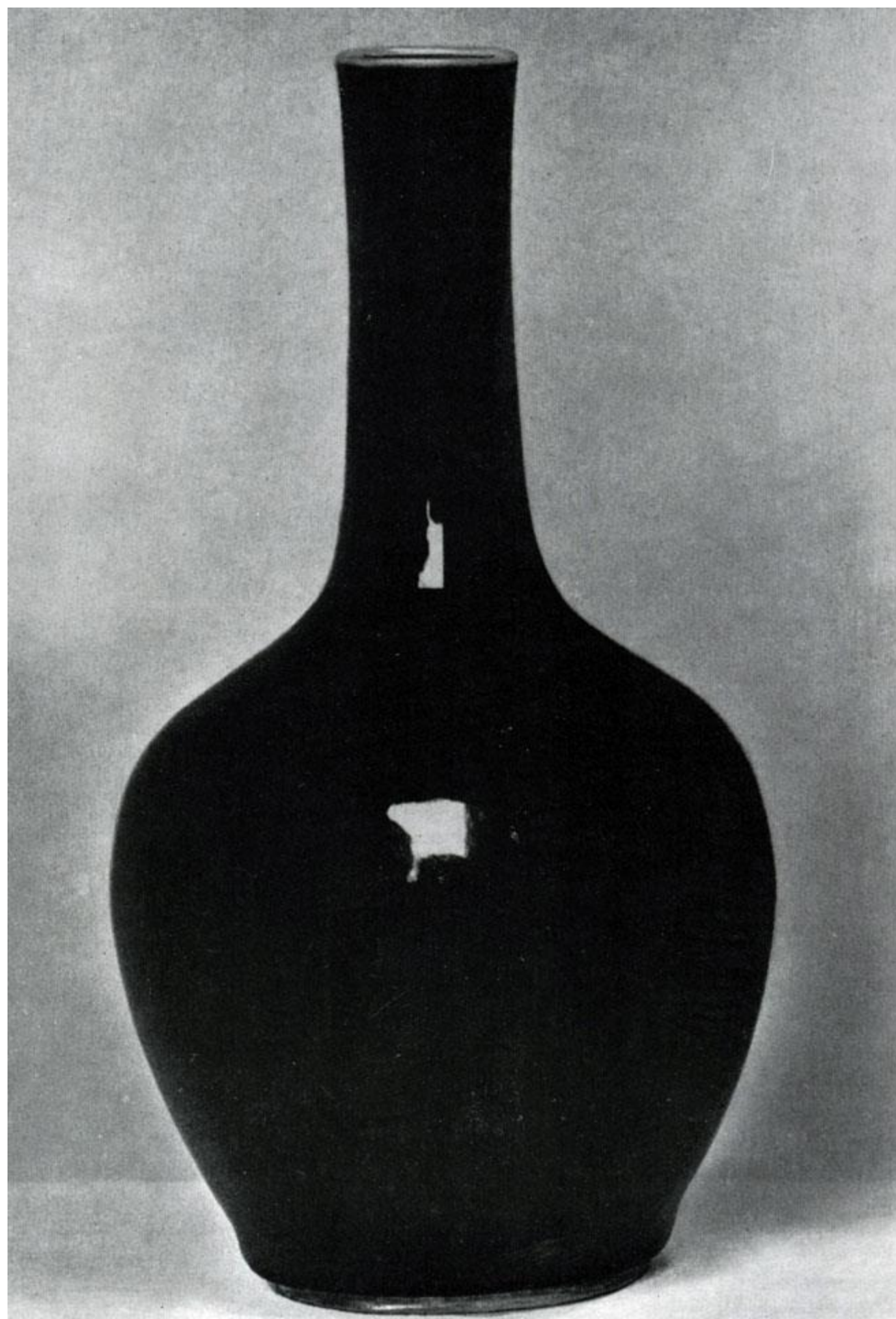
качества, нарушение органического единства рисунка и формы.



*285 а. Ваза с изображением птиц на ветвях сливы мэйхуа.
Роспись цветными и черными эмалями. Фарфор. Конец 17-
начало 18 в. Дрезден, Музей фарфора.*



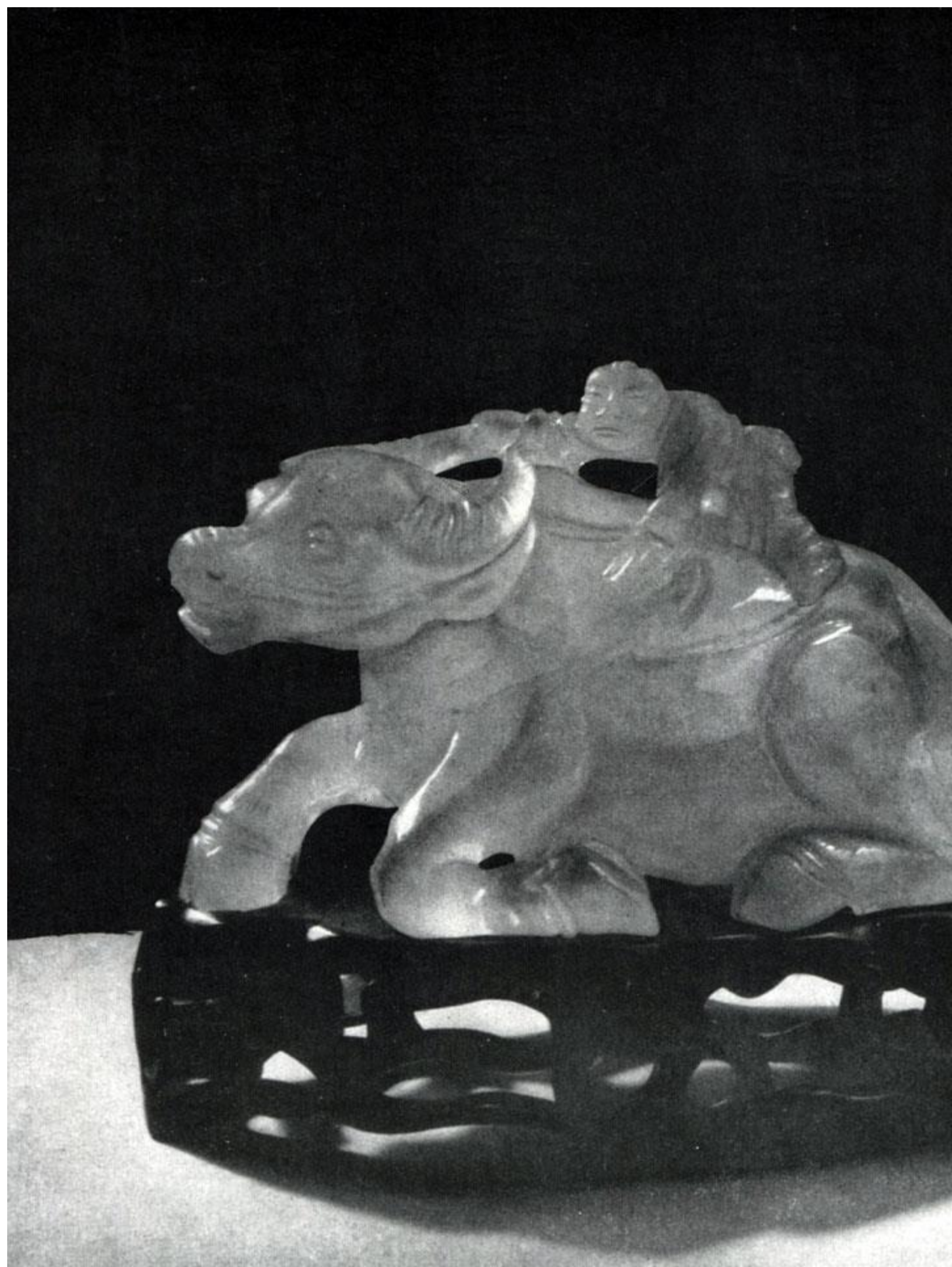
285 6. Ваза, покрытая темно-красной глазурью. Фарфор. 17 -
начало 18 в. Лондон, Британский музей.



287. Сосуд, покрытый черной глазурью. Фарфор. 17 - начало 18 в. Англия, собрание Аллен.

Сравнительно с предшествовавшими периодами значительно усложнилась и техника резьбы по камню, имеющая на китайской почве древние традиции. Если танские и сунские мастера обыгрывают в резном камне его гладкую прозрачную поверхность, изготавливая плавные, мягкие и полнокровные по формам изделия, то в 17 — 18 вв. в этой области поиски новых выразительных средств проявляются в изощренной виртуозности и бесконечной фантазии. Каменные сосуды, выточенные из одного куска, изготавливаются часто в форме цветов с прозрачными широкими лепестками и листьями на тонких стеблях. Это создает воздушную пространственную среду вокруг самого сосуда и обогащает его форму. Прожилки разного оттенка искусно используются мастерами для создания декоративных эффектов. Под руками резчиков камень словно оживал, наполняясь трепетной жизнью, становился теплым, гибким и нежным. Самые разнообразные бытовые, мифологические и исторические темы и пейзаж служат сюжетами для резьбы по камню. Сама техника резьбы по камню и особенно полировка требовали бесконечно долгого времени, отдельные сосуды или скульптурные фигурки изготавливались по нескольку лет. Мастера наносили на распиленный кусок камня рисунок, а затем на примитивных станках с ножным приводом вытачивали сперва грубую основную фигуру, затем постепенно все детали. Самое длительное время занимала шлифовка алмазным порошком и другими составами. По мере стирания рисунок наносился снова на отдельные детали. Однако конкретных моделей у мастера не существовало, так что каждый сосуд и каждая скульптурная группа исполнялись в бесконечно новых и разнообразных вариантах. В 18 в. кроме нефрита режутся и многие другие камни, например прозрачный розовый кварц, а также хрусталь и даже стекло. Техника достигает фантастической виртуозности. Из целого куска камня вытачивались сосуды с ручками в виде составных колец или цепей, звенья которых свободно вращались. Огромное

количество изделий из камня шло на экспорт. Этим объясняется подчас чрезмерная вычурность резных изделий, отвечающая вкусам заказчиков. Твердые породы камня в руках резчиков становятся похожими на мягкий воск — настолько пластичны и гибки их формы.



*286. Мальчик на буйволе. Статуэтка из розового кварца. 18 в.
Москва, Государственный музей восточных культур.*

Начиная с периода Мин широкое распространение получает в Китае техника перегородчатых и расписных эмалей. В качестве образцов для изделий, покрытых перегородчатой эмалью, брались формы бронзовых старых сосудов, однако их массивная тяжеловесность и четкость геометрического узора совершенно видоизменились. Сосуды стали вытянутыми, округлыми, украшенными причудливо изогнутыми витыми ручками. Сам узор напоминает по типу больше всего китайские вышивки и состоит обычно из ярко-голубого фона, на котором располагаются красные цветы с вкраплением желтого и зеленого. Тонкая золоченая проволоочная сетка, опутывающая весь сосуд, мерцает золотыми жилками, еще более придавая узору сходство с тканью. Сосуды из перегородчатой эмали употреблялись для декоративных целей и служили курильницами, вазами для цветов и т. д. Многие из них в минский период достигали чрезвычайно больших размеров и украшали дворцовые помещения. В пинское время эта техника также продолжает развиваться.



*284 6. Блюдо с изображением драконов. Резной красный лак.
17-18 вв. Дрезден. Музей фарфора.*

Большое развитие в 15—19 вв. получили изделия из красного резного лака, техника которого входит в употребление начиная с сунского и юаньского периодов. Однако только в минское время она начинает широко применяться в быту, для экспорта, для разнообразнейших декоративных и бытовых нужд. Изделия из дерева или из металла покрывались несколькими слоями сока лакового

дерева, подкрашенного красной краской. Когда один слой застывал, на него наносили следующий. После того как лаковый покров достигал значительной толщины, на его поверхности вырезались разнообразные рисунки. Вязкость и отсутствие волокон способствовали пластической гибкости узоров, вырезанных на лаке. В минское время из этого материала изготовлялись столы, шкафы, императорские троны, резные ширмы и бесконечное количество иных предметов.

Минские резные лаки отличаются большой сочностью форм, крупным сплошным рисунком, состоящим из пейзажей и цветочных мотивов, покрывающих весь предмет. Рельефы, вырезанные на лаке, многослойны, что создает богатую и мягкую игру бликов. Весь предмет представляется каким-то особенно осязаемым, мягким и глянцевым.

Помимо резных существовали расписные лаки, наносимые на мебель или другие художественные изделия и сверху покрытые золотыми и цветными узорами и инкрустированные перламутром и костью, а также Коромандельские лаки, из которых изготовлялись пользовавшиеся в 17—18 вв. огромным спросом в Европе ширмы. При этой технике черный лак наносился на гипс, служащий грунтом. Затем в слое лака прорезались контуры рисунков, изображающих, как правило, пейзажи, цветы и птиц, летающих над ними. Обнажившийся в прорезях гипс покрывали нежными, мягкими зеленоватыми, голубыми и другими красками, напоминая пастель и рельефно выделявшимися на черном блестящем фоне лака. Черная тонкая рама ширмы, отполированная и также покрытая лаком, придавала этим изделиям какую-то особую строгую и скромную изысканность.

Совсем особое место в прикладном искусстве Китая этого времени занимали предметы, выточенные из дерева. В этой технике создавалось наибольшее количество мелких скульптур или скульптурных групп, исполненных народными мастерами с большим реализмом, наблюдательностью и юмором. Используя пластичный бамбуковый корень, мастера

создавали целые жанровые сценки с изображением излюбленных и наиболее популярных среди народа сюжетов: «восьми бессмертных гениев», исторических героев, поэтов, божеств, духов, а также обыкновенных людей за различными занятиями. Живость, пластичность, свобода и динамичность движений, которые утрачиваются в монументальной скульптуре, переходят к мелкой деревянной пластике. Мастера, работающие в этой области искусства, не берутся за решение психологических проблем, а также раскрытие духовного состояния человека, но проявляют интерес к труду, быту, к деятельной и активной роли человека в повседневной жизни. Лица деревянных фигур и детали одежды отделаны с такой виртуозной свободой и непринужденностью, как будто резчики не знали никакого ограничения своим техническим возможностям и в то же время использовали и учли все особенности бамбукового корня, его гладкую хорошо поддающуюся полировке поверхность и теплоту тона. Жанровые скульптуры из дерева сохраняют свои высокие качества и в цинский период, когда еще более дополняются и обогащаются их сюжетики и образное содержание. Ткани » вышивки минского и цинского времени отличаются большой красочностью и отвечают общему духу декоративности, характерному для стиля этих периодов. Минские кэсы, подобно картинам, используют повествовательную тематику, а также пейзажные мотивы, однако сравнительно с необычайно мягким и изысканным колоритом сунских тканей они приобретают большую жесткость и резкость контуров. Кэсы позднего периода отличаются яркостью и подчас резкостью тонов, особенно сказавшимися в начале 19 в.

Общий подъем прикладных искусств 15 —18 вв., бесконечное многообразие форм и техник, появившихся в это время, высокие качества изделий и то место, которое они занимают в культуре страны, выдвигают эту область художественного творчества на одно из видных мест в искусстве Китая позднефеодального времени. Прикладное искусство, тесно связанное с народом, как бы принимает, развивает и демократизирует лучшие качества средневековой культуры.

Именно этим объясняются та известность и любовь не только в самом Китае, но и в других странах, которыми пользуются изделия прикладного искусства как выразители и носители художественных традиций китайского народа.

Искусство Тибета

Тибет, расположенный на юго-западе Китая и являющийся его неотъемлемой частью, представляет собой область совершенно своеобразную по своим природным условиям. Он расположен на одном из величайших нагорий земного шара, средняя высота которого 4500 м над уровнем моря. Отсутствие в прошлом путей сообщения, длительные запреты на въезд в страну и недоступность многих районов обусловили малую исследованность Тибета по сравнению с другими частями Китая. До сих пор среди ученых ведутся споры по поводу времени становления феодализма в Тибете, датировка которого колеблется между 7 и 12 вв. н. э.

Наиболее последовательные исторические сведения о Тибете сохранились начиная с 7 в. н. э., когда между ним и Китаем установились прочные политические и культурные связи. К этому же времени относится и проникновение в Тибет буддизма, а также создание письменности, начало изготовления шелка и бумаги. Тибет воспринял от Китая некоторые формы государственного управления, переи многие ремесла. Буддийские монастыри приобрели значительную власть. Старая местная религия Бон, связанная с почитанием духов и шаманством, была оттеснена новой религией.

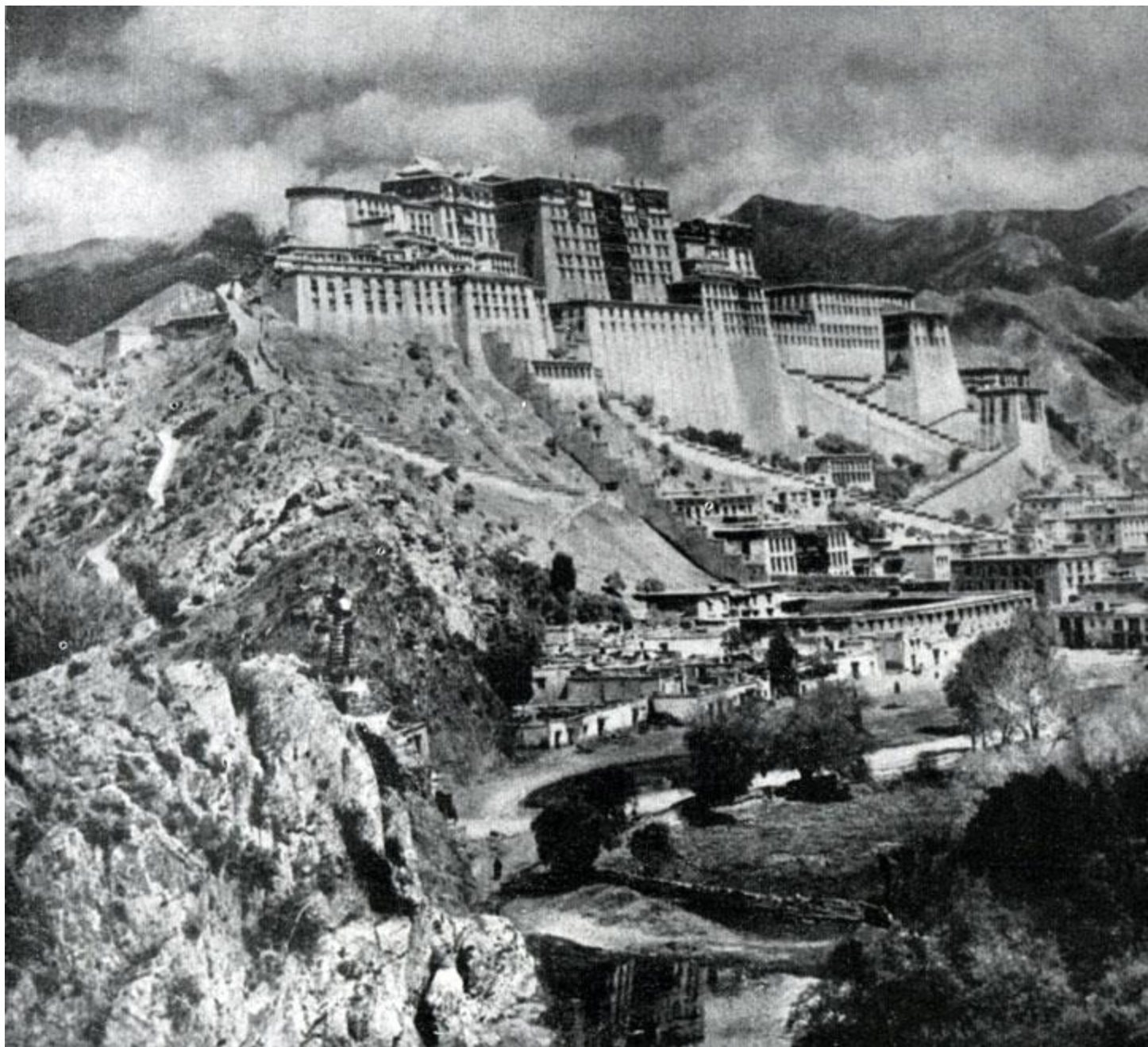
Начиная с 13 в., когда Тибет вошел в состав Китайского государства, в стране вводится власть жрецов-царей, особенно укрепившаяся в 15 в. В это время монах Цзонкаба объединил все разрозненные буддийские секты и положил начало буддийскому учению — ламаизму. Ламаизм, утвердившийся чрезвычайно прочно на территории Тибета, представлял собой соединение буддизма с местными верованиями, усложненными культом шиваизма в его

тантрической форме(*Тантризм — культ божества Шивы и учение о сакральной магии, выросшее еще на основе добуддийских магических обрядов. Его внедрение вызвало в буддийском пантеоне появление многих новых божеств. Основным положением тантризма является достижение единения с высшим божеством путем магических формул и заклинаний.*). Ламаизм проповедовал, что люди, исповедующие его учение, могут спастись в небесном раю путем соблюдения всех религиозных законов и почитания божеств и духов, которых местная религия насчитывает огромное количество. Культ бодисатв в Тибете преобладал над культом всех других богов. Спецификой ламаизма явилась разработка ритуалов и обрядов, то есть путей спасения для человечества. Начиная с 16 в. ламайская церковь пользовалась в Тибете неограниченной политической и духовной властью. Почти половину населения страны составляли монахи, жившие в монастырях, представляющих собой целые города с довольно значительным населением. Верховным жрецом и правителем страны являлся далай-лама.

Почти все виды средневекового искусства Тибета связаны с буддийской религией. Длительная стабилизация феодальных устойчивых форм, выработка сложнейших ритуалов и религиозных канонов обусловили известную консервативность тибетского искусства.

С наибольшей яркостью особенности тибетского искусства выявляются в архитектуре, представляющей в то же время весьма самобытный и оригинальный вид творчества. Материалом тибетской архитектуры служит главным образом камень — гранит, в изобилии встречающийся в Тибете, а также высушенный на солнце кирпич и значительно реже дерево. Городские богатые дома возводились из крупного тесаного камня и имеют крепостной облик. Стены зданий чрезвычайно прочны, так как книзу они значительно утолщаются, образуя крутой скат; крыши плоские. Городские дома обычно двух- и трехэтажные, с большим количеством окон прямоугольной формы, расположенных высоко над землей. В центре здания помещается двор, невидимый снаружи и образующий сквозной колодец. Подобные здания, располагаясь в горной местности амфитеатром, производят эстетическое впечатление не только каждое в отдельности, но

и определенным ритмом повторения одинаковых, восходящих ярусами простых и строгих геометрических форм. Красочное и орнаментальное оформление зданий также очень просто. Дома белятся, а контуры окон подчас обводятся черной краской. Основное внимание сосредоточивается всегда на верхней части здания, где под самой крышей проходит типичный для Тибета расписной фриз, покрытый розовой, красной и коричневыми красками, по мягкости тона напоминающими бархат. В культовых зданиях подобные фризы украшаются золотом и драгоценными камнями, кораллом и бирюзой. Огромную роль в декоративном оформлении архитектуры Тибета играют ткани, укрепленные на фасаде и предохраняющие помещение от солнца и непогоды. Эти пестрые ткани создают своеобразный декоративный эффект, внося большое разнообразие и динамику в общий облик ансамбля городских построек.



288. Дворец Потала в Лхасе. 16-17 вв. Начало строительства относится к 7 в. Общий вид.

Главным городом — центром всей политической и культурной жизни — является Лхаса (Жилище бога), где сосредоточено большое количество культовых и дворцовых светских сооружений. Лхаса, по историческим данным, основана в 7 в. н. э. царем Сронцзангамбо, выстроившим, по

преданиям, основные храмовые и дворцовые здания, на месте которых возведены ныне существующие. Самым значительным архитектурным сооружением является находящийся в километре от города дворец-крепость, резиденция далай-ламы Потала (Дворец второго кормчего). Это гигантское здание, начавшее строиться с 7 в. и возведенное в его современном виде в 10—17 вв., как бы обобщает и концентрирует в себе наиболее типические черты средневековой архитектуры Тибета. Огромный массив зданий, словно вырастающий из вершины скалистой голой горы, занимает в длину около 430 м и представляет собой целый город. Окружающие дворец стены и широкие разветвленные лестницы создают к нему подход и как бы соединяют архитектурный ансамбль с окружающей природой, увеличивая и делая еще более грандиозными его размеры. Однако сам принцип охвата широкого пространства и возведения здания среди природы, столь характерный для Китая, Здесь применен совсем по-особому. Эстетическое впечатление здесь создает поразительный по цельности, могуществу, простоте и суровости форм архитектурный ансамбль, как бы организующий горную вершину, на которой он возведен. Размеры и формы здания словно рассчитаны на гигантов, соответствуя окружающему ландшафту огромных и неприступных гор. Ансамбль включает в себе несколько различных построек. Белое здание, растянувшееся по всей скале, окружает красный дворец Побран Марпо, вырастающий из него и высящийся над ним, венчая все сооружение. Это здание перекрыто вызолоченными крышами китайского типа, которые, однако, здесь играют иную, чем в Китае, более декоративную роль. Внутри дворца — бесчисленное количество помещений, тронных залов и галлерей, украшенных стенными росписями. Самое большое святилище занимает в высоту все пространство здания. Интерьер помещения оформлен с поразительной роскошью. Здесь многочисленные резные колонны, расписанные яркими красками, литые из золота статуи, инкрустированные кораллом и бирюзой, ступы и урны, также сделанные из золота, росписи и картины-свитки, украшающие стены здания. Другие дворцовые постройки Тибета, меньшие по размерам, например Храм медицины в Лхасе, также выстроены

необычайно живописно на высоких и острых горных вершинах или прижаты к скалам наподобие ласточкиных гнезд.

Культовые постройки Тибета, обрастая многочисленными сооружениями, образуют подчас города с населением до тысячи человек. Монастыри обведены в оборонных целях несколькими кольцами замкнутых стен. Между кольцами стен располагаются в строго иерархическом порядке жилища монахов. Самые храмы находятся в центре, на вершине горы. Окружающие их многочисленные одно-этажные постройки с плоскими крышами, тесно прижатые друг к другу, образуют чрезвычайно живописную картину. В богатых монастырях таких храмов несколько. При строительстве монастырей применялись строжайшие канонические правила. Главная часть храма обращена на север — местопребывание Будды. Перед храмом располагается большая мощеная площадь, где происходят религиозные танцы и представления. Вход в храм обрамляли два каменных пилона. Крыша украшена буддийскими знаками (газелями, смотрящими на колесо закона, и т. д.). Нижний этаж между пилонами открывается лестницей и рядом колонн, верхний этаж украшен рядом более частых и мелких колонн, образующих арочки. Внутри храмов расположены высокие помещения, разделенные колоннадой на три нефа. Прямоугольные столбы украшены богатыми резными деревянными капителями в виде китайских доу-гунов. Стены и потолки расписаны очень яркими белыми, красными, синими, желтыми и зелеными красками. В глубине здания в узком помещении располагалось святилище, где в полутьме перед нишами, завешенными тканями и свитками живописи, находятся статуи буддийских святых, окруженные бесчисленным количеством ритуальных предметов. В целом внутренняя и внешняя декоративная отделка помещений монастырей и храмов отличается большой нарядностью, богатством и пышностью.

К культовым сооружениям Тибета относятся так называемые субурганы — бутылеобразные каменные или кирпичные башни, иногда облицованные золотом и медью, представляющие собой нечто среднее между индийскими

ступами и пагодами. Эти памятники являлись мемориальными буддийскими сооружениями, мавзолеями, а также служили местом хранения реликвий. Сама архитектура субурганов от подножия до вершины заключала в себе глубоко символический смысл (форма их изображала сосуд для священной воды, диски наверху — тринадцать небес, где располагались бодисатвы). Многообразные по формам башни красиво вписываются в холмистый или пустынный ландшафт Тибета. Самым крупным субурганом является Чодэн-Гоман, или многодверный субурган, выстроенный на прямом пути из Лхасы в Индию.

Величественная и неприступная суровость и лаконизм тибетского зодчества органично сочетаются с дикой и пустынной горной природой страны.

Живопись Тибета, целиком связанная с буддийской догматикой, требует для ознакомления с ее содержанием знания легенд и разнообразных культов. Художниками были монахи — ламы. Само написание картины-иконы производилось как религиозное действие. Для этого выбирались благоприятные дни и часы, а во время работы читались молитвы. Имена художников неизвестны, так же как и даты многих созданных ими произведений. В живописи Тибета своеобразно переплетаются индийские, непальские, китайские и центральноазиатские черты, как бы сплавившиеся вместе с собственно тибетским стилем. Великолепная гибкость и четкость линий, виртуозность исполнения и колористическое чутье характерны для необычайных по интенсивности колорита тибетских росписи и иконы.

Исследователи, занимающиеся тибетской живописью, обычно выделяют северо-восточную школу с центром в монастыре Дергэ, в которой проявились китайские традиции, и юго-западную, где сказались традиции Непала и Индии. Из Непала в Тибет перешли многие иконографические принципы. Живопись Лхасы, где складываются более самостоятельные тенденции, рассматривается особо.



*289 б. Икона с изображением бодисатвы Падмапани. Фрагмент.
19 в. Живопись на холсте. Москва, Государственный музей
восточных культур.*

В целом можно сказать, что как фрески, так и живопись на бумаге, шелке, а также наиболее распространенный вид живописи на холсте — таи-ка отличаются строгой каноничностью. Основными и характерными признаками являются: линейный контур, строгая симметрия построения композиции, яркие контрастные краски, Заполняющие контуры без полутонов. В центре живописной композиции всегда помещается буддийское божество, фигура которого не связывается с фоном. По бокам строго симметричная дробная повествовательная композиция, читающаяся посвященными как книга. Яркость и сочность тонов настенной живописи, рассчитанной на полутемное помещение, обычно усиливаются введением золота и серебра. Художник, связанный бесчисленными канонами в изображении центральной композиции, проявлял свою индивидуальность главным образом в изображении фонов. Так, в росписях дворца Потала, относящихся к 17 —18 вв., появляются написанные сочной ярко-зеленой краской китаизированного типа пейзажи, однако значительно более плоские, более яркие и четкие по силуэту. Художник изображает постройку дворца, здания и горы, деревья и цветы. Свою композицию он строит как нарядный ковер, где четкие контуры и красочные пятна создают радостные и чрезвычайно яркие декоративные эффекты, которым способствуют густые, гуашиного типа краски. В этих фонах больших росписей словно смешиваются принципы китайского декоративного пейзажа и миниатюры.



289 а. Настенная роспись во дворце Потала в Лхасе. Фрагмент 17-18 вв.

Живописные произведения на холсте, висящие в храмах па столбах в виде хоругвей или в простенках между окнами, по

большей части исполнялись по трафарету. Холст для написания подготавливался особо, грунтовался мелом и клеем, а затем полировался. Часто роспись исполняли два художника. Один наносил контур по трафарету, другой покрывал его краской. При известной сухости композиции тибетских икон художник и здесь проявляет свою фантазию в подчас микроскопических деталях, которыми он в бесконечных вариантах окружает основное действие. -Это изображения нищих, просящих подаяния, танцующих апсар. Колорит икон глубокий и яркий — зеленый, синий, красный и золотой, объединяющий всю композицию.

В Хара-Хото обнаружены наиболее ранние из тибетских икон 11 — 13 вв., весьма отличных от китайских и во многом близких индийской живописи. Лица божеств на этих изображениях удлинены, веки полуприкрыты, а брови, как в индийских росписях, изображены высоко поднятыми и пересекающими весь лоб. Начиная с 17 в. вводится китаизированный пейзаж с нежными выписанными розовой краской лотосами и тонко прорисованными деревьями, а также близкие Китаю декоративные элементы. Особенно значительно проявляется влияние Китая в живописных произведениях 18 в. В живописи этого времени возникает интерес к протрапственности и перспективе, неизвестным до тех пор.

Скульптура Тибета, так же как и живопись, связана с буддийским культом. В различных местах встречаются высеченные в скалах и раскрашенные яркими красками рельефы с изображением буддийских святых. Однако значительно больший интерес представляют глиняные полихромные скульптуры, помещенные в храмах и представляющие собой портреты царя Сронцзангамбо и его жен, а также многочисленных божеств. Эти яркие скульптуры с характерными и тонко вылепленными лицами стояли на возвышениях. Одетые в драгоценные одежды и покрытые великолепными ювелирными украшениями, они представляют живописное зрелище.

Весьма большое распространение имеет как мелкая, так и крупная бронзовая и медная пластика, богато инкрустированная драгоценными камнями. Небольшие литые бронзовые статуэтки, выполненные в «технике утраченного воска», в большой мере связаны с тантрийскими шиваистскими культами и выполнены непальскими и тибетскими мастерами. р)ти статуэтки, изображающие страшных духов, демонов и богов, отличаются крайней экспрессией, повышенной динамикой и необузданностью фантазии. Среди культовой скульптуры встречаются и более реалистические изображения монахов и царей, выполненные уже в иной —спокойной и мягкой пластической манере.

Большой экспрессией отличаются и ритуальные маски, употреблявшиеся при представлениях храмовых мистерий.

Прикладное искусство Тибета также связано с культовыми и бытовыми потребностями. Тонкие изделия из металла, изготовленные в Лхасе, служили в основном ритуальным целям. Сосуды из меди и бронзы отличаются большой ювелирной тонкостью. Металлический орнамент, словно кружево, покрывает выпуклую округлую поверхность сосудов, шкатулок и курильниц. Часто на витой растительный мотив орнамента напаиваются узорные выпуклые орнаментальные медальоны, ручки и крышки имеют форму фантастических зверей. Предметы из металла инкрустируются также драгоценными камнями. Изоцренная фантазия и большое совершенство характеризует также многочисленные ювелирные предметы и ворсовые ковры.

В целом средневековое искусство Тибета отличается большим многообразием видов и форм, большой художественной фантастикой.

Искусство Синьцзяна

Н.Дьяконова

Синьцзян, являющийся самой западной областью Китая, сыграл важную роль в истории художественной культуры

многих народов Азии. Синьцзян расположен в самом центре азиатского материка между горными массивами Тянь-Шаня и Куэнь-Луня. Центральная часть Синьцзяна, Такла-Макан, представляет собой мертвую пустыню, но оазисы по ее северным и южным окраинам еще в древности были заселены и хорошо обработаны благодаря плодородию орошаемой горными речками лёссовой почвы. Наиболее крупными из них и значительными в историко-культурном отношении были: Миран, Хотан, Яркенд на юге, Турфан, Карашар, Кучар и Кашгар на севере. Через эти оазисы пролегали величайшие караванные пути древней Азии, прозванные шелковыми; по ним вывозился шелк, бывший секретом, монополией и драгоценной валютой Китая. Вместе с обменом материальными происходил обмен и культурными ценностями; Синьцзян был мостом, перекинутым между Востоком и Западом.

Искусство, развивавшееся как в северных, так и в южных оазисах, явилось результатом творчества очень большого числа народов и племен, тем или иным путем сталкивавшихся или встречавшихся на территории этой страны.

В конце первого тысячелетия до нашей эры (время, к которому относятся древнейшие сведения о Синьцзяне) северные оазисы постоянно подвергались набегам гуннов, и северный путь был опасен. Поэтому купцы и путешественники предпочитали путь через южные оазисы, среди которых самым значительным был Хотан. Из Хотана происходят самые древние памятники Синьцзяна.

По ряду данных, Хотан, или, как его называют китайские летописи,— Юйтянь, уже в 3—2 вв. до н. э. был важным пунктом торговли шелком с Индией. Наука еще не располагает достаточным материалом для решения вопроса о социальном строе Хотана первых веков нашей эры. Однако можно предположить, что в 5 — 6 вв. н. э. здесь происходит уже становление феодализма. Народонаселение оазиса в это время составляли саки, в значительной мере смешанные с переселенцами из Индии. Последние принесли в Хотан и в другие области Синьцзяна свою систему письменности,

которой здесь пользовались до 4—6 вв., а в отдельных случаях и значительно позже. Из Пи/щи проник в Синьцзян также буддизм северной школы махаяна, на много веков ставший главной религией этой страны и распространившийся оттуда в Китай, Семиречье и другие страны Азии.

Искусство оазисов Синьцзяна в период средневековья носит по большей части смешанный синкретический характер. Соединение в нем различных чужеземных влияний, воспринятых и осмысленных на свой лад и сплетенных с чертами местной культуры, образовало свой собственный художественный стиль.

Архитектура средневекового Синьцзяна сохранилась плохо. Как и во всей Центральной и Средней Азии, здесь для построек применялся сырцовый, реже обожженный кирпич или пахса (глина, смешанная с рубленой соломой). Из этого непрочного материала строились жилые дома, оборонительные сооружения и храмы. Гражданская архитектура, поскольку позволяют судить о ней остатки древних городищ, мало чем отличалась от пахсовых и сырцовых построек, возводившихся в этих местах в позднее средневековье и в новое время. Буддийские культовые здания первого тысячелетия нашей эры представляют в основном тот же тип, что выработался на территории Гандхары еще в 1 —3 вв. н. э., то есть наземные ступы, чайты, монастыри-вихары, а также пещерные монастыри и храмы. Однако в конструкции и в декорации их зачастую встречаются технические приемы и художественные формы, выработанные в Центральной Азии.

Ступа 2—7 вв. н. э. представляла собой массивное сооружение в виде приземистого цилиндра, переходящего наверху в полушарие. Основание ступы было ступенчатое, квадратное в плане, с лестницами по осям (таковы ступы 8 Хотанском оазисе, в Кучаре, Карашаре). Основание этих ступ и окружавшие их ограды покрывались лепным орнаментом и рельефными изображениями сцен из буддийских легенд. В 7 — 9 вв. и позднее, когда преобладающей становится китайская художественная традиция, форма ступ меняется; они

приобретают более вытянутые и стройные пропорции, профиль и план основания усложняются многочисленными выступами. Таковы «101 чайтья» в Ярхото, в Пдикутшари и других местностях Турфанского оазиса. Влиянию китайской архитектуры, по-видимому, следует приписать также появление многоярусных ступенчатых башен, как Тай-зан в Астане и башни в Пдикутшари и Сыркине.

Храмы — обычно небольшие здания, центр которых занимает квадратный массив с нишами, где помещались статуи Будды или святых. Перекрытия были плоские, сводчатые, куполообразные, различного типа. Подобный вид храма наравне со ступами получил распространение во всех исповедовавших буддизм странах, а также восходит к индийским, по-видимому, добуддийским прототипам. Монастыри представляют обнесенные высокой стеной дворы или залы, окруженные кельями и хозяйственными помещениями. Пещерные монастыри и храмы, в значительном количестве сохранившиеся в северных оазисах (в Кизиле близ Кучара и в ряде мест Турфанского оазиса), повторяют архитектурные формы свободно стоящих зданий, выполненных в местной технике. Особенно интересны воспроизведения в пещерах шатровых перекрытий и «фонарей» наземных построек. Пещеры, вырубленные в глинистых обрывах предгорий, соединялись между собой общими платформами, внутренними и внешними лестницами и галереями, сооруженными обычно из дерева и глины на деревянном каркасе.

Внутри храмы украшались росписью и скульптурой, представляющими исключительный интерес с точки зрения истории средневекового искусства Востока. Самыми ранними известными нам памятниками скульптуры Сипьцзяна (I—3 вв. н. э.) являются мелкие статуэтки, найденные на городище Поткана в Хотанском оазисе. В них элементы индийского влияния сочетаются с образами религиозных и тотемистических представлений местного сакского населения. Самобытный стиль хотанского народного искусства сохранился в дошедших до нас памятниках 1 — 4 вв. н. э. Для него

характерны изображения реальных животных — двугорбых верблюдов, коней, буйволов. Особое и очень важное место занимают здесь также сказочные, фантастические образы чудовищ. р)ти памятники сближают искусство Хотана со «звериным стилем» Алтая и Сибири (см. т. I).

В развалинах хотанских храмов сохранились остатки статуй и лепных украшений из стука и обожженной глины, близкие по стилю кушано-эфталитским памятникам северной Индии. Они характеризуются смело переданным движением, знанием анатомии, свободной трактовкой складок одежды, правильностью пропорций. Вместе с тем эти памятники во многом самобытны как по изображению характерных этнических типов лиц, так и в раскраске и трактовке отдельных деталей. Тела летящих небожителей, выполненные в высоком рельефе на стенах храмов, отличаются большей массивностью и обобщенностью, чем их севсро-индийские прототипы: лица воспроизводят местный народный тип. Образцом подобного скульптурного убранства являются рельефы из храма в Раваке (близ Хотана, 4 — 7 вв. н. э.) Эти рельефы, украшающие внутри и снаружи обходную галлерею храма, представляют собой целую вереницу изображений буддийских святых в ниспадающих пышными складками или развевающихся одеждах. Тесно примыкающие друг к другу фигуры образуют сплошной фриз, оживляющий и делающий динамичной поверхность стены. В 6 — 8 вв. в культовой скульптуре Кучара и Карашара сохраняются те же иконографические и декоративные мотивы, но усиливаются условность и каноничность изображений. Однако иногда художник вносит в них интересные бытовые черты, изображая персонажи легенд в современных ему местных одеждах и вооружении. Таковы статуэтки воинов — родственников Будды из храмов в Кучаре и Карашаре.



*290. Мужская голова. Фрагмент статуэтки из храма в Шикшине.
6-8 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.*

Скульптура в большинстве случаев изготовлялась из необожженной глины с примесью растительного волокна. Статуя формовалась по частям в известковых матрицах. Основой ее служил каркас из прутьев или пучков соломы. Готовая скульптура просушивалась, затем раскрашивалась и покрывалась позолотой. Реже статуи и декоративные украшения формовались из алебаstra или резались из дерева.

Позднее пластическая моделировка скульптуры Синьцзяна постепенно все более уступала место живописной, что приводило как бы к слиянию скульптуры с росписью стен.

Непосредственной живостью, свободой от церковного канона отличаются погребальные фигурки, изображающие свиту и домочадцев покойного, находимые в погребениях китайских должностных лиц, служивших в Синьцзяне.



*291. Воин на коне. Глиняная фигура из погребения в Турфане.
6-7 вв. Ленинград, Государственный Эрмитаж.*

Наиболее ранние памятники стенной живописи, найденные в Миране — одном из оазисов южной группы, — датируются 3 в. н. э. Памятники Мирана, перекликаясь с современными им росписями Аджапты, по своему зрелому мастерству заставляют предположить существование в Синьцзяне очень давних живописных традиций. Самобытность синьцзянской живописи, своеобразие ее образов и-техники выполнения особенно ярко сказались в росписях пещерных храмов и монастырей северных оазисов — Кучара, Карашара, Турфаи, — относящихся кб — 7 вв. н. э. Здесь наряду с несомненной преемственностью от буддийской иконографии Индии видно также сходство с памятниками согдийской живописи 6 — 8 вв., недавно открытыми на территории Узбекской и Таджикской ССР. Близость эстетических представлений синьцзянской и среднеазиатской живописи проявилась в трактовке человеческих образов и в характере стилизации изображенных предметов; воспроизведенные в тех и других росписях бытовые детали, одежда, вооружение зачастую совершенно тождественны. Техника живописи Синьцзяна вполне аналогична применявшейся на всей территории Средней и Центральной Азии. Стена под живописью покрывалась обмазкой из глины, смешанной с рубленой соломой или растительным волокном, а затем расписывалась красками, преимущественно минерального происхождения (охра, цветные земли, натуральный ультрамарин), растворенными на легком растительном клее.

В 7—8 вв. Синьцзян был тесно связан с Тапским государством. Воздействие китайского изобразительного искусства на Синьцзян в период Тан было решающим. Оно сохраняло значение и позднее, когда в середине 9 в. турки-уйгуры захватили Турфан, образовав здесь феодальное княжество. Местоположение на важнейшей торговой магистрали обеспечило уйгурскому государству в 9 —11 вв. роль посредника мелсду Китаем и странами Закадной Азии. Из

Китай была заимствована уйгурами и новая для них религия — буддизм. Вновь строятся великолепные буддийские храмы и монастыри. Росписи этих храмов выполнялись в танских традициях, но образы танского искусства обогатились наследием местной культуры Синьцзяна. В Турфане 10—11 вв. был выработан эстетический идеал, который оказал непосредственное влияние на художественную культуру многих восточных народов.

Изменились характер и масштаб росписей этого периода. Вместо обычных для более раннего времени небольших по размерам сцен на мотивы легенд из жизни Будды излюбленными становятся яркие по колориту, гармоничные и монументальные композиции с расположенной в центре фигурой Будды, окруженного божествами и монахами. Композицию обрамляет пышный цветочный орнамент.



292. Бодисатва. Фрагмент настенной росписи из храма в Бездеклике. Турфанский оазис. 9-10 вв.

Очень интересны получившие большое развитие в живописи уйгурского княжества портреты жертвователей, исполненные на стенах храмов обычно в нижней части росписей, по сторонам входа или около главной ниши. В этих портретах художники не пытались передать индивидуальные черты человека, но создавали обобщенный тип, тщательно подчеркивая возрастные и социальные признаки изображенного, атрибуты его профессии или звания. Для сюжетов уйгурского искусства имела значение также манихейская религия, проникшая в Синьцзян из Передней Азии. Известны немногочисленные и крайне плохо сохранившиеся росписи, по-видимому, чисто светского содержания. Они украшали стены предполагаемого дворца Идикута (царя Турфанского государства) и изображали придворных слуг — кравчих — с золотыми сосудами, сокольничих и группу музыкантов. Это мужчины с большими черными бородами, в богатых китайского покроя одеждах и черных шапках, украшенных длинными зубцами.



293. Донаторы. Фрагмент настенной росписи из храма в Бзеклике. Турфанский оазис. 9-10 вв.

В средневековом Синьцзяне существовала также живопись на шелку, холсте, бумаге, в том числе и книжная миниатюра. Однако образцы ее дошли до нас в ничтожном количестве.

Как ни велико было значение китайского искусства для Синьцзяна, все же взаимосвязь культуры Синьцзяна с южными и юго-восточными соседями не прерывалась и в более позднее время. Об этом свидетельствуют статуи и росписи, выполненные в непальской и тибетской манере, по-видимому, выходцами из этих стран, каких немало было среди буддийских монахов Турфана, Карашара и других оазисов. Опустошения, причиненные монгольским завоеванием, нанесли тяжелый удар художественной культуре Синьцзяна. В дальнейшем развитие более дешевых и безопасных морских путей в Индию и на Дальний Восток лишило Синьцзян в период позднего средневековья бывшего экономического и культурного значения.

Искусство Монголии

Монгольское феодальное государство сформировалось сравнительно с другими средневековыми странами Востока довольно поздно, в 12—начале 13 в. Это государство образовалось из различных племен, занимавших в 11 в. почти всю территорию современной Монголии и ассимилировавших населявшие ее ранее народности. Основное объединение страны произошло при Темучине, или Чингис-хане (1155—1227), который подчинил себе все скотоводческие племена и сломил сопротивление их вождей. При Чингис-хане получило и официальное утверждение название «монголы».

В 12—13 вв. Монголия занимала уже весьма обширное пространство — от Байкала и Амура на востоке до верховьев Иртыша и Енисея на западе, а также от Великой китайской стены на юге до границ южной Сибири на севере. Образование

единого государства способствовало дальнейшему развитию феодальных отношений. Чингис-хан фактически закрепостил скотоводов, прикрепив их к кочевьям. Столицей при Чингис-хане стал Каракорум, где был сооружен ряд дворцов и храмов.

Основной религией монголов в 13 в. оставался шаманизм с верой в духов и культом предков, однако уже в это время начинают проникать христианство и буддизм, ставший впоследствии ведущим религиозным учением в Монголии. Высокоразвитые культуры Тибета и Китая, захваченного в 13 в. монголами, оказали значительное влияние на сложение и формирование архитектуры и искусства самой Монголии.

Наиболее изучена благодаря археологическим исследованиям последних лет архитектура Монголии. На территории страны сохранились остатки многочисленных сооружений дофеодального и феодального периодов. Многие скотоводческие племена средневековой Монголии вели кочевой образ жизни. Однако обнаруженные памятники архитектуры подтвердили, что Монголию нельзя рассматривать только как страну, населенную кочевниками. На рубеже 12—13 вв. в Монголии существовало несколько крупных городов, важнейшим из которых был столичный город Каракорум. Побывавший в нем в 1254 г. французский посол называет двенадцать храмов, две мечети и одну христианскую церковь.



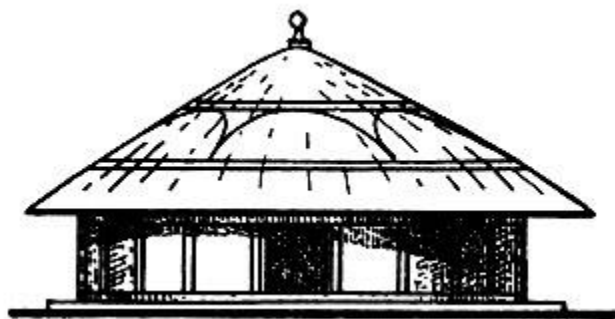
Карта. Монголия

Раскопками 1948 — 1949 гг., произведенными под руководством С. В. Киселева, удалось установить, что в 13 в. интенсивность строительства города была необычайной. Если в 11 в. на месте Каракорума существовало лишь незначительное поселение, то в 13 — 14 вв. (до момента разрушения города китайскими войсками в 1380 г.) он превратился в большой и благоустроенный город с дворцами и многочисленными зданиями, сложенными из сырцового кирпича и перекрытыми цветной глазурованной китайского типа черепицей. Город был обнесен массивными стенами; в его юго-западной части обнаружены остатки обширного здания, по всей видимости дворца, с огромным залом. Найдены шестьдесят четыре каменные базы, на которые в свое время опирались деревянные колонны. К зданию с юга примыкала лестница из хорошо обработанных гранитных плит. Крыша была покрыта глазурованной зеленой и красной черепицей и украшена скульптурными изображениями драконов.

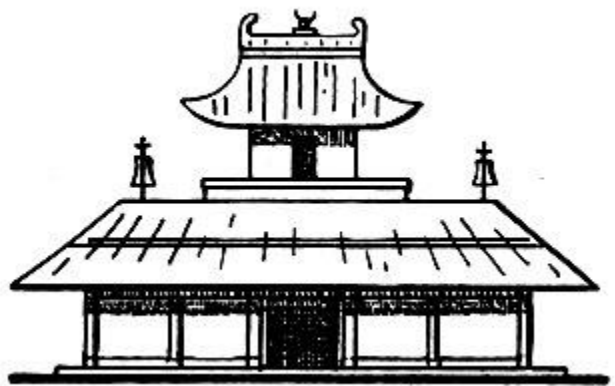
Общее расположение дворцовых зданий по планировке и ансамблевому принципу композиции близко китайской

средневековой архитектуре. О благоустройстве дворцов монгольской знати свидетельствует обнаруженная в одном из них отопительная система, подобная китайской: нагретый в наружных печах воздух проходил под полом по специально выложенным для этого каналам.

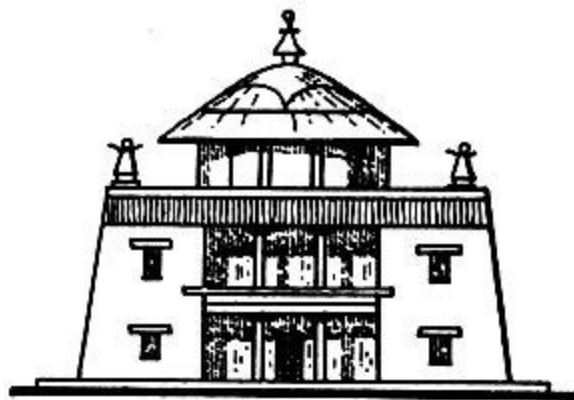
15 — 16 вв. характеризуются в Монголии как период феодальной раздробленности, препятствовавшей строительству крупных сооружений. Зодчество возрождается со второй половины 16 в. в связи с широким распространением ламаизма. В 1585 г. возводится первый ламайский монастырь Эрлепн-Цзу, для которого были использованы черепица и другие строительные материалы из руин Каракорума. Эрдени-Цзу был выстроен в традициях китайского зодчества.



Монгольский тип постройки.



Монголо-китайский тип постройки.



Тибето-монгольский тип постройки.

Одновременно с монументальными культовыми сооружениями, строившимися из сырцового кирпича и камня, в средневековой Монголии продолжала развиваться совершенно самостоятельная область зодчества, связанная с традициями кочевого быта. Войлочные юрты, богато украшенные вышивками и цветными аппликациями, не являясь сами зданиями в общепринятом смысле слова, постепенно породили сложные и разнообразные строения, приспособленные к условиям жизни возрастающего оседлого населения. Большую часть оседлых поселений представляли собой монастыри, количество которых особенно возросло в 17 в. Первоначально монастыри располагались в юртах, перемешавшихся с места на место. Однако возросшее значение и крупные средства, которыми располагало духовенство, позволили богатым монастырям строить монументальные здания из камня, кирпича и дерева, которые как снаружи, так и внутри покрывались богатым и ярким расписным орнаментом.

Первые здания храмов ставились на дощатой площадке, на которой укреплялись характерные для строительства юрт деревянные решетки, а крыша составлялась из жердей, крытых войлоком. Для увеличения размеров храма несколько подобных юрт составлялись вместе, и к ним пристраивалось вытянутое вперед крытое крыльцо с дверью. Но разборная юрта вскоре стала оседлым жилищем; жерди и войлок сменились досками, решетки— стенами, появился фундамент, а увеличение внутреннего пространства вызвало сооружение

многочисленных опорных колонн. Круглая юрта постепенно превращается в квадратное многоугольное здание, а конусообразная крыша приобретает характер купола или шатра. Часто мотивы собственно монгольские сплетаются, особенно в формах крыш, с тибетскими и китайскими, образуя новый стиль. Окраска здания обычно единообразна. Стены и крыши белятся, двери окрашиваются ярко-красной краской, а рамы окон в темно-красный цвет. Большая простота, ясность членений и тяготение к круглому плану характеризуют этот оригинальный вид монгольской архитектуры. Таковы, например, храмы 17 в. монастыря Да-Хуре в Улан-Баторе. Развиваясь от народного жилища, храмы подобного типа украшались орнаментом, имитирующим узоры по войлоку. Белые крыши расписывались черными и красными полосами. В период завоевания Золотой Ордой маньчжурами в конце 17 в. количество храмов значительно возросло; усилилось также влияние китайской и тибетской архитектуры. Особенно большое количество поселений возникло в 18 —19 вв. Сохранившиеся от этого времени сооружения — дворец Лабран монастыря Эрдени-Цзу (18 в.) и храм Майдари в Да-Хуре (19 в.)— отличаются простотой и монументальностью форм. Храм Майдари сочетает в себе весьма оригинально тибетские и собственно монгольские черты: открытую террасу в верхней части, скульптуры, стоящие по краям кровли, вытянутость фасада вширь (черты тибетского стиля) и купол, венчающий квадратное здание, взятый от типично монгольских юрт.

Помимо храмовых сооружений в 17 —19 вв. появляются на территории Монголии также и субурганы, близкие тибетским, но весьма разнообразные по декору. В целом монгольская архитектура в средние века выработала свой монументальный стиль, отличающийся большей мягкостью, чем тибетский, большей массивностью и меньшей изощренностью форм, а также отсутствием той широты и живописности планировки, которые характеризуют китайское зодчество.

Помимо архитектуры в средневековой Монголии были развиты и другие виды изобразительного искусства. В одном

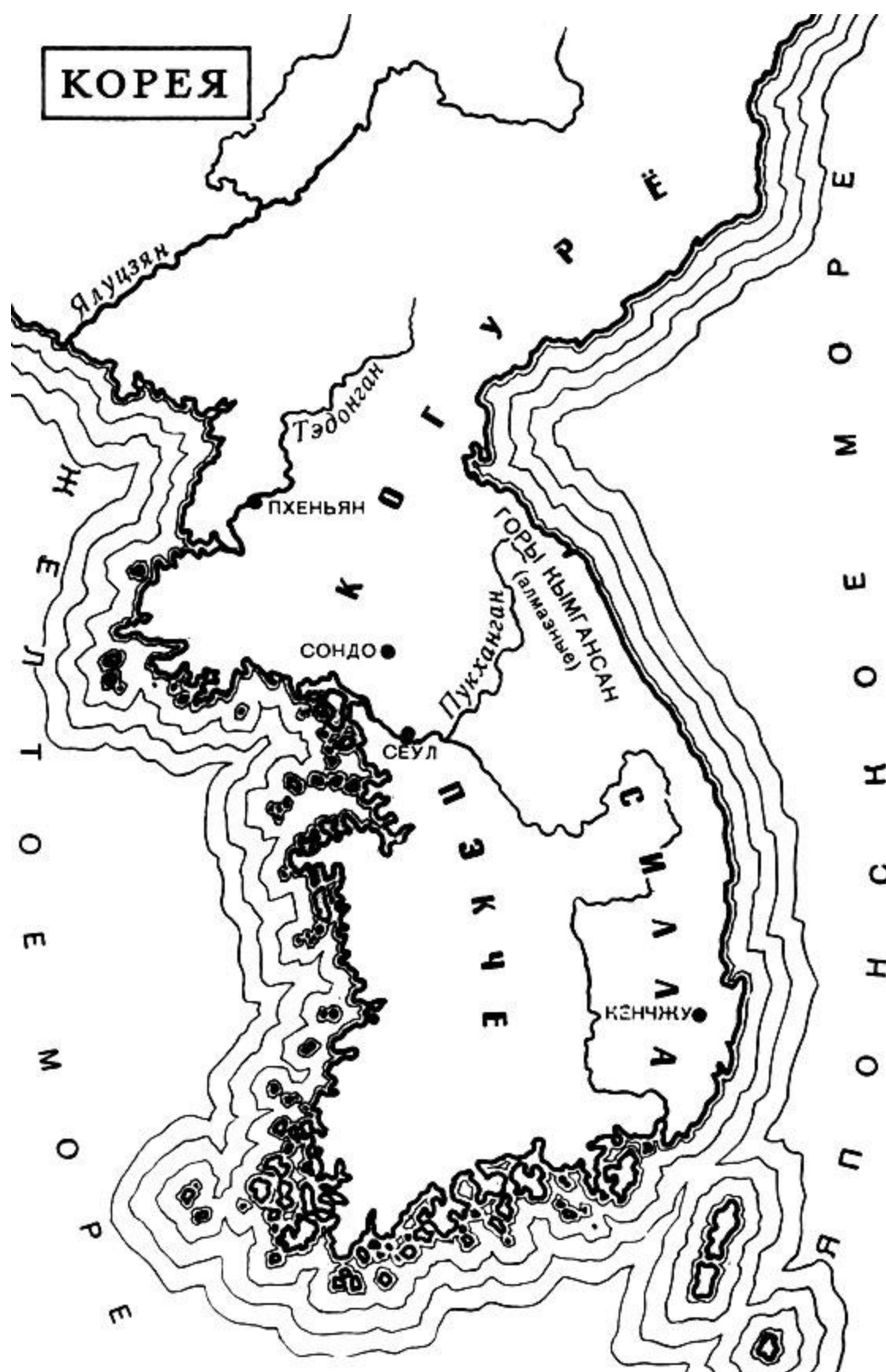
из зданий Каракорума обнаружены росписи, по стилю близкие памятникам Синьцзяна 9—12 вв. Сохранившиеся в разных храмах образцы культовой живописи на холсте близки тибетским иконам. Большим изяществом отличаются небольшие бронзовые скульптуры буддийских святых. Они очень пластичны, выделяются мягкой округлостью жестов.

Однако значительно более оригинальными по стилю являются изделия прикладного искусства Монголии. Яркие, необычайно интенсивные по красочным сочетаниям орнаменты геометрического характера покрывали одежду монголов. Войлочные юрты украшались как яркими тканями, так и узором из аппликаций и вышивок, о которых восторженно отзывались посещавшие Монголию иностранцы. Красные, синие, лиловые и зеленые цвета оттеняют и оживляют белый войлок юрты, делая эти жилища необычайно нарядными. С давних времен мастера Монголии достигли большого искусства в инкрустации драгоценными камнями по металлу, резьбе по кости, филигрании, гравировке по металлу и чеканке.

Искусство Кореи

О.Глухарева

Корея, или Чосон (Страна утренней свежести), является одной из дальневосточных стран, где уже в первые века нашей эры возникли самобытная культура и искусства, которые продолжали развиваться и обогащаться на протяжении двух тысячелетий. Сложение и образование на территории современной Кореи первых государственных объединений — Когурё (в северо-западной части полуострова), Мэкче (на юго-западе) и Силла (на юго-востоке) относится к первым векам нашей эры. Непрерывные войны этих трех государств между собой вызвали обострение социальных противоречий и способствовали ускорению процесса распада рабовладельческих отношений в стране.



Карта. Корея



Усыпальница Санъён-чон. Разрез.

Ранние погребения и найденные в них многочисленные художественные изделия дают ценные сведения о древней культуре, существовавшей на территории Кореи на рубеже нашей эры. Близ современного Пхеньяна, где находился центр области Лолан, были обнаружены тысячи древних погребений, среди которых поражают своей монументальностью усыпальницы знати, сложенные из огромных каменных плит и состоящие из целого ряда помещений. Устройство гробниц государства Когурё отличается богатством архитектурных приемов. Во многих больших погребениях 4 — 7 вв. с уступчатыми купольными перекрытиями сохранилась живопись жанрового характера. По своим художественным

качествам представляет большой интерес усыпальница 0 в. Санъён-чон (Двухколонная), стены, свод и колонны которой богато украшены живописью, исполненной на сухом грунту из глины, смешанной с соломой. Минеральные краски отличаются свежестью и благодаря добавлению клея сохранили свой блеск до настоящего времени. Живопись исполнена в спокойных, гармоничных тонах, среди которых преобладает красивый золотистый тон охры в сочетании с серо-голубым, коричневым и фиолетовым. Красные пятна киновари, наложенные местами, а также выразительные черные линии контура удачно оживляют композиции, не нарушая их красочной целостности. На стенах усыпальницы Санъён-чон изображены торжественные праздничные процессии со множеством ярких фигур, колесницы и всадники, жанровые сцены на террасе богатого дома, образно и жизненно передающие быт знати Когурё и свидетельствующие о большом мастерстве художников. Как в этот период, так и в дальнейшем художественная культура Кореи постоянно соприкасалась с мощной культурой Китая.

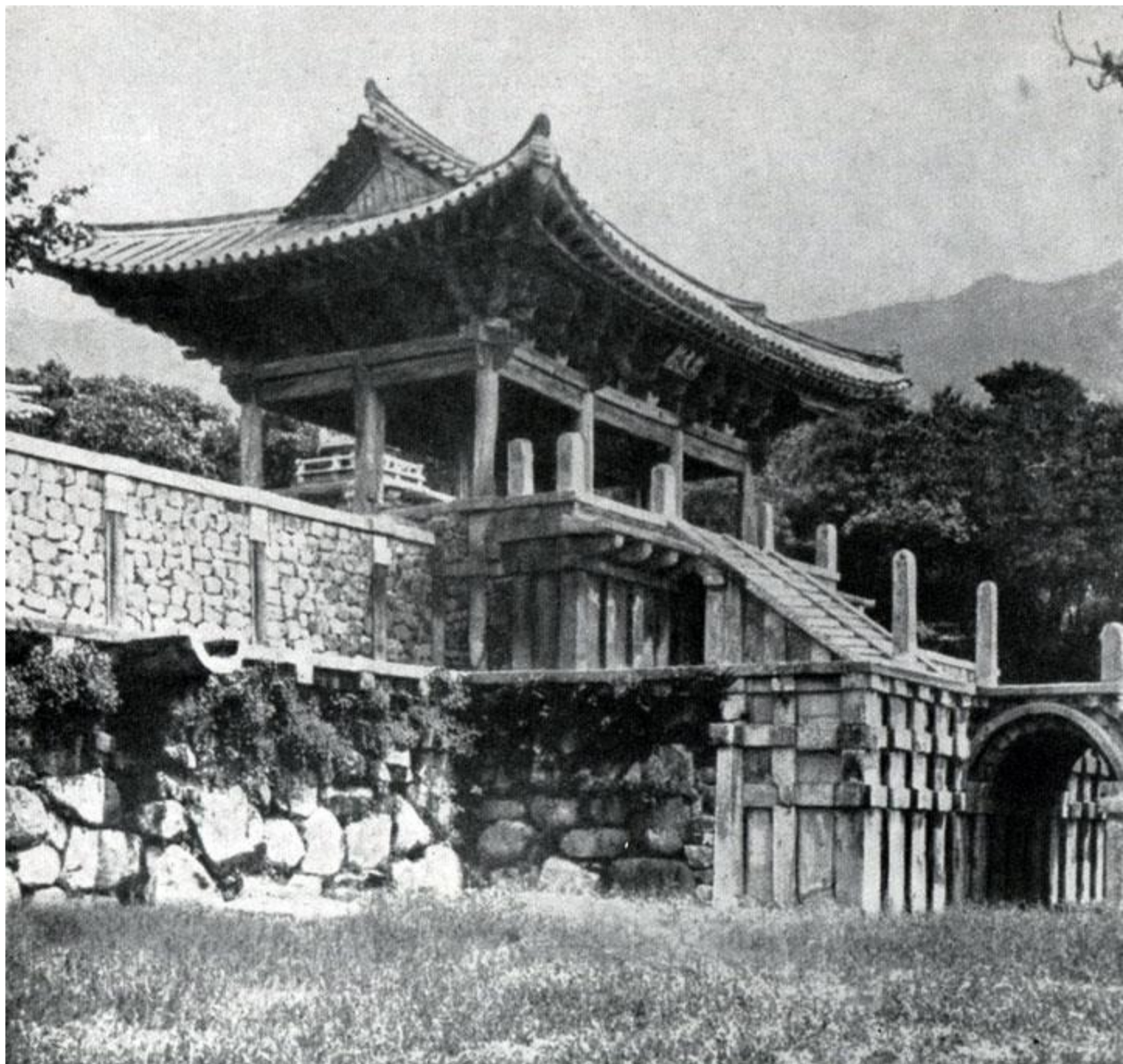
В 7 в. государство Силла (651—935) достигло большого могущества и распространило свою территорию почти на весь Корейский полуостров. Объединение страны способствовало утверждению феодальных отношений и привело к подъему хозяйства и культуры. В этот период была создана Корейская письменность. Столицей стал Кёнчжу на юге страны. Это был большой город, построенный по плану, с прямыми перекрещивающимися улицами, которые образовывали 1360 кварталов. Столица была укреплена крепостными стенами, подобно китайским городам того времени. В центре города находился большой дворец, окруженный парком, с, целым рядом сооружений.

Интересным памятником светского монументального зодчества является Башня звезд, сооруженная около Кёнчжу (032—647) и являющаяся древнейшей обсерваторией на Дальнем Востоке. Здание искусно сложено из огромных гранитных блоков и достигает в высоту 14 м. Его суровый,

строгий силуэт напоминает огромную круглую бутылку, крепко и устойчиво стоящую на земле.

Распространение буддизма, который с 6 в. стал государственной религией и вытеснил конфуцианство, имевшее приверженцев среди представителей господствующего класса, вызвало большое строительство культовых сооружений по всей стране. К периоду Силла относится сооружение известных буддийских храмов — Бондэк-са, Камын-са, Пулькук-са в окрестностях Кёнчжу.

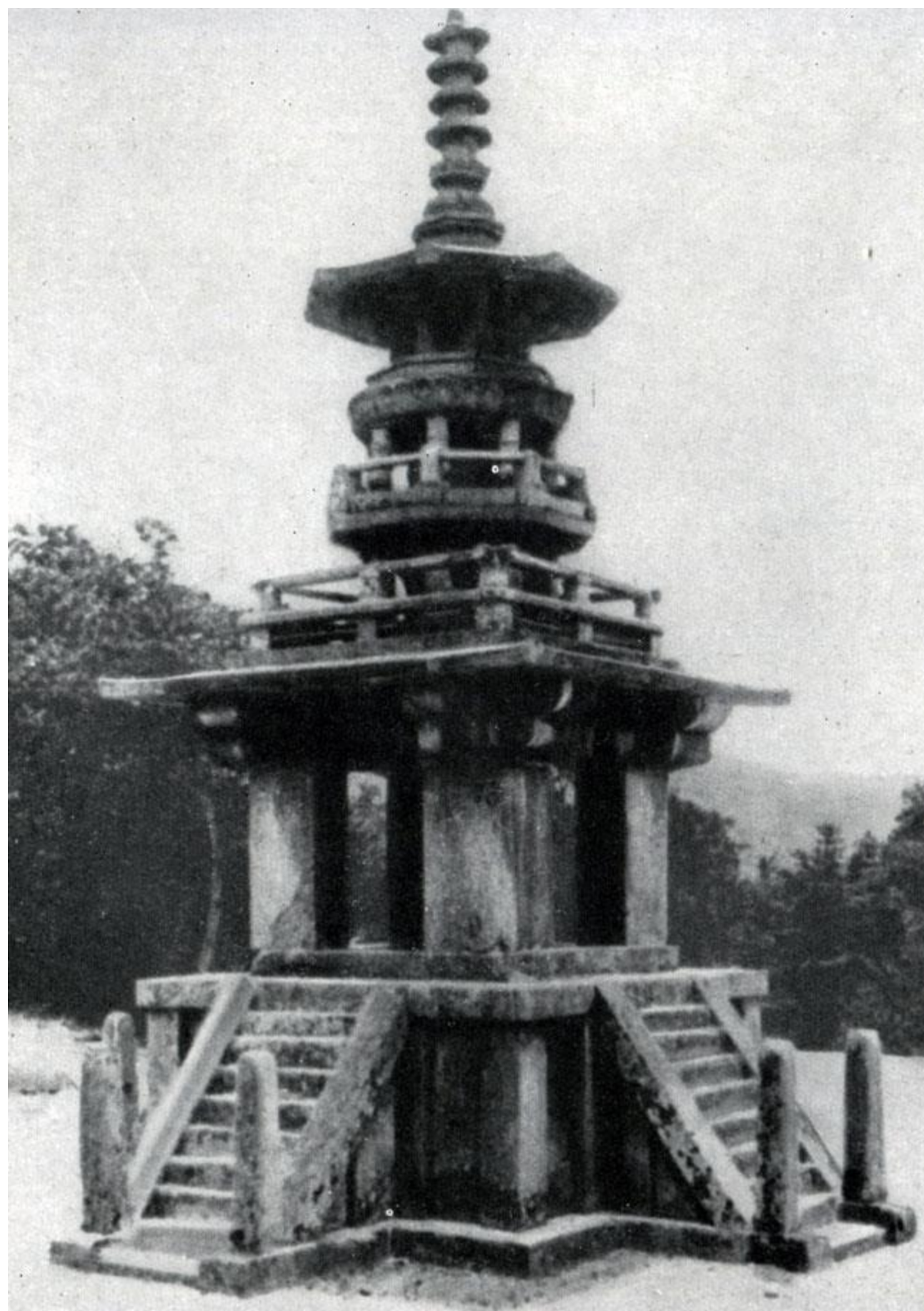
Наибольшей известностью среди них пользуется храмовый ансамбль Пулькук-са, расположенный на горе Тхохамсан. К главному зданию ансамбля — храму Дэунь-дэн — ведет большая каменная лестница, сохранившаяся от 8 в. Она поднимается двумя маршами на обширную террасу в виде пропилеев. О мастерстве древних строителей свидетельствует сложная конструкция расположенных под лестницами небольших арок, создающих впечатление легкости и изящества.



294. Лестница буддийского храмового ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. Середина 8 в.

Посреди обширного двора главного храма сооружены две каменные пагоды. Наиболее интересная из них — пагода Табо-тхап (751 г.) представляет квадратную, открытую со всех сторон беседку, стоящую на высоком постаменте с четырьмя

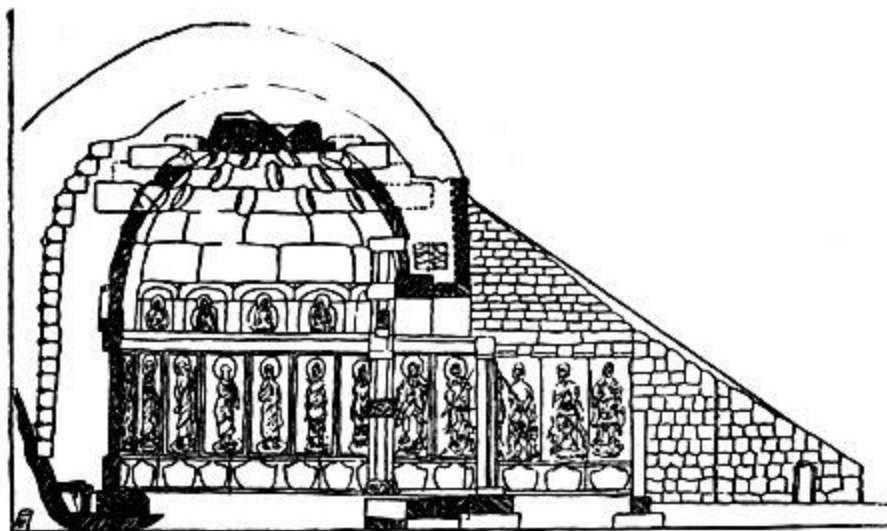
лестницами. Достигая высоты 10 м, пагода завершена сверху сложной многоярусной композицией в виде монолитного каменного зонта (около 1,5 м в диаметре). Пагода такой формы является уникальным для всего Дальнего Востока памятником раннефеодального каменного зодчества.



295 а. Пагода Табо-тхап ансамбля Пулькук-са близ Кёнчжу. 751 г.

К числу своеобразных памятников принадлежат также небольшие четырехугольные каменные пагоды 7 — 8 вв., сохранившиеся до нашего времени около Кёнчжу. Они лишены внутреннего пространства и украшены лишь прямыми выступающими одна над другой крышами, постепенно уменьшающимися к вершине. Несмотря на их небольшую высоту, достигающую обычно 12—15 м., и малое число крыш (чаще всего пять), они не лишены суровой монументальности. Многие пагоды такого типа, подобно обелискам, имеют мемориальное значение. Они сооружены из гранита, а некоторые облицованы мрамором или изразцами.

К 752 г. относится сооружение знаменитого храма Соккул-ам около Кёнчжу, выстроенного на склоне горы Тхохамсан в подражание буддийским пещерным храмам Индии и Китая. Это сооружение отличается гармонией и ритмом своих архитектурных пропорций. Главный вход храма в виде арки сложного очертания ведет в прямоугольный и круглый залы, расположенные один за другим под землей в толще горы. Большой круглый зал перекрыт огромным полусферическим каменным куполом, искусно выложенным из крупных гранитных блоков.



Храм Соккул-ам. Разрез.

В центре зала находится каменная статуя Будды (высотой 2 м 30 см), В каноничной позе сидящего Будды и в тонких чертах его лица с полуоткрытыми глазами, несмотря на скованность, характерную для раннебуддийской скульптуры, ощущаются жизненность и одухотворенность. Статуя возвышается на восьмигранном богато орнаментированном постаменте. Стены прохода и залов украшены горельефами (высотой около 2 м) с изображением буддийских божеств, которые высечены на отдельных четырехугольных плитах и вставлены в стены. Среди барельефов круглого зала особенно интересно изображение бодисатвы Кан-ным-сан, отличающееся изысканностью и грацией. В этой фигуре, как и в других, ярко проявляются пластичность, красота линий и внутрсний ритм, характерные для ранней культовой скульптуры Кореи. Храм Соккул-ам является уникальным сооружением как по своему архитектурному решению, так и по мастерству конструкций купольного перекрытия.



*295 б. Бодисатва Канным. Рельеф храма Соккул-ам близ Кёнчжу.
8 в.*

Храмовая скульптура периода Силла, выросшая в годы распространения в стране буддизма, отразила уже сложившиеся к этому времени каноны буддийской пластики Индии и Китая, но в то же время сохранила самобытное начало, нашедшее выражение в глубокой, хотя и несколько отвлеченной одухотворенности образов. Корейским статуям 7—8 вв. свойственны своеобразная мягкость форм, пластическая текучесть линий и грация движений.

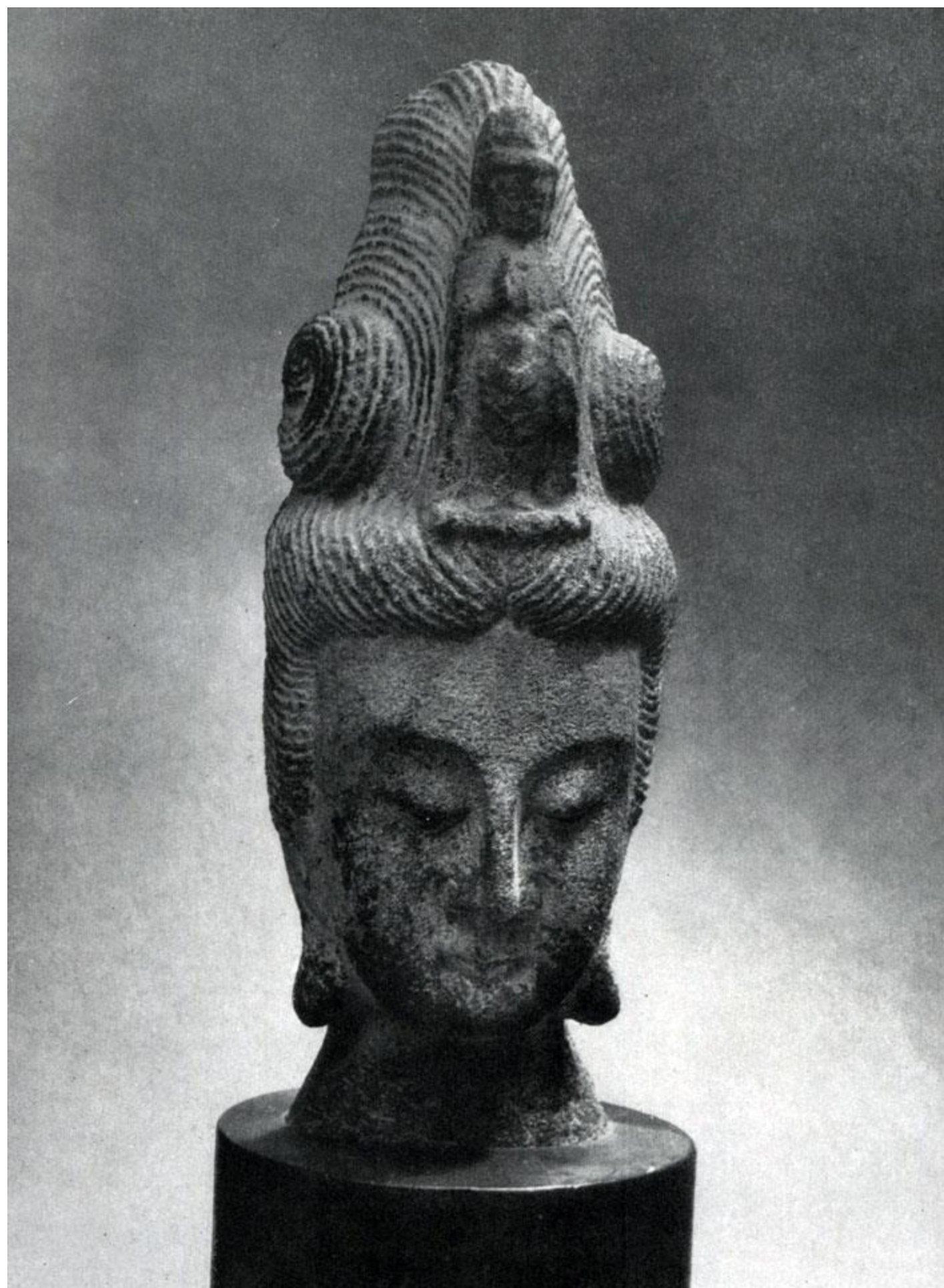
Все эти черты находят свое яркое воплощение в целом ряде произведений раннекорейской скульптуры, как например, в небольшой золотой статуе сидящего в размышлении Будды (7 в.), в которой при всей ее условности ощущаются черты глубокой жизненности в раскрытии внутреннего состояния изображенного божества.

Замечательным памятником ранней скульптуры Кореи является деревянная статуя буддийского божества — бодисатвы Канным (Канон), находящаяся в Японии в храме Якусидзи в Нара, которая была исполнена скульптором из корейского государства Нэкче в 654 г. В фигуре ощущается внутренний ритм; линии одежды отличаются пластической изысканностью. Образ проникнут торжественностью и величием.

Еще более известна классическая статуя Канным, находившаяся в главном храме ансамбля Хорюдзи в Нара и позднее перенесенная в музей Нара. Она исполнена корейским скульптором из дерева и скупно раскрашена. Большая монументальная статуя (высотой более 2 м) поражает своим суровым обликом.

Архитектоника ее удлинённых пропорций, подчеркнутая высоким остроконечным пимбом, сообщает фигуре Канным величие и строгость.

Монументальность и одухотворенность свойственны и ранней каменной скульптуре Кореи, примером которой может служить голова божества Каннам, высеченная из темно-серого базальта (8—10 вв.). Текучесть и мягкость линий традиционной прически с высоко поднятыми надо лбом прядями волос хорошо сочетается со строгостью и мужественностью черт лица.



296. Голова бодисатвы Канным. Базальт. 8- 10 вв. Москва, Государственный музей восточных культур.

Еще в 662 г. в честь объединения трех государств была высечена из монолита фигура гигантской каменной черепахи. Скульптура отличается суровой простотой форм и прекрасной обработкой камня.

О расцвете живописи в ранний период известно очень мало. Письменные источники Кореи сохранили сведения о художнике Сор Ге (7 в.) как о замечательном мастере храмовой живописи. Произведения Сор Ге не дошли до наших дней, но записи современников свидетельствуют о большом мастерстве прославленного художника Силла, воспроизводившего картины родной природы.

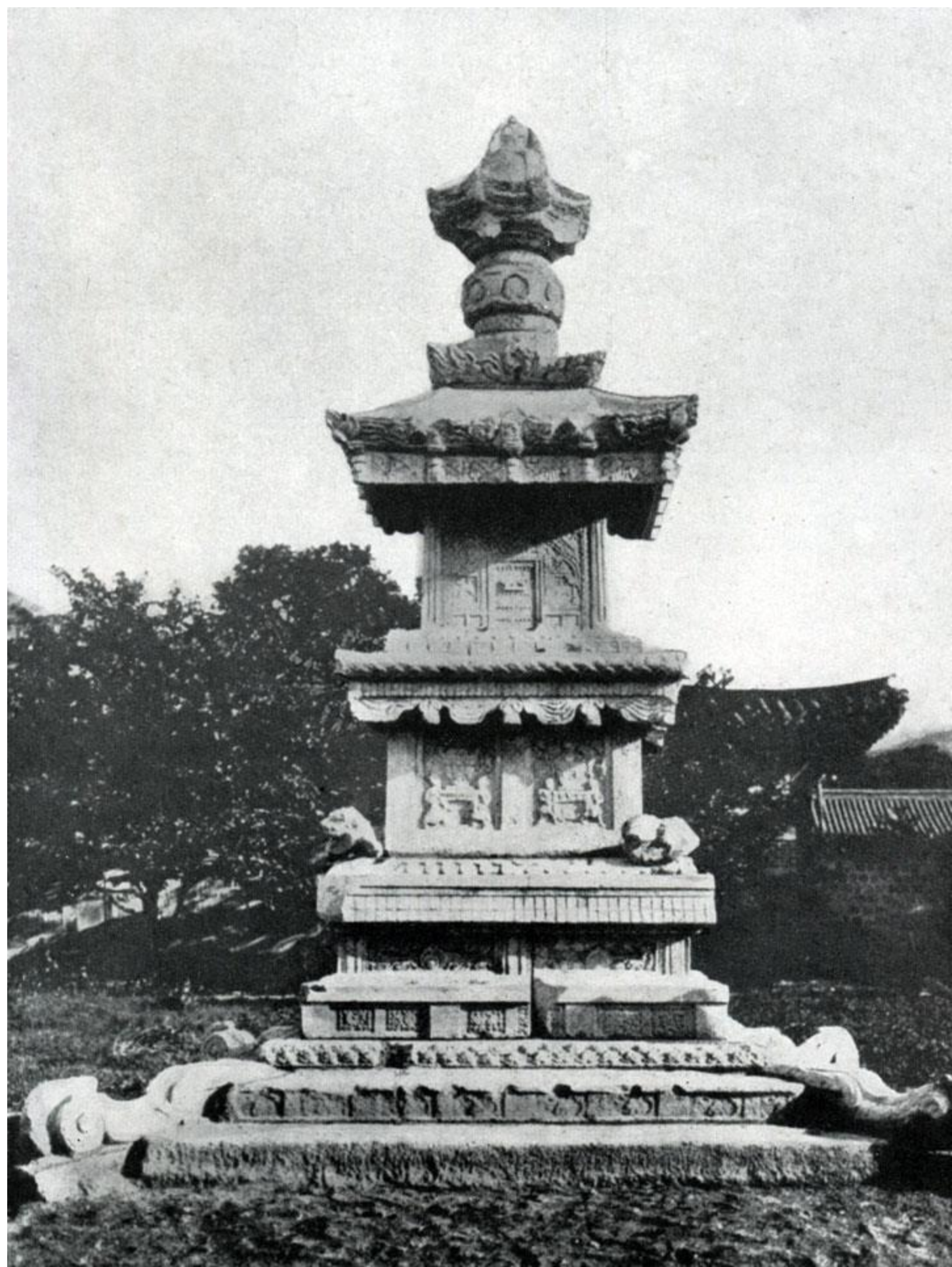
О развитии прикладного искусства в Силла дают представление разнообразные находки в погребениях знати. Археологами были обнаружены многочисленные образцы неглазурованной керамики, изделия из голубого стекла, бронзовые зеркала, различные ювелирные украшения из золота и серебра и богато украшенное оружие.

В 9 в. в результате роста внутренних противоречий и вторжения врагов страна распалась на ряд феодалов владений. Однако уже в начале 10 в. центральные области Кореи были вновь объединены под именем государства Коре (918—1392), откуда и происходит европейское название страны — Корея. Столица Коре была перенесена из Кёнчжу в Сондо (современный Кесон) недалеко от Сеула.

Среди памятников архитектуры периода Коре долгое время сохранялся старый дворец в Сондо, занимавший площадь в 23 000 кв. м и имевший около двадцати ворот.

Богатства, которые накапливались в буддийских монастырях, позволяли широко развернуть строительство культовых зданий. В красивейших местах страны, в Кымгансане (Алмазных горах) возникли в этот период

великолепные постройки монастырей Цзаиань-са, Секван-са (1368) и другие. Деревянные и каменные пагоды периода Коре показывают обогащение архитектурных форм, придание им большей сложности и нарядности; углы крыш слегка приподняты, а стены украшены барельефами и фигурами. Наиболее значительным памятником этого типа является небольшая пагода Хапмё-тхап (высотой 7 м.), выстроенная из мрамора в 1085 г. около храма Попчён-са в Сеуле и стоящая последние годы во дворе музея. Лишенная, как многие корейские пагоды, внутреннего пространства, она отличается красотой пропорций и показывает мастерство зодчих, создавших синтез архитектурных форм и скульптуры. Пагода исполнена в виде массивного четырехугольного в сечении столба, стоящего на широком ступенчатом основании с выступающими по углам волютообразными скульптурными украшениями, что придает устойчивость всему сооружению. Столб пагоды расчленен по горизонтали двумя небольшими выступами, образующими три отдельных яруса, покрытых резными барельефами. Пагода увенчана четырехскатной крышей со сложным навершием. В 1390-х гг. были сооружены новые крепостные стены Пхеньяна (существовавшего с первого века до нашей эры), достигавшие 20 м в высоту.



297. Пагода Ханмё-тхап храма Попчён-са в Сеуле. 1085 г.

Помимо архитектуры в период Коре больших успехов достигла живопись на шелке и бумаге в форме свитков. Наиболее известным художником был Ли Нэн (12 в.), получивший образование в Китае. К 13 —14 вв. относится развитие портретной и жанровой живописи с изображением бытовых сцен из жизни придворной знати, что указывает на интерес художников Коре к изображению реальной жизни.

В 10—13 вв. наблюдается большое развитие народного творчества. Керамика этого времени отличается разнообразием художественных украшений. По всей стране, богатой пластичными глинами, изготовляли утварь, черепицу, изразцы и др.

В период Коре появились первые образцы корейских фарфоровых изделий. Широко известны скульптурные сосуды в форме животных и птиц, а также в виде плодов и цветов, отличающиеся тонкой пластичностью формы. К изысканным изделиям 12—14 вв. принадлежат сосуды сангам, пользующиеся мировой известностью. Они украшены тонкими узорами из частиц черной и белой глины, которые наносились на сырую необожженную поверхность изделия путем инкрустации и покрывались поверх прозрачной глазурью нежных голубовато-зеленых оттенков. Формы керамики сангам просты и отличаются красивой линией силуэта. Большое распространение среди изделий этого типа получили голубые сосуды для вина в виде дольчатой тыквы с тонким инкрустированным узором растительного характера. В конце периода Коре появляются и своеобразные ажурные керамические изделия со скульптурной обработкой деталей. Среди других видов художественного ремесла высокого совершенства достигло в период Коре производство ювелирных украшений и бронзовых зеркал.

Вторжение монголов в середине 13 в. приостановило на время развитие художественной культуры Кореи. Лишь через

сто лет — в 70-х гг. 14 в. — монголы в результате народного восстания были изгнаны из пределов страны.

В 1392 г. военачальник Ли Сон Ге в союзе с китайскими войсками овладел столицей Сондо и стал правителем Кореи. Он возвратил стране ее прежнее название — Чосон взамен Коре — и перенес столицу в Сеул, начав новую династию Ли (1392 — 1910). 15 век был временем укрепления феодальной Кореи, но в 16, а затем в 17 в. Корея вновь подверглась нашествию чужеземных войск, сначала японских, а затем маньчжурских. Все эти события легли тяжелым бременем на корейский народ, который помимо жестокой эксплуатации феодальных властителей должен был платить дань и завоевателям.

Искусство Кореи в первые века правления династии Ли развивалось в условиях усилившейся культурной близости с Китаем. Конфуцианство снова стало господствующей идеологией феодальной знати, а буддизм потерял прежнее значение. В конце 14 в. Сеул украсился целым рядом великолепных дворцов и различных культовых сооружений, многие из которых сохранились до нашего времени. Подлинными шедеврами национального корейского зодчества являются дворцы Сеула — Кёнбок-кун, Чандэк-кун и Чанке-кун, которые были разрушены японскими войсками в 16 в. и позже вновь реставрированы.

Наиболее значительный из них, дворцовый ансамбль Кёнбок-кун, был выстроен в 1394 г. Он состоит из ряда парадных и жилых зданий, разделенных дворами и парком. Весь ансамбль заключен в крепостные стены, имеющие ряд ворот. Главное здание — тронный зал Кён-пок (Павильон неустанного управления) — расположен в центре большого четырехугольного двора, окруженного с четырех сторон ярко-красными колоннадами. Тронный зал, четырехугольный в плане, сооружен из дерева и стоит на высоком каменном стилобате с резными балюстрадами. Его высокая двойная крыша, подобно китайским дворцам, украшена черепицей, но отличается от них сильно выступающим краем со слегка

изогнутыми углами. Консольные деревянные карнизы и капители столбов являются замечательным образцом народного творчества; фантазия резчиков и мастеров росписи кажется здесь неистощимой. Массив крыши и вся ажурная конструкция павильона с тонкими решетками окон гармонично связаны между собой игрой светотени на фасаде, что создает впечатление легкости при восприятии всего здания в целом.

Внутри этот величественный павильон делится шестнадцатью столбами двенадцатиметровой высоты (около метра в диаметре), которые поддерживают каскадированный потолок и обходящую внутри павильона галерею. Главным украшением тронного зала служит резной деревянный балдахин, как бы висящий над королевским тронном в виде разноцветных клубящихся облаков. Этот балдахин является одним из блестящих образцов народного творчества Кореи.

В 1410 г. в парке дворца был сооружен огромный павильон для торжественных пиршеств и приемов. Этот павильон, известный под именем Кёнхе-ру, был реставрирован в 19 в. Он расположен среди Лotosова пруда и отражается в воде. Огромная крыша павильона, напоминающая палатку, покоится на сорока восьми монолитных гранитных столбах, которые как бы выступают из глади пруда. Одним из красивейших парковых сооружений этого периода является также шестиугольная деревянная беседка Сунхао-ру, стоящая в парке дворца Чандэк-кун (18 в.). Легкое кружевное здание беседки высоко поднято на шести мощных гранитных столбах, что является своеобразным приемом корейских зодчих. Оно украшено резными иероглифами наружной обходной галереи и тонкими решетками окон. Массивная черепичная крыша с далеко выступающим краем не нарушает общего впечатления легкости и ажурности всей постройки.

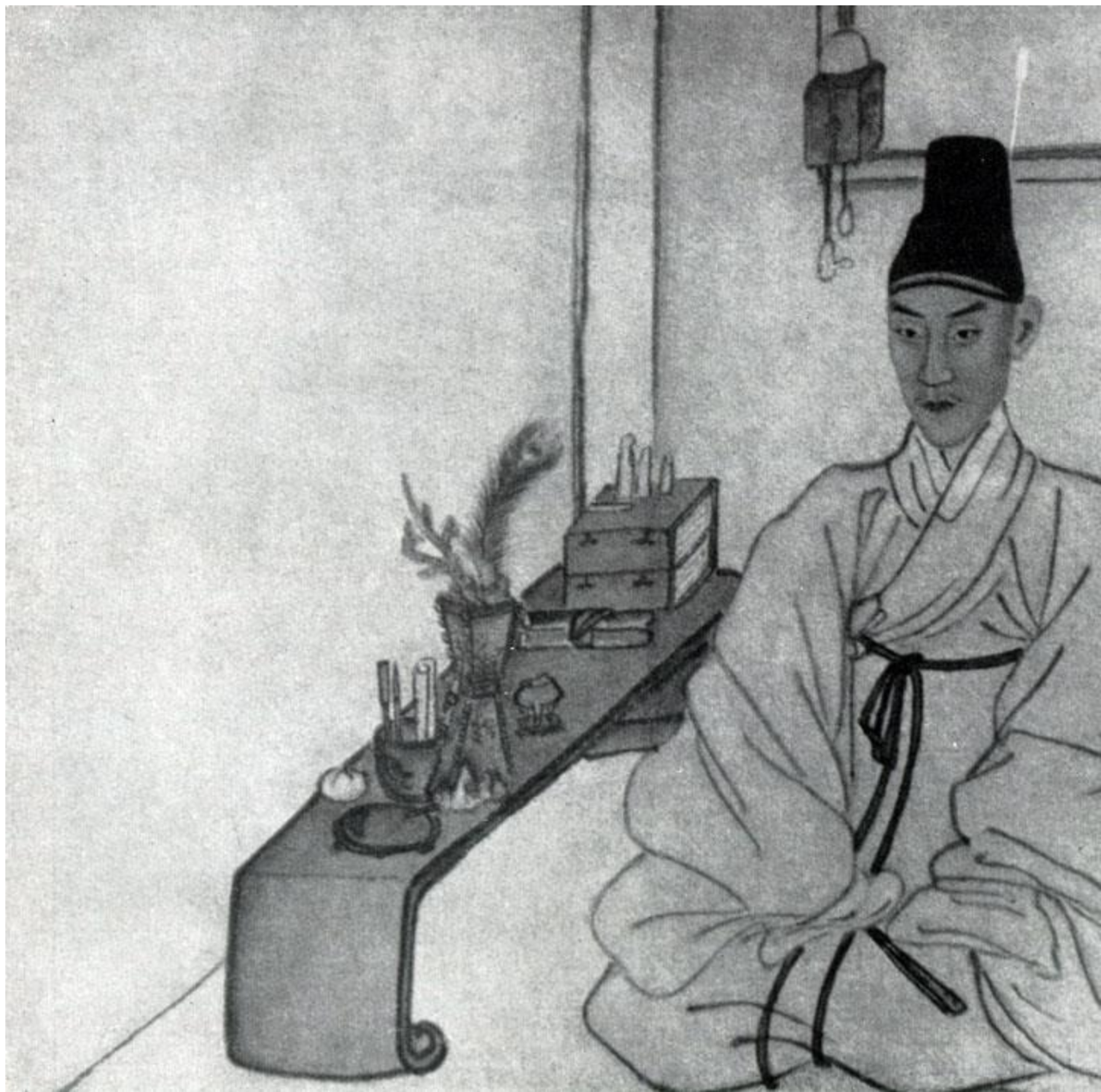
Для украшения наружных стен и оград в дворцовых постройках применялась также узорная кладка из кирпича со сложным рисунком геометрического характера.

Среди культовых построек 17 в. особой изысканностью решения выделяется прекрасный павильон храмового

ансамбля Чанан-са (построенного в 10 в.) в Кым-ганс.анских горах. Шестиугольное деревянное здание сооружено, как обычно, на невысоком каменном основании. Его далеко выступающая крыша покоится на шести столбах. Наружные стены, карнизы и балки богато украшены живописью, что является своеобразной чертой корейского зодчества.

Все эти сооружения показывают богатство и своеобразие корейской архитектуры, которая, в отличие от китайской, характеризуется стремлением к большой легкости и пышности сооружений.

Истоки своеобразия корейской архитектуры феодальной эпохи можно проследить в народном зодчестве, в жилых домах с открытыми террасами «мару» на юге и особой системой отопления на севере страны.



298. Ким Хон До. Автопортрет. Живопись на бумаге. 18 в.



299 а. Ким Хон До. Кузнецы. Живопись на бумаге. 18 в.



299 б. Ким Хон До. Танец. Живопись на бумаге. 18 в.

Изучение корейской живописи периода династии Ли свидетельствует о большом влиянии на нее китайских мастеров. В это время было организовано специальное королевское учреждение — Тэхвасе, ведавшее созданием

живописных произведений для двора. К 14 в. относится и развитие ксилографии, которая широко использовалась для иллюстрирования книг. Свитки живописи 14—16 вв. почти все погибли. Сохранились произведения лишь более позднего времени. В живописи Кореи 17—18 вв. можно проследить острую борьбу различных художественных направлений, что было обусловлено социальными сдвигами в корейском обществе. Наиболее прославленным художником реалистического направления был Ким Хон До (род. в 1760 г.). Он с большим мастерством писал портреты и пейзажи, а также сцены из народной жизни. Ким Хон До несомненно был знаком с европейской живописью, произведения которой в виде гравюр проникали в Корею. Он применил светотень, своеобразно передавая ее при помощи тончайших штрихов кисти. От его творчества сохранилось немного произведений, среди которых можно отметить свободно и живо написанный автопортрет и небольшие рисунки, исполненные в духе эскизных набросков, в которых отражена жизнь простого народа — ремесленников, крестьян, рыбаков, актеров. Изображения кузницы, школы, танцующего народа выполнены Ким Хон До необычно для того времени — непосредственно и живо. Они показывают глубокое знание художником жизни трудового народа, его обычаев и развлечений. По творческим тенденциям к Ким Хон До были близки Юн Ту Чжо и Сип Юн Бок, работавшие в 18 в. Одним из ведущих художников Кореи в 19 в. считается Чжан Син Оп, создавший целую галерею портретов своих современников.

Художественные изделия периода Ли выполнялись главным образом руками закрепощенных мастеров, так называемых кончжанов. Но, несмотря на тяжелый подневольный труд, прикладное искусство Кореи этого времени стояло на большой высоте. Частичное раскрепощение кончжанов в 18 в., вызванное развитием производительных сил, дало возможность создать широкое производство художественных бытовых изделий для рынка, что, в свою очередь, позволило мастерам шире проявлять свой личный вкус. Но для потребностей королевского двора и для знати в течение 18 —

19 вв. продолжали еще работать крепостные мануфактуры, на которых жестоко эксплуатировался труд ремесленников.

В период Ли помимо керамических изделия продолжали изготавливать существовавшие в Корее уже в первые века нашей эры изделия из лака, которые украшались росписью и инкрустацией перламутром. Сырье для лаковых изделий — сок лакового дерева — добывалось в северной провинции Теген, где культивировали лаковые рощи, а лучшие изделия производились в Тонене (южная провинция Кенсан). Из лака изготавливались комоды, столики, ширмы, подносы, коробки и прочие предметы, служившие украшением быта знати и зажиточных горожан.

На высоком художественном уровне стояло также искусство резьбы из ценных пород дерева. Народные мастера в духе национальных традиций с большим вкусом вырезали статуи, художественную мебель и архитектурные украшения. Вышивки Кореи 17—19 вв. обладают декоративностью и богатством художественных приемов, но все же они не достигали того высокого качества, каким отличаются вышитые изделия Китая.

Искусство Кореи феодального периода, как уже называлось, развивалось в непосредственном взаимодействии с художественной культурой Китая. Корейский народ, используя художественные достижения Китая, всегда их творчески претворял и создал свое высокое искусство, эстетическое своеобразие которого было тесно связано с самобытной народной основой.

Искусство Японии

В.Бродский

Средневековое искусство Японии развивалось на протяжении более чем тысячи лет, начиная с 6 в. Среди историков нет еще единого мнения о том, прошли ли народы Японии рабовладельческую стадию общественного развития. Однако, как бы ни решался этот важный вопрос истории,

остаётся несомненным, что в дофеодальный период Япония не обладала столь высокоразвитыми архитектурой и искусством, какие были созданы в рабовладельческую эпоху, например в Китае. Как и многие другие народы, пришедшие к феодализму, минуя или почти минуя рабовладельческую стадию развития, японцы в начальный период средневековья не имели искусства, обладавшего разработанным профессиональным навыком, и в своем художественном творчестве опирались в основном на традиции фольклорного характера, сложившиеся в условиях родо-племенной организации общества.

Не удивительно поэтому, что раннефеодальному Японскому государству при возведении первых крупных религиозных и светских построек пришлось обратиться к опыту соседних стран — Китая и Кореи, с которыми Японию в этот период сближало не только единство принятой в 6 в. новой религии — буддизма, но и общность ее кившихся форм феодализма. Как и в Китае, в силу особенностей соотношения производительных сил и производственных отношений земля в Японии в период раннего феодализма была объявлена собственностью государства, и лишь спустя несколько столетий установилась другая форма землевладения — собственность отдельных феодалов.

Древнейшие в мире памятники деревянного зодчества 7—8 вв., сохранившиеся в Японии, были созданы при непосредственном участии иноземных мастеров. Вместе с тем они совершенно органично вошли в историю японского национального искусства, явившись важным звеном, крепко связавшим народное художественное творчество дофеодальной эпохи с дальнейшим расцветом архитектуры и искусства в пору развитого феодализма. Элементы китайской культуры, попадая на японскую почву, неизменно включались во внутренний процесс развития культурной жизни страны, ускоряли и усложняли его, сливались с ним, трансформировались и становились национальным явлением.

Уже в 9—12 вв. во всех областях художественного творчества развивался высокий по своему уровню самобытный стиль японского средневекового искусства. Архитектура, живопись, скульптура и прикладные искусства этого и последующего периодов являются неповторимо своеобразным, ценным вкладом японского народа в сокровищницу мирового искусства.

Немаловажное значение в истории средневековой Японии имела географическая изолированность страны, расположенной на островах. Она не мешала постоянным и очень эффективным экономическим и культурным связям Японии с другими странами и особенно с Китаем и Кореей, но она помогала Японии оградить себя от военных нашествий. Даже воинственные монголы потерпели неудачу, несмотря на двукратную попытку вторгнуться на японский архипелаг.

Интенсивное развитие японской средневековой культуры в 17 столетии привело к зарождению в искусстве новых, гуманистических тенденций, связанных с возросшей общественной активностью городских слоев населения.

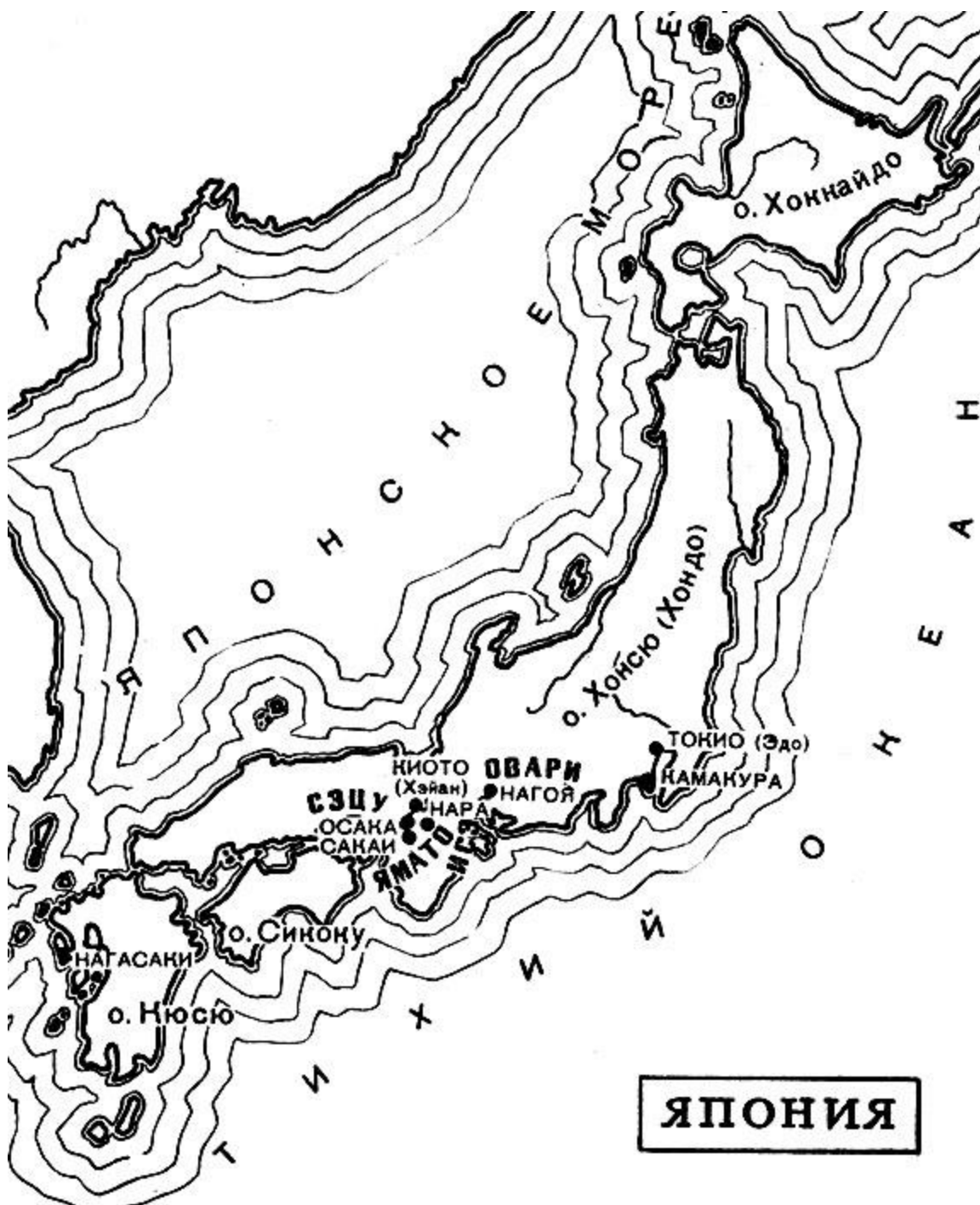
Правда, особенности японского абсолютизма — в частности, политика изоляции Японии и «стабилизации» общественных отношений, проводившаяся правительством Токугава в 17—первой половине 19 в., — задержали разложение феодализма и смену его новой формацией. Но культура и искусство Японии в этот период ее истории стали решительно выходить за рамки средневековой художественной системы. Особенно сказалось это в развитии японской гравюры и прикладных искусств. Новые качества японского искусства 17—начала 19 в. обязывают рассматривать этот период в следующем томе, вне пределов собственно средневекового искусства.

Искусство 6 - 12 веков

Первые значительные памятники японской архитектуры и искусства относятся к периоду возникновения и к первым этапам развития феодальных отношений в 4—7 столетиях.

Господствующей идеологией в это время была религия синто (буквально — «путь богов»). Синтоизм — это древнейшая японская религиозно-мифологическая концепция, основным содержанием которой является поклонение силам природы и культ предков.

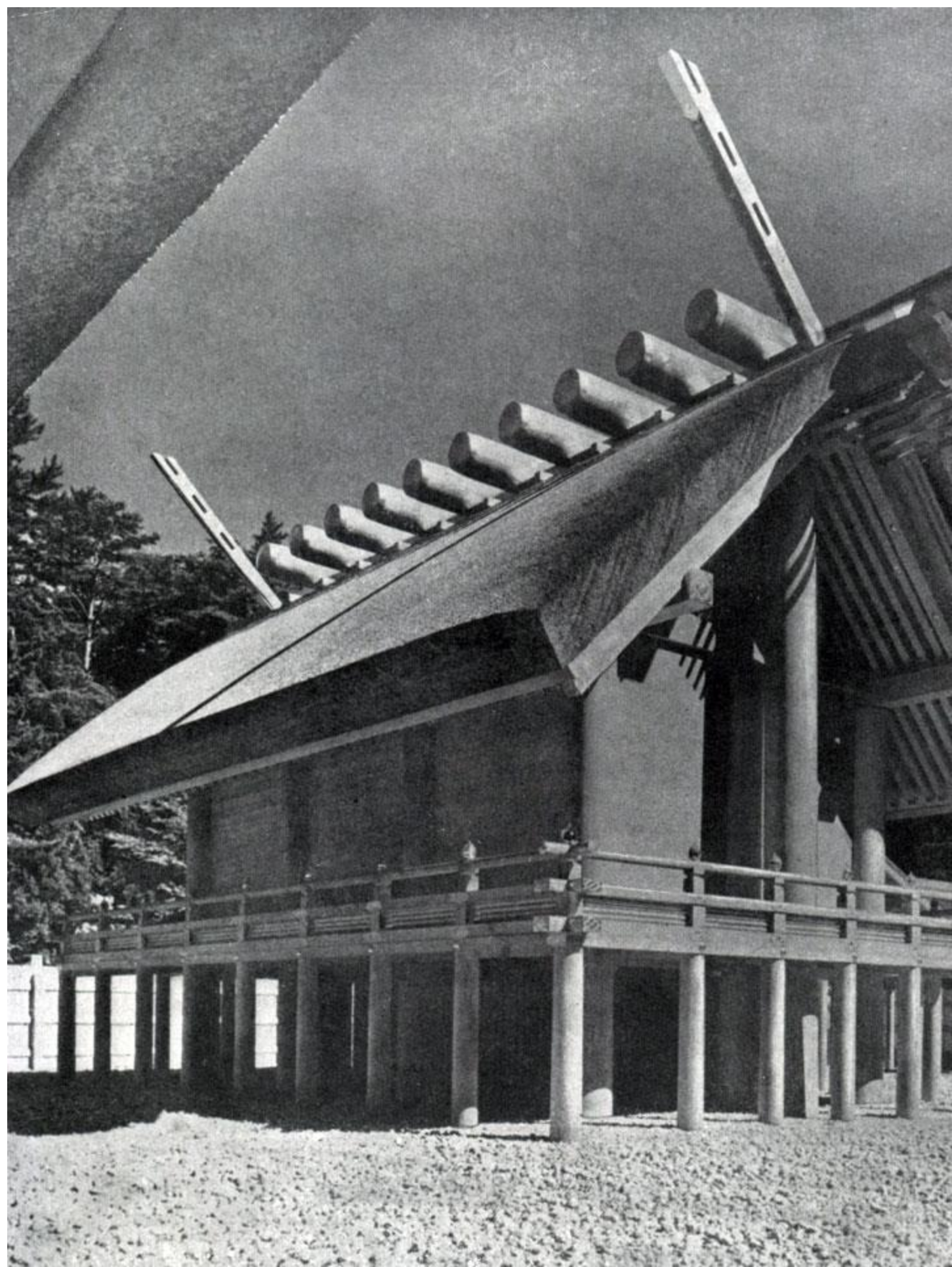
К этому периоду относится сложение форм деревянных синтоистских храмов, возникших на основе древнейших традиций народного зодчества Японии. Об архитектуре синтоистских храмов можно судить по реконструированным в более позднее время постройкам. Так, известный синтоистский архитектурный ансамбль в Исэ (*По сложившейся традиции храм Исэ перестраивался почти каждые двадцать лет, точно повторяя при этом ранее созданный образец.*), дошедший до нас в позднейшей реконструкции, был основан в первые века нашей эры и посвящен богине солнца Аматэрасу. Его описание дается в японских хрониках, датированных 804 г. Характерная для синтоистских храмов система столбов, поднимающих здание над землей, целиком опиралась на древнюю практику строительства свайных жилищ. Однако уже храм в Исэ, наиболее совершенный образец синтоистской архитектуры, не несет черт примитивной утилитарности, которые, так же как и древнейшая конструкция, характеризуют многие постройки синтоистского культа. То, что в более ранних синтоистских постройках мыслилось только как естественная, опытом утвержденная необходимость, в храме Исэ разрабатывается как архитектурный прием. Дух высокого мастерства, цельность архитектурного замысла, продуманная красота отличают ансамбль в Исэ. В сущности, это первый памятник, в котором нашли свое сформулированное выражение уже достаточно ясно определившиеся художественные представления.



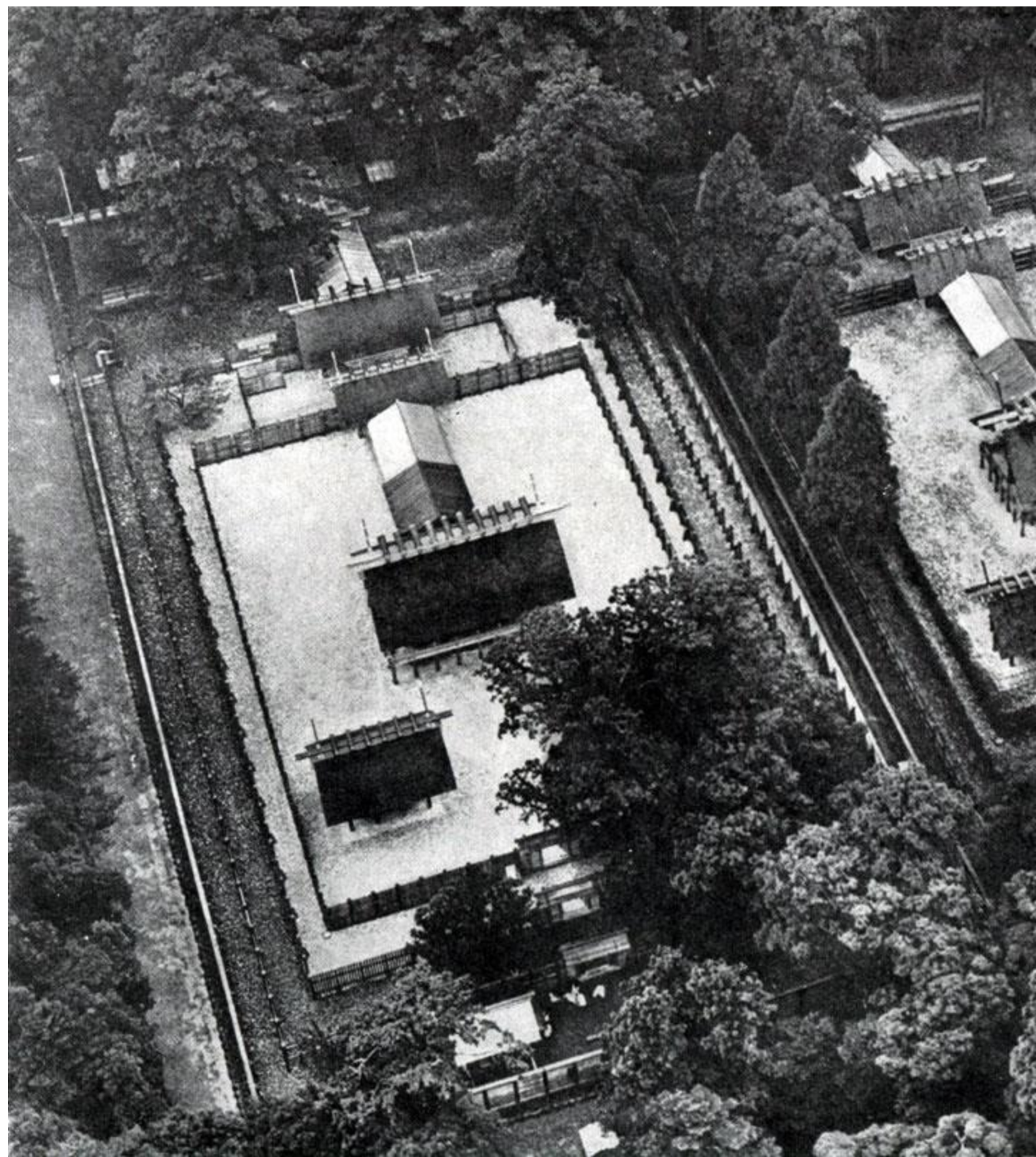
Карта. Япония

Ансамбль в Исэ состоит из целого ряда деревянных сооружений. Центральная ось планировки проходит с севера на юг. Определяющим центром ансамбля является главное святилище, которое вместе с двумя храмами-сокровищницами ограждено деревянным забором в четыре ряда. На одной оси с

главным святилищем, между второй и третьей оградой, находится храм для молитв. Обычно в синтоистских храмах имеется также несколько построек для специальных ритуалов: омовения рук и т. п. Идущие в храм приближались с юга, проходя ряд ворот — тори, расположенных, за исключением первых, на центральной оси.



*301. Святилище храмового ансамбля Исэ. Начало 1 тыс.
Реконструкция 1953 г. Вид с северо-запада.*



*302. Храмовый ансамбль Исэ. Основан в начале 1 тыс.
Реконструкция 1953 г. Аэрофотосъемка.*

Самым значительным сооружением всего комплекса является главное святилище, в котором наиболее полно проявились стилистические черты, свойственные каждой из построек ансамбля. Прямоугольное в плане здание храма, поднятое над землей на столбах, крыто двускатной соломенной кровлей с большим выносом. Храм окружен открытой галлереей, на которую с южной стороны ведет лестница. За исключением входной двери, стены храма не имеют никаких других проемов. Архитектурный облик главного святилища очень прост и строг. Он лишен всяких украшений и весь построен на прямых линиях.

Большую роль играют также выбор и обработка строительного материала. Храм в Исэ выстроен из высоко ценящейся породы японского кипариса — хино-ки, имеющей желтый цвет. Следует отметить, что дерево явилось основным материалом для всей последующей японской архитектуры почти до 19 в. Это естественно для страны, богатой лесом и подверженной частым землетрясениям. Дерево как материал обусловило некоторые специфические черты японской архитектуры, как конструктивные, так и чисто художественные. Была выработана своего рода эстетика дерева, предполагающая прежде всего выявление его естественной красоты. Сочетание различных пород дерева, его обработка стали искусством. Сам процесс обработки материала при сооружении деревянных построек носил характер скорее художественной, а не ремесленной работы. Именно такого рода понимание материала было заложено уже в храме Исэ. Это сказалось и в том художественном значении, которое придавали конструкции, ее отдельным деталям. Художественная концепция храма Исэ определяется требованием логической оправданности, ясности и естественности, то есть той высокой формы простоты, которая в архитектуре обычно предполагает и высокое эстетическое содержание. Храмы синтоистского культа дают представление и о дворцовой архитектуре. Синтоистский храм

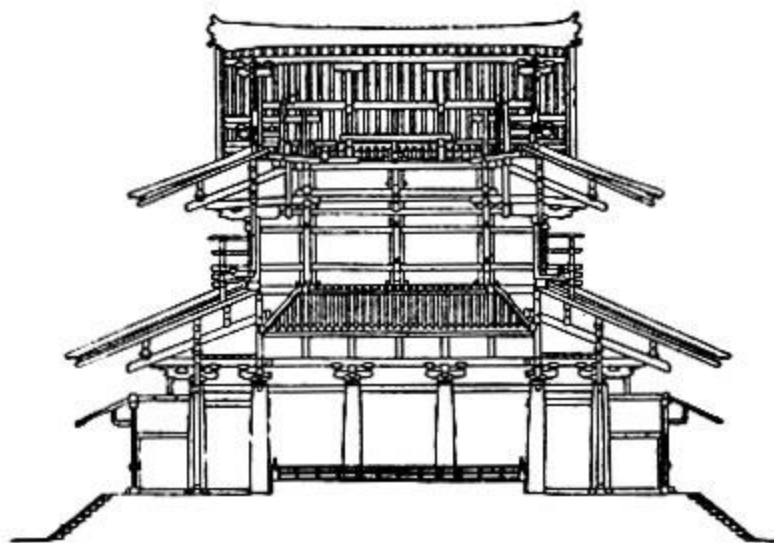
рассматривался как жилище бога и, как полагают, был весьма близок светским постройкам того времени.

Синтоизм продолжал существовать и в последующие века как исконная японская религия. Но дальнейшая история японской архитектуры была связана с распространением в стране буддизма, под воздействием которого стали развиваться почти все формы культуры Японии того времени. Официальной датой признания новой религии считается 552 г. Распространение буддизма в Японии совпало с окончательным разложением [родового строя, которое завершилось в 545 г. так называемым переворотом Тайка, уничтожившим родовое устройство. Была ликвидирована территориальная независимость родов, вся земля была объявлена собственностью императора. Первое возникшее на территории Японии раннефеодальное государство в своем устройстве целиком руководствовалось принципами централизованной китайской империи Таи. Весь государственно-административный аппарат, система светского образования были созданы по китайскому образцу.

В 710 г. было закончено строительство города Нара, ставшего первой столицей Японии (в японской историографии период с 745 по 794 г.— год перенесения столицы в город Хэйан — получил название эпохи Нара). Буддизм, проникший в Японию уже в китаизированной форме, идеологически оформил сложившееся централизованное иерархическое государство. Признание буддизма государственной религией содействовало также установлению еще более тесных связей с Китаем и интенсивному проникновению китайской культуры. Первые созданные на территории Японии буддийские монастыри почти полностью воспроизводили китайский тип построек подобного рода. Однако так же как развитая религиозная и философская система буддизма до известной степени поглотила синтоизм, но практически заимствовала некоторые черты японского народного культа, так и пришедший с буддизмом из Китая сложившийся архитектурный стиль принял характерные японские черты.

Самый ранний дошедший до нас буддийский храмовый ансамбль Хорюдзи был построен около 607 г. близ города Нара(*Хорюдзи сильно пострадал при пожаре в 1949 г. В настоящее время восстановлен.*).

Согласно преданию, строителями Хорюдзи были корейские мастера. Следуя в целом приемам, выработанным китайской архитектурой, зодчие Хорюдзи допустили и некоторые отличия, сказавшиеся в планировке. Обычно основные постройки буддийского ансамбля: средние ворота—Тюмон, пагода, главный храм — Кондо и храм для проповеди — Кодо — располагались на одной оси с севера на юг. Путь к этому комплексу открывали так называемые Великие Южные ворота. За пределами площади монастырского двора, предназначавшегося для этих зданий, к северу, востоку и западу находились жилые постройки для монахов. Главным отличием планировки монастыря Хорюдзи является расположение Кондо и пагоды по сторонам центральной оси. Это внесло большую свободу в общее композиционное построение, создало большую естественность в сопоставлении отдельных архитектурных масс. Ритм мощного размаха двух крыш обширного Кондо, многократно повторенный свесами загнутых крыш пятиэтажной пагоды, объединил Эти две постройки, которые вместе со средними воротами составляют величественный и монументальный ансамбль.



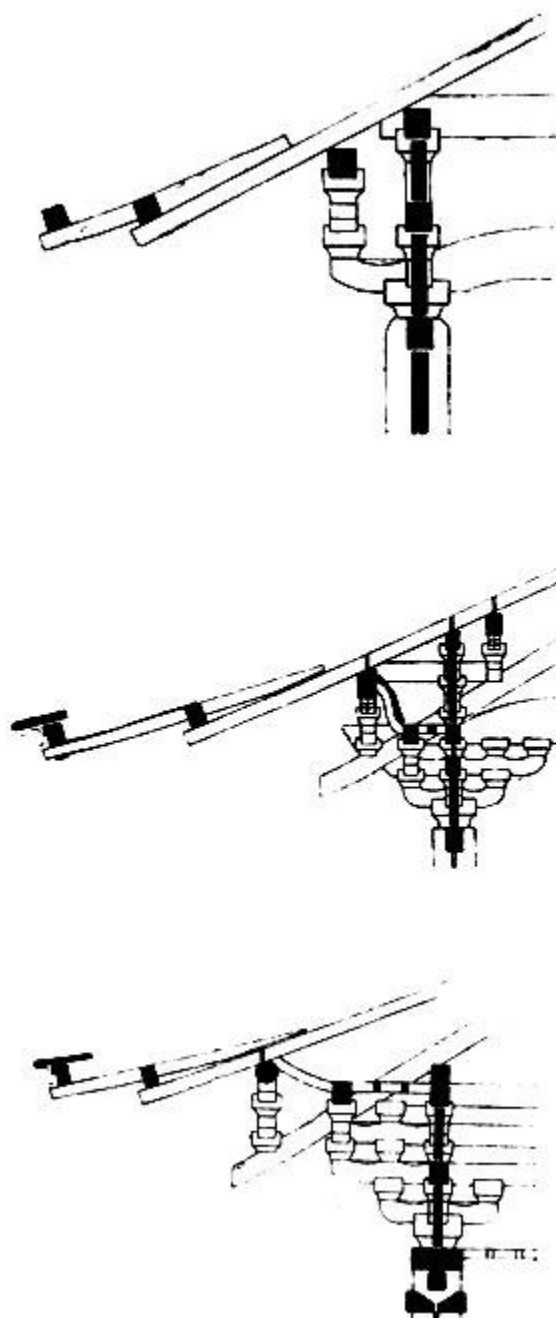
Кондо Хорюдзи. Разрез.



303. Кондо - главный храм монастыря Хорюдзи близ Нара. Около 607 г. Восстановлен в 20 в.

Кондо, пагода и средние ворота — наиболее древние сохранившиеся до наших дней постройки. Кондо — в плане прямоугольное деревянное двухэтажное здание, стоящее на

каменном основании и поддерживаемое двадцатью шестью колоннами. Колонны с небольшим энтазисом имеют круглые каменные базы и несут на себе особую систему кронштейнов, которые называются токйо и являются характерной особенностью японской архитектуры. Устройство этих кронштейнов позволяло делать большие выносы кровли.



Типы токйо (кронштейнов).

В наружной композиции Кондо доминируют массивные плоскости двух загнутых черепичных крыш, которые сообщают зданию торжественный характер.

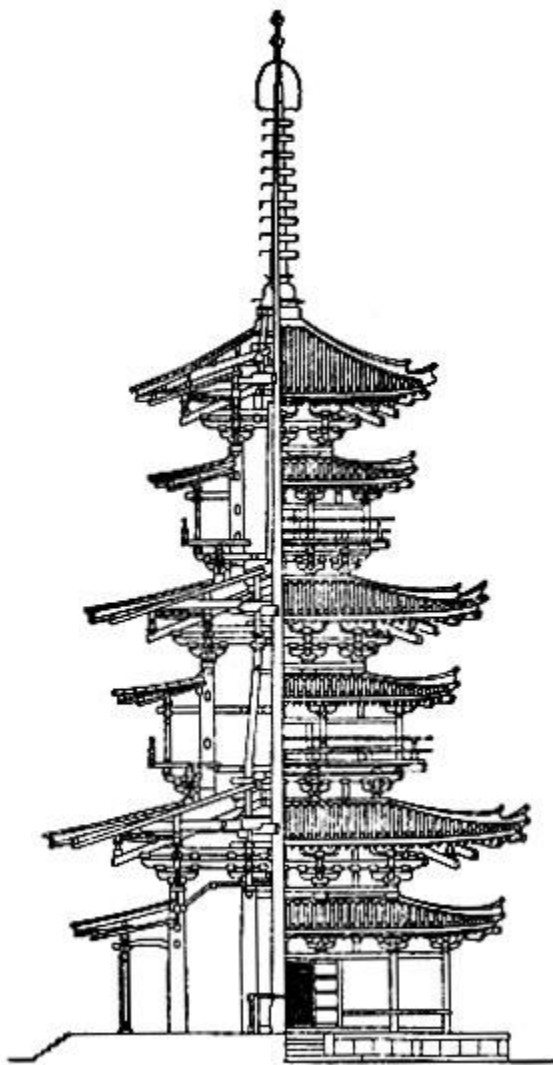
Пятиэтажная пагода Хорюдзи — одна из древнейших в Японии. Ее высота 31,9 м. Исполинский ствол дерева хиноки послужил центральной мачтой пагоды, проходящей сквозь все этажи и связанной со всей конструкцией. Такая система предохраняла здание от разрушения во время землетрясений. Во всей башне использовалось только помещение первого этажа, в котором находилась статуя Будды. Пагода увенчана шпилем с десятью кольцами. Верхушка шпиля представляет стилизованное изображение пламени. Пять крыш пагоды, так же как и в Кондо, являются элементами, оформляющими внешний облик здания. Крытая галерея первого этажа была пристроена в 17 в. Средние ворота состоят из двух изогнутых крыш, поддерживаемых столбами, которые увенчаны характерными кронштейнами. Средние ворота более легки в своих пропорциях. Это впечатление усиливается благодаря весьма большому расстоянию между первой и второй крышей, резной балюстраде, расположенной между ними, и особой структуре кронштейнов, которые имеют не только конструктивное, но и художественное, декоративное значение.

Главным художественным и композиционным элементом каждого отдельного здания и всего ансамбля Хорюдзи в целом является кровля. В японской архитектуре кровле отводится чрезвычайно важное место. Ее большие выносы не только защищают деревянные стены здания от дождя, но и имеют также большое композиционное и художественное значение.

Массивные, широкие крыши построек Хорюдзи благодаря крутизне их ската и волнообразному изгибу создают сдержанный ритм, сообщая всему ансамблю строгую торжественность. Подобный характер ансамбля был обусловлен значением, которое придавали буддийским храмам в период раннего феодализма: с представлением о храме связывалось не только его культовое, но и общественное значение, храм Хорюдзи назывался Хорю-гакумондзи

(«гакумон» значит воспитание). Кровля осуществляет также композиционную связь ансамбля с окружающей природой. Ритмическое движение, созданное изогнутыми крышами, как бы повторенное изгибом ветвей, должно было связать в единое целое формы архитектуры с формами природы.

Очень близки по стилю к Хорюдзи дошедшие до нас пагоды начала 7 в. храмов Хоккэдзи и Хориндзи. Но уже восточная пагода храма Якусидзи (7 в.) отмечена новыми стилистическими чертами, изменившими архитектурный облик здания.



Восточная пагода Якусидзи. Разрез.



304. Восточная пагода Якусидзи в Нара. 7 в. Неоднократно реставрировалась.

Пагода высотой 33,9 м имеет всего три этажа. Крыши находятся одна над другой на весьма значительном расстоянии, и это делает обозримым архитектурный объем самой башни. Промежуточные выступы в виде маленьких крыш обогащают силуэт здания, сообщают его облику некоторую нарядность. Вместе с тем они не скрывают плоскости стен и являются деталями, которые связывают всю композицию, подчеркивают легкое и стройное движение вверх и придают архитектуре здания логическую завершенность.

Одним из самых больших храмов, построенных в период раннего средневековья, является храм Тодайдзи (*Первоначальная постройка главного храма Тодайдзи, так называемый зал Великого Будды, сгорела. В настоящее время существует здание, перестроенное в 1700 г. Во время перестройки в здание были внесены некоторые частности, изменившие его первоначальный наружный облик. Так, дугообразная деталь, украшающая нижнюю крышу храма, внесла несвойственный архитектуре 8 в. декоративный элемент, находящийся вне конструктивной связи с постройкой. Среди многочисленных построек монастыря Тодайдзи только Хоккэдо не было перестроено в позднейшие времена, а некоторые изменения, внесенные в 13 в., не нарушили единство архитектурного стиля.*) (748 г.). Его главное святилище превосходит своими размерами все предыдущие постройки. Общая планировка ансамбля Тодайдзи более симметрична, чем Хорюдзи, что характерно для храмовых ансамблей конца 8 в. Внутренние ворота соединены с главным храмом крытыми коридорами, а восточная и западная пагоды вынесены за его пределы и симметрично расположены справа и слева. Симметрия выступает здесь не только как художественный прием, но и как символ строгой государственности. Эта мысль, нашедшая органичное выражение в зданиях Хорюдзи, потребовала известного искусственного поддержания в архитектурном стиле Тодайдзи. Раннефеодальное японское государство в этот период вступило в новую фазу своего развития, которая характеризуется ростом центробежных сил внутри феодального общества.

Если здание зала Великого Будды характером своего стиля напоминает Хорюдзи, то Хоккэдо продолжает развивать

тенденции, намеченные в восточной пагоде Якусидзи. Здание храма невелико. Оно имеет широкий наружный обход, над которым находятся выносы почти прямой крыши. Легкие стены храма ритмически расчленены деревянными подпорами, которые несут систему кронштейнов, поддерживающих свесы крыши. В стене имеются большие оконные и дверные проемы. Строгое, изысканное в своей простоте здание храма с легкими стенами, чередующимися подпорами, струящимся рисунком черепичной крыши прекрасно «вписано» в общую картину зелени деревьев.

Четкость и ясность конструктивного построения, преобладание прямых линий в архитектурной композиции Хоккэдо свидетельствуют о развитии уже однажды проявившегося в синтоистских постройках принципа простоты художественной формы. Эта простота рассматривалась как качество, приближающее художественную форму к естественной красоте самой природы и создающее гармоническое соотношение архитектуры и окружающего пространства. Именно такой тип постройки, как Хоккэдо Тодайдзи или близкие к нему Дэмподо Хорюдзи (8 в.) и Кондо Тосёдайдзи, легли в основу дворцовой архитектуры следующего столетия, связанной со строительством новой японской столицы. В 794 г. столица из Нара была перенесена в заканчивающийся строиться в то время город Хэйан (современный Киото). С этого времени Хэйан стал не только политическим центром страны, но на протяжении четырех столетий играл исключительную роль в развитии культуры Японии. Период с 9 по 12 в. — время могущества и господства Хэй-ана — именуется в японской истории эпохой Хэйан. Хэйан значит мир и покой. Перенесение столицы было связано с серьезными политическими и социально-экономическими изменениями в стране. Хотя в это время продолжал действовать государственный порядок, сложившийся в 7—8 вв., власть императора стала почти номинальной. Вся полнота фактической власти перешла в руки родовой аристократии, из рядов которой выдвинулась фамилия крупнейших феодалов Фудзивара, правившая страной от лица императора около двух столетий. Утверждение власти Фудзивара свидетельствовало

об укреплении феодального класса, что было связано с переходом к новой форме собственности на землю — собственности отдельных феодалов. Однако феодалы, владевшие землей в отдаленных от центра провинциях, не представляли еще реальной угрозы для центрального правительства, которое чувствовало себя прочно и уверенно. В этих условиях сложился своеобразный, проникнутый эстетизмом и интеллектуальным началом быт хэйанской аристократии, в среде которой формировались эстетические нормы, во многом определившие характер искусства последних трех столетий периода раннего феодализма. Это было также временем создания национальной письменности, расцвета литературы, поэзии, музыки и живописи.

Много внимания было уделено благоустройству новой столицы, расположенной во владениях Фудзивара. Хэйан был построен по всем правилам градостроительной техники того времени. Городские магистрали шли с юга на север и пересекались аллеями с востока на запад. Была сооружена система каналов, снабжавшая водой городские сады. С этого времени садово-парковая архитектура становится одним из важнейших видов японского искусства. Были воздвигнуты многочисленные храмы и дворцы, быт которых по своей роскоши и утонченности не уступал столице танских императоров Чанъани — прообразу Хэйана.

Среди построек этого времени одно из центральных мест занимал императорский дворец, сооруженный в 804 г. На основе тщательных изысканий и глубокого научного изучения японскими учеными и архитекторами в 1789 г. был восстановлен дворец в точном соответствии с первоначальным его видом. Ансамбль императорского дворца включал около пятидесяти зданий: резиденция императора, правительственные учреждения, казармы, так называемый зал удовольствий, храмы и т. д.

Сохранившиеся хроники называют в числе самых значительных сооружений ансамбля главный приемный зал. Здание имело около 50 л в длину и 15 м в ширину. Оно стояло

на каменном основании, его стены были покрыты красной краской, а кровли крыты голубой черепицей. Однако главный приемный зал был уничтожен пожарами 1277 г. и не вошел в число восстановленных позднее построек.



306. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в

Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в.

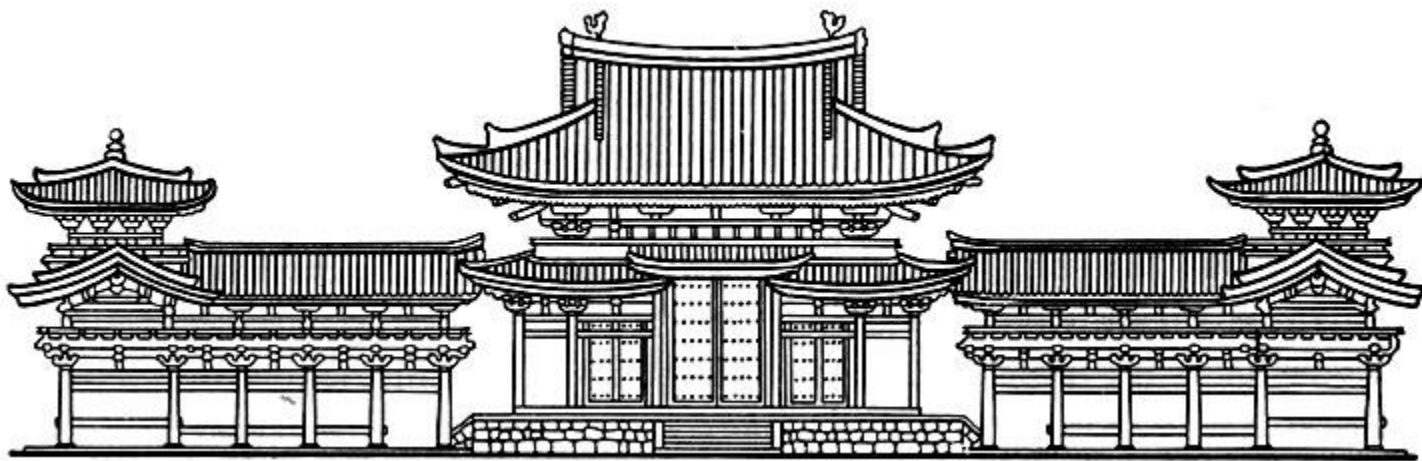
Из реконструированных и дошедших до наших дней сооружений наибольший интерес представляют церемониальный зал и здание императорской резиденции. В этих постройках художественная концепция, определившая архитектурный облик Хоккэдо Тодайдзи, получила свое наиболее полное выражение и вместе с тем приобрела новое качество. Главный церемониальный зал — это обширный дворец с выступающими галлереями. В плане он представляет крест протяженностью около 30 м с востока на запад и около 25 м с севера на юг. С фасада, обращенного к югу, к зданию ведет широкая лестница. Стена фасада, расчлененная вертикальными столбами, несущими стропила, делится горизонтальной балкой на две части. Меньшая, верхняя, представляет натянутую между столбами особую плотную белую бумагу, большая, нижняя, — подвижные деревянные квадраты решетчатой конструкции, которые при помощи тросов могут быть подняты кверху и, таким образом, являются своеобразными дверьми. Здание имеет высокую вогнутую кровлю, однако плавные линии слегка загнутой крыши не усложняют общий абрис дворца.



310-311. Здание церемоний (Сисиндэн) Императорского дворца в Киото. Восстановлено в 1855 г. в соответствии с первоначальной постройкой начала 9 в. Внутренний вид.

Здание располагает просторным интерьером, который лишь с северной и западной стороны отделен от галлерей

раздвижными ширмами. Ни галлерей, ни сам церемониальный зал не имеют потолка. Вся система перекрытия совершенно открыта. Доски пола и массивные столбы, служащие опорой перекрытия, оставлены неокрашенными. Такое архитектурное решение стало возможным только благодаря особой красоте самой деревянной конструкции и высокохудожественной обработке ее деталей — отполированных досок пола и столбов, искусно отделанных кронштейнов, стропил и т. д. Так же как и внешний облик дворца, его интерьер сочетает торжественность с особым рода изысканностью, рожденной атмосферой естественной красоты материала.



Храм Феникса. Фасад.

Перед зданием дворца был расположен окруженный галереями церемониальный двор, предназначенный для особо торжественных событий. Церемониальный двор, или песчаный сад, занимал весьма большую площадь, покрытую белым песком, сровненным граблями по геометрически правильным линиям. За исключением двух деревьев, апельсинового и вишневого, заключенных в бамбуковую ограду и расположенных по обе стороны здания, песчаный сад был лишен каких бы то ни было растений. Все искусственное построение песчаного сада служило как бы прелюдией, подчеркивающей строгость и изысканность архитектурного облика дворца

Здание императорской резиденции представляет примерно тот же тип постройки, но с разделенным на многочисленные секции интерьером. Его фасад был обращен на восток и выходил к другому песчаному саду.

В 9—10 вв. создается особый тип дворцово-паркового ансамбля, получивший название Синдэн. Синдэн — это центральный приемный зал, вокруг которого группировались остальные постройки дворца. Сад типа Синдэн, так же как и наиболее ранние японские сады 7—8 вв., во многом был связан с символическими представлениями буддизма. Искусственно созданные острова символизировали буддийский рай, расположенный в просторах моря. Островам придавали форму черепахи или журавля, что являлось символом долгой безмятежной жизни, и т. п.

Вместе с тем сады Синдэн имитировали и естественную красоту природы. Воспроизводились водопады, реки, озера, острова, холмы. В то же время появились сады, воспроизводящие прославленные местности, и миниатюрные сады, занимавшие очень небольшую площадь, где камни символизировали скалы, кустарник — леса и т. д. Последние служили для созерцания и эстетического переживания природы.

Замечательным архитектурным памятником этого времени является храм Фе-пикса (первоначально — увеселительный дворец Фудзивара) из ансамбля Бёдоин. Свое название храм получил благодаря сходству его плана с птицей феникс, распластавшей крылья, а также благодаря бронзовым фигурам фениксов, установленным на гребнях крыши. План храма Феникса весьма несложен. От центрального зала, перекрытого двускатной крышей, которая возвышается над всей постройкой, отходят две галереи справа и слева. Выделенный центральный зал и расположение боковых коридоров создают, казалось бы, симметричную композицию. Но симметрия выступает лишь в том случае, если рассматривать храм, находясь против фасада главного зала. С остальных точек зрения симметричность композиции не

ощущается благодаря легкому волнообразному ритму движения, которое создается многочисленными грациозно изогнутыми карнизами и крышами, искусно сопоставленными и передающими впечатление большой свободы и естественности общего композиционного замысла.

Вместе с тем храм Феникса оставляет впечатление устойчивости, спокойной гармонии, что достигается сопоставлением легкого и изящного центрального зала, для строительства которого был использован специальный тонкий строевой лес, с более массивными галлереями, поддерживаемыми толстыми подпорами. Наружные украшения храма сравнительно просты: деревянные части расписаны киноварью, а бронзовые детали позолочены.

Украшенный красной росписью и золотом храм — со сложным рисунком изысканно изогнутых крыш, с чередующимися в ясном ритме колоннами, со спокойно вырисовывающейся на фоне неба возвышенной средней частью — отражается в воде пруда, сливаясь с орнаментом из листьев и ветвей. Все это передает впечатление красоты и поэзии, проникнутой покоем и гармонией, которой полон мир, окружающий храм Феникса.

Интерьер храма украшен значительно более сложно, чем его наружные части. Стены и двери главного зала покрыты яркой росписью, изображающей сцены из истории Будды Амиды и западного рая, а в самом зале были установлены пятьдесят две деревянные буддийские статуи. Пьедестал, на котором возвышалась главная статуя, был украшен инкрустацией перламутром, полог над статуей — орнаментом из цветов. Декоративные произведения в зале храма Феникса или в близком к нему по стилю внутреннего оформления Золотом зале монастыря Тюсондзи, где сохранились изделия из металла, инкрустация перламутром, лаковая живопись, свидетельствуют о расцвете прикладного искусства, находившего в период Хэйан широкое применение в украшении дворцов и храмов.

10—12 вв. явились временем первого расцвета японского прикладного искусства. В этот период известно более десяти центров производства керамики: Ямато, Каначи, Ссцу и др. Немногочисленные керамические изделия, дошедшие до наших дней, все же позволяют судить об изысканной форме сосудов и принципе свободного потока глазури, который разрабатывали японские керамисты. В это время в керамике начали весьма широко применять кобальт, впервые появившийся в Японии в 8 в. Однако важнейшими видами прикладного искусства были текстиль и изделия из лака. Среди различных типов тканья и вышивок преобладала парча. Она употреблялась не только для одежды, но и в декоративном оформлении храмового интерьера. Большое применение в декоративном убранстве храмов и дворцов находили изделия из лака.

Лак добывают из лакового дерева. Он представляет бесцветную смолистую массу, которую подвергают сложной обработке и окрашиванию, преимущественно в черный, красный и золотой цвета. Отполированная блестящая лаковая поверхность с нанесенным на нее рисунком чрезвычайно декоративна и нарядна.

Использование парчи и лака создавало сложный стиль декоративного оформления храмового интерьера, отвечавшего стремлениям буддийской церкви в 9 —11 вв. к роскоши, пышным религиозным обрядам, все более принимавшим характер спектакля.

Буддизму в это время была дана новая интерпретация, разработанная в учениях секты Тэндай и Сингон. В сравнении с простотой буддийских доктрин 7 — 8 вв. были выдвинуты сложные концепции, потребовавшие создания многочисленных картин и образов, отражавших все многообразие буддийской символики и иконографии. Влияние буддийских сект Тэндай и особенно секты эзотерического (От греческого слова *xxxxxxxxxx* — внутренний; в применении к религии — понятный только узкому кругу посвященных.) буддизма Сингон было очень велико в Японии в эпоху Хэйан. В учении секты Сингон большое место занимали различные религиозные обряды и магические акты, участие в

которых было одним из звеньев на пути приобщения к состоянию Будды. Учение секты Сингон находило большое число последователей в среде господствовавшего класса, который рассматривал буддизм не только в аспекте веры, но и с точки зрения эстетической и художественной. Великолепная живопись на шелку, изящная скульптура, красочные одежды бонз, ритмическое чтение сутр, весь сложный церковный обиход являлся частью утонченного быта.

Если история японской архитектуры начинается со строительства синтоистских храмов, что было важным событием на заре японского искусства, то история скульптуры в Японии почти полностью связана с появлением в стране буддизма, так как синтоизм не имел никаких изображений. До этого времени известна только мелкая погребальная пластика.



300. Тори. Статуя Будды Сакиямуни в Кондо - главном храме монастыря Хорюдзи близ Нара. Фрагмент. Бронза. 623 г.

Создание первых памятников буддийской скульптуры в Японии было связано со строительством Хорюдзи. Отлитый в бронзе главный памятник центрального храма Кондо — Будда Сакиямуни с двумя бодисатвами — является наиболее ранним примером японской храмовой скульптуры. Памятник, как свидетельствует надпись на оборотной стороне нимба, был исполнен мастером Тори в 623 г. Мастером Тори была создана целая школа, оказавшая существенное влияние на развитие японской скульптуры 7 в. Общий монументальный и торжественный характер этой скульптуры находится в полном единстве с архитектурным стилем времени. Главная скульптурная группа Кондо Хорюдзи объединена большим бронзовым позолоченным нимбом и установлена на довольно высоком деревянном пьедестале, украшенном живописью. Орнаментальные складки одежды центральной фигуры Будды покрывают верхнюю часть пьедестала и тем самым связывают с ним скульптуру, что усиливает впечатление монументальности. Изображения даны в канонизированных позах и отличаются известной архаичностью. Но вместе с тем скульптура мастера Тори производит впечатление внутренней силы, спокойствия и устойчивости. В ней сказалась конкретность мышления, в котором еще не было места сложным религиозным абстракциям, через призму которых художник рассматривал бы создаваемый образ. В известной мере это было обусловлено простотой и ясной устремленностью, характерными для буддийских доктрин этого времени, под воздействием которых развивалось буддийское искусство в начальный период средневековья.



305. Голова Будды. Фрагмент статуи. Бронза. 678-687 гг. Нара, монастырь Кофукудзи.

Большим совершенством пластической формы обладает обнаруженная в 1937 г. голова Будды, отлитая из бронзы в 7 столетии. Стилистически этот памятник близок к танской скульптуре Китая, сыгравшей важную роль в формировании раннефеодальной японской пластики.

К работам этого периода относятся также основная святыня храма Юмэдоно, входящего в комплекс Хорюдзи,— Божество милосердия (бодисатва Канон) и так называемая Кудара Канон, также находящаяся к Хорюдзи. Эти статуи были исполнены корейскими мастерами.

Следует назвать еще один памятник из Хорюдзи — бронзовую статую сидящего Будды Амиды с двумя бодисатвами,— известный как алтарь Татибана (8 в.). Изогнутые стебли и венчающие их цветы лотоса служат опорой для фигур Будды и бодисатв. Круглящиеся линии орнаментальных складок их одежд повторяются в тонком рисунке рельефа бронзовой трехстворчатой ширмы, которая помещена за скульптурой и служит ей фоном. Узорчатый нимб, прикрепленный к ширме, композиционно подчеркивает центральную статую Будды. Все эти детали обуславливают в целом декоративный характер всего памятника. Но по сравнению с более ранними памятниками скульптура алтаря Татибана более объемна и пластически выразительна. Скульптуру конца 7— начала 8 в. можно рассматривать как переходное явление в развитии японской пластики от условного типа к более совершенной объемно-пластической трактовке.

В скульптуре 6 — 7 вв. человеческое тело остается почти совсем неразработанным и формы его почти не дифференцированы. Правда, следует отметить, что в деревянной скульптуре пластика форм была более совершенна, чем в отлитой из бронзы. Примером могут служить деревянные статуи Будды Майтрея 7 в.— одна

принадлежащая храму Тюгудзи в Нара и другая — Корюдзи в Киото.

С начала 8 в. основным материалом скульптуры стала бронза. Одна из лучших и характерных работ этого времени — бронзовая статуя бодисатвы Канон — находится в Токкэдо Якусидзи в Нара. Фигура Канон величиной в человеческий рост изображена в одной из канонических поз. Ясность и гармоничность пропорций, пластичность скульптурной формы, превосходно моделированная поверхность отличают эту скульптуру от более ранних работ.

Таким образом, абстрактно-схематический тип ранней монументальной скульптуры сменился более разработанной скульптурной формой. Средства художественного выражения обогатились, стали более совершенными. Трактовка формы стала более скульптурной. И, что следует подчеркнуть, в это время наметилась и в дальнейшем все более углублялась индивидуализация характеристики отдельных образов. В какой-то степени индивидуализировали и строго канонический образ Будды, который принял японские черты (примером может служить глиняная статуя Будды из Тодайдзи), но в значительно большей мере это проявилось в других многочисленных образах буддийского пантеона. Образы легендарных буддийских святых начали приобретать все более конкретный характер. Так, лица десяти апостолов Будды Сакямуни, которые находятся в Кофукудзи в Нара, отмечены конкретными чертами, и благодаря этому их характеристика чрезвычайно индивидуальна и разнообразна. Здесь фигура юноши с мягкими, округлыми спокойными чертами лица, рядом уже немолодой монах с характерным морщинистым лицом, фигура аскета и т. д. Статуи апостолов выполнены из лака (*Для изготовления лаковой скульптуры ткань пропитывали лаком и затем накидывали на деревянный каркас или иногда на глиняную модель и лепили еще в сырой ткани. Когда так затвердевал, каркас или модель могли быть удалены.*). К середине 8 в. глина и лак вытеснили бронзу и стали главными материалами скульптуры. Это объясняется развитием лаковой техники и связанными с ней декоративными возможностями, а также экономическими соображениями в связи с увеличившимся количеством

изготавливаемых для монастырей статуй. Большим своеобразием отличается миниатюрная глиняная скульптура из сцены «Нирвана Будды», которая находится в пятиэтажной пагоде Хорюдзи: множество глиняных фигурок архатов (буддийских монахов), в различных позах по-разному выражающих свое горе и оплакивающих Будду, погрузившегося в нирвану. Каждую фигуру архата мастер изображает в наиболее выразительной позе, которая позволяет ему с наибольшей силой, убедительностью и особой характерностью показать состояние горя и оплакивания. Один из архатов сидит запрокинув голову и широко раскрыв рот, другой уперся руками в колени, и лицо его с закрытыми глазами искажено гримасой плача, третий поднял руки над головой и т. п. Стремление передать наиболее характерные внешние черты определенного душевного состояния является одной из существенных особенностей японской средневековой скульптуры. В статуях буддийских небесных защитников веры, которые изображались в гневе против зла и неверия, характерные чисто физические черты этого состояния не только подчеркивались, но и чрезвычайно преувеличивались, чем достигалась огромная экспрессивность образа. В глиняной статуе небесного стража в Хоккэдо Тодайдзи, исполненной в человеческий рост, подчеркнуты рот, широко открытый, так что обнажились зубы, раздутые ноздри, резкие складки на лбу и общее физическое напряжение, которое как бы сосредоточилось в гневном крике стража.

То же стремление выявить характерное, довести его до чрезвычайной выразительности свойственно деревянным маскам, предназначавшимся для танца гигаку. Эти маски изображают смеющиеся, испуганные, разгневанные молодые и старые лица, в каждом из которых остро выражена какая-нибудь одна характерная черта.



307 б. Священник Гандзи. Скульптура из лака. Фрагмент. 1-я половина 9 в. Пара, монастырь Тосёдайдзи.

Тенденция к конкретизации изображения, стремление передать характерное привели к созданию в конце 8—9 в. скульптурного портрета. До нас дошло несколько портретов того времени. Один из них, портрет священника Гандзи, исполненный из лака, находится в храме Тосёдайдзи. Скульптор изобразил священника в характерной позе. Он сидит поджав ноги, руки сложены в каноническом жесте; полузакрывшиеся веки, чуть заметная улыбка, слегка растянувшая губы, придают лицу выражение спокойствия и задумчивости. Но, несмотря на выразительность индивидуальных черт, связь этой работы с канонической буддийской скульптурой очень сильна. Это сказалось и в строго фронтальной позе, и в общей несколько отвлеченной трактовке всего образа. Портрет священника Гандзи завершает собой первый этап развития японской раннефеодальной скульптуры. Опыт и методы этого периода во многом определили развитие скульптуры 9 в., в которой, однако, проявились и новые стилистические черты, характерные для искусства последующих столетий, целиком связанных с преобладающей ролью культуры Хэйана.

Усилившееся в 9 в. влияние эзотерического буддизма, церковная служба которого требовала большого количества религиозных изображений, было важным стимулом развития буддийского искусства. Основным материалом скульптуры 9-11 вв. стало дерево, что объясняется огромным количеством заказов, которые делали монастыри, обилием дерева, его специфическими качествами.

Первоначально техника резьбы деревянных статуй была весьма несложной. Скульптура вырезалась в так называемой технике ичибоку — резьба из цельного блока. В этой технике исполнены статуи Будды Сакямуни из монастыря Муродзи, Мани Кокузо из храма Дзингодзи (840—850), Якуси Нёрай, из монастыря Дай-годзи (909) и другие. В этих произведениях продолжает разрабатываться тип скульптуры, выработанный в 8 в., с присущей ему строгой торжественностью религиозного образа, проникнутого суровым и возвышенным духом веры, и

характерными стилистическими особенностями — массивным торсом и величественной замкнутостью лица.

До наших дней сохранился также характерный для раннего периода Хэйан скульптурный портрет священника Робэна, который был известным церковным деятелем в эпоху Нара и чье имя было связано с основанием монастыря Тодайд-зи, первым главой которого он был. В целом портрет Робэна можно отнести к той же группе работ, что и рассмотренный выше портрет Гандзи. Но если скульпторы Нара руководствовались стремлением передать реальные черты натуры, то скульптор, создавший портрет Робэна, в большей мере следовал уже имеющимся образцам, восприняв стиль нарской скульптуры как ортодоксальную схему, игравшую в это время роль канона. В сравнении с портретом священника Гандзи скульптура Робэна более схематична и скованна. В своей строгой монументальности, подчеркнута абстрактной трактовке она близка к канонической буддийской скульптуре этого же периода.

Скульптура 7 — 8 вв., связанная со строительством нарских храмов, в целом развивалась в строгом монументальном стиле. Появление скульптурного портрета в конце 8 в. свидетельствовало об известном признании художественной ценности натуры в ее частном, конкретно-реальном проявлении. Однако подобного рода тенденции уже не находили поддержки в новой блестящей столице, которая стала главным культурным центром страны, определившим ее духовную жизнь. В Хэйанс в это время складывались иные художественные представления. В глазах хэйан-ской аристократии могла быть интересной и ценной не столько действительность сама по себе, сколько действительность, воспринятая сквозь призму сложных поэтических представлений. Суровая монументальность нарской скульптуры постепенно сменилась спокойной торжественностью, простота и сдержанность —, изысканностью и изяществом, желание быть верным натуре — стремлением к созданию идеального образа. Не столько сила

религиозного чувства была выражена в скульптуре этого времени, сколько духовная утонченность и эстетизм.

Вместе с тем начиная с 10 в. чрезвычайно усиливается процесс японизации тех заимствований из культуры танского Китая, которые привились в Японии. Китай в это время вступает в полосу жестоких междоусобных войн, так называемый период «пяти династий» (907—960), и связь между Японией и Китаем почти прекращается. Для японской культуры и искусства наступает период роста и расцвета национальных самобытных форм. Японизированный буддизм в этот период охватывает все более широкие круги народа, проникает в народный культ синто, результатом чего было появление первой синтоистской скульптуры. Наиболее ранняя статуя синто, изображающая богиню Накацухимэ, была исполнена в конце 10 столетия (находится в монастыре Якусидзи в Нара) и свидетельствует о своеобразном соединении буддизма и синтоизма. Статуя была вырезана из дерева и ярко раскрашена.

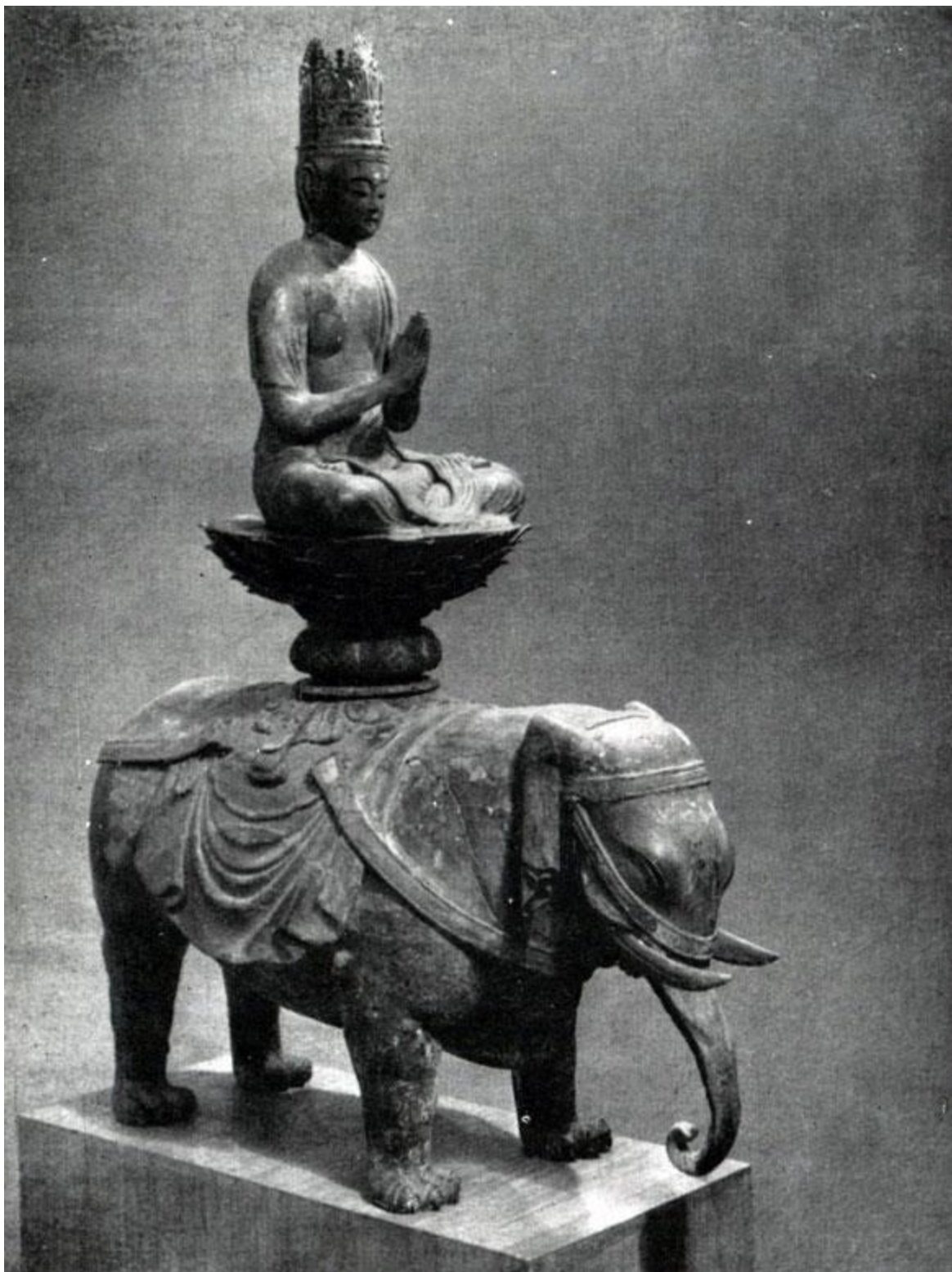
В первые десятилетия 9 в. окончательно сформировался и новый стиль буддийской скульптуры. Этому стилю соответствовало и появление новой техники — ёсэги, монтирование скульптуры из отдельных маленьких деревянных блоков. Техника ёсэги не только значительно расширила художественные возможности скульптора, но и позволяла многие работы поручать ученикам, что при большом количестве заказов было необходимо.

В период Нара большие монастыри строились под руководством специального ведомства, на государственные средства, и скульпторы, работая в правительственных мастерских, являлись должностными лицами и, как правило, мирянами. В эпоху Хэйан монастыри по своему усмотрению привлекали на работу скульпторов, поощряли их вступление в число монахов и давали им духовное звание.

Скульпторы-монахи, живя при монастырях, получали возможность работать уже в своих мастерских, с учениками и

исполнять статуи как для монастыря, так и для других знатных заказчиков.

Одним из первых скульпторов-монахов был прославленный мастер Дзете (умер в 1057 г.). Стиль скульптуры 11 — 12 вв. связан прежде всего с его именем. Особенно знаменита статуя Будды Амиды Нёрай, находящаяся в храме Феникса, исполненная Дзете в последние годы его творчества — в 1053 г. Она стала каноном в японской скульптуре того времени. 15 Амиде Нёрай Дзете нет отрешенности сурового величия. Сидящая на пьедестале в виде лотоса обрамленная Золотым нимбом фигура Будды была рассчитана на небольшой и избранный круг людей. В отличие от величественных статуй Нара она несет в себе черты известной камерности.



307 а. Школа скульптора Дзётё. Бодисатва Фугэн на слоне. Дерево. 11 - начало 12 в. Москва, Государственный музей восточных культур.

Один из превосходных памятников этого периода, принадлежащий школе Дзете,— деревянная статуя бодисатвы Фугэн на слоне. Это прекрасный пример храмовой скульптуры Хэйана, сочетающей торжественность с утонченной красотой и изяществом. На мощной, нарочито приземистой фигуре слона, на лotosовом троне возвышается стройная фигура бодисатвы, исполненная спокойствия и достоинства. Сложенные у груди в каноническом жесте руки символизируют проповедь Будды. Иконография образа передает текст священного писания, в котором говорится о появлении бодисатвы Фугэн с востока на белом слоне, представшем перед верующими.

Новый стиль чрезвычайно ярко проявился и в портретной скульптуре. Наиболее известным скульптурным портретом этого времени является портрет принца Сётоку, исполненный скульптором Енкай в 1069 г. Статуя была установлена в Зале живописи монастыря Хорюдзи, стены которого были расписаны эпизодами из жизни принца Сётоку, и служила объектом поклонения. Передавая господствующее в это время представление о красоте, Енкай сообщает мягкую, почти женственную округлость чертам лица принца и спокойную завершенность каждой форме и линии.

К числу наиболее поздних произведений, стоящих уже на рубеже следующей Эпохи, относится скульптура Богини счастья. Статую Богини счастья можно рассматривать как завершающую развитие стиля скульптуры Хэйана. В этом произведении не только сконцентрировались все характерные черты скульптуры этого периода, но они выступают как бы в преувеличенном виде. Богиня представлена в виде придворной красавицы в пышном и красочном наряде. Ее образ полон земной чувственности и вместе с тем сохраняет все черты идеального типа, но ее грациозность слишком вычурна, а декоративные украшения перегружены. Уже сложившийся стиль не получает в этой скульптуре свое дальнейшее развитие, в ней лишь повторены его основные черты.

Появление первых памятников живописи в Японии, так же как и скульптуры, было связано с утверждением в стране буддизма. Вместе с буддизмом пришла иконография, нашедшая уже свое художественное воплощение в искусстве Индии, Китая и Кореи. До этого периода известна лишь примитивная живопись, представляющая главным образом тотемистические символы и геометрические фигуры, которыми украшали стены погребений.

Самым ранним памятником буддийской живописи в Японии является алтарь Тамамуси 7 в., хранящийся в Хорюдзи. Алтарь состоит из пьедестала и стоящей на нем модели храма. Деревянные стенки пьедестала и дверцы храма украшены живописью на темы из жизни Будды. Живопись исполнена красным, зеленым и желтым лаком на черном фоне. В небольшие плоскости двери храма вписаны две фигуры бодисатв. Роспись алтаря Тамамуси — пример декоративной живописи, в которой почти все изображения подчинены орнаментально-декоративной задаче.



308. Бодисатва. Стенная роспись в Кондо - главном храме монастыря Хорюдзи близ Нара. Фрагмент. 711 г.

Наиболее значительными работами, созданными в этот ранний период развития японской живописи, являются роспись главного храма Хорюдзи, изображающая Будду Амиду с двумя бодисатвами, и портрет принца Сётоку. Исполнение Будды Амиды и двух бодисатв относится к 711 г.. Роспись выполнена киноварью, ультрамарином и красной охрой. Это характерный пример стенной живописи. Композиция строго симметрична, образы торжественны и величественны. Особый интерес в этой композиции представляет изображение бодисатвы Канон, переданного весьма объемно, чему способствуют сильная выразительная линия контура и использование светотени. Портрет принца Сётоку — другое интересное произведение этого времени. Слева от принца изображен его сын, справа — младший брат. Таким образом, расположение фигур в картине воспроизводит симметричную композицию Будды и бодисатв. Три фигуры, изображенные в картине, объединены единым ритмом, этот ритм зарождается в линиях одежды, которые незаметно переходят в ясную линию контура, чем достигается орнаментальная звучность всего рисунка. Силой и выразительностью рисунка отличается и одно из изображений бодисатв в храме Сёсопн, написанное тушью. Вся фигура исполнена как бы одним движением кисти. Одна непрерывающаяся линия, очерчивая контур фигуры, переходит в круглящиеся линии шарфа, который обвивает бодисатву и как бы взметнулся от порыва ветра. Маленькие завитки облака, на котором сидит бодисатва, и большие круги развевающегося шарфа создают впечатление легкости и воздушности.

Рассмотренные произведения показывают, что преобладающими стилистическими чертами ранней японской живописи являлись условная обобщенность образов, декоративность и орнаментальность композиции.

Сохраняя в известной мере эти черты, живопись в 8 в. развивалась по пути большей конкретизации и монументальности образа, что соответствовало требованиям времени. Среди наиболее характерных произведений 8 в., в которых нашли свое выражение новые тенденции, можно назвать принадлежащее храму Якусидзи изображение Богини счастья, исполненное на льняной ткани. Богиня изображена в виде знатной дамы в нарядной одежде придворных женщин. Ее широкие брови, полные щеки, ее величественная поза передают господствующие в период Нара представления о женственности и красоте. Вся композиция подчеркивает торжественность и монументальность образа.

Во время правления императора Сому (724 — 749) были организованы мастерские живописи, которые занимались созданием религиозных картин, копированием и украшением монастырей. До нас дошли очень немногие их работы. Одна из сохранившихся работ — сутра «По причине и следствие» — представляет горизонтальный свиток с текстом и иллюстрациями к нему. По своему декоративному характеру иллюстрации свитка напоминают манеру живописи алтаря Тамамуси.

Бурное развитие религиозного искусства в конце 8 в. вызвало появление новых видон буддийских картин. К ним относятся так называемая мандала — геометрическая диаграмма, которая являлась графическим выражением сложной космологической системы, и изображения божеств — охранителей веры (особый род божеств, изображаемых в состоянии гнева). Оба эти типа были завезены в Японию из Китая.

Так называемый Красный Фудо из Миони — одно из наиболее известных изображений небесного стража. Он сидит на скале на фоне огненных языков пламени, у него поджаты губы, раздуты ноздри, сдвинуты брови, выкатившиеся из орбит глаза. Его атрибуты — меч с обвившимся вокруг него драконом — он держит в правой руке и веревку — в левой. У его ног сидят двое слуг: старший, Сэнтаку, символизирует

всепокоряющую силу и младший, Конкара,— испытанную добродетель.

Другим распространенным видом изображений были так называемые добрые гении. Примером такого рода живописи могут служить двенадцать добрых гениев из Тодзи (1127), приписываемые священнику Какунин. Характерными особенностями перечисленных видов буддийской живописи являются свободное композиционное построение и красочная декоративность. Но, пожалуй, наиболее ярко стиль буддийской живописи 9—12 вв. проявился в произведениях, связанных с темами воскресения Будды и «чистой земли».

Одно из таких характерных произведений, изображающих возрождение Будды, принадлежит храму Тяходзи. В центре изображен Будда Сакамунни, поднявшийся из своего золотого гроба, все его тело излучает золотистое сияние, его лицо спокойно и величественно, ладони сложены в священном жесте у груди. Его многочисленные ликующие последователи ожидают его слов. Весь колорит картины передает необычайно светлое и радостное чувство.

Настроение светлой безмятежной радости, праздничного ликования свойственно и произведениям, связанным с верой в Будду Амиду. Будда Амида и сопровождающие его бодисатвы — наиболее часто повторяемая тема. Счастливый и благожелательный Будда Амида изображался обычно в центре, сидящим на лotosовом троне, а вокруг него, в легких несущихся облаках, — воспевающие его бодисатвы. К числу наиболее известных произведений, посвященных Будде Амиде, относятся росписи стен храма Феникса. Декоративная яркость этих произведений и сложная система рисунка, то плавного и грациозного в очертаниях фигур бодисатв, то быстрого и стремительного в передаче развевающихся шарфов и легко плывущих облаков,— все было подчинено стремлению передать всеувлекающий поток веселья, света и радости.

Так же как все религиозное искусство этого времени, буддийская живопись тяготела к светским аристократическим идеалам, и ее образы решались больше в плане декоративном,

чем в религиозно-философском. Эта тенденция к декоративному решению художественного образа ясно видна и на примере развития портретной живописи Хэйана. Первые портреты буддийских патриархов, изображение которых было весьма популярно, отличались известной индивидуальностью. Однако портреты 10—11 вв. уже характеризуются более всего своими декоративными качествами. Так, ранний портрет священника Гонго можно противопоставить более позднему портрету патриарха секты Тэндай. Портрет патриарха лишен индивидуальных черт и может служить частью декоративного оформления любого храмового интерьера.

Светская направленность религиозного искусства Хэйана, сказавшаяся в особом характере его декоративного стиля, послужила основой для создания первой национальной светской школы живописи, названной ямато-э (дословно — японская живопись). Первое упоминание о ямато-э встречается в рукописи, датированной 999 г. Появление школы ямато-э было результатом процесса творческой переработки элементов китайской культуры и создания собственных форм в искусстве. Основными сюжетами живописи ямато-э являются пейзажи четырех времен года, знаменитые местности Японии, сцены, связанные с каждым из двенадцати месяцев года, жанровые мотивы, иллюстрации к произведениям литературы.

Хроники того времени называют двух знаменитых художников — Косэ Канаока, работавшего в конце 9 столетия, и Косэ Киротака, творчество которого относится к началу 11 в. Оба эти художника упоминаются как мастера пейзажа, а Канаока и как мастер сада. Однако ни одно из дошедших до нас произведений того времени не может с достоверностью быть приписано этим художникам.

Развитие пейзажной живописи в период Хэйан было связано с традицией украшать раздвижные двери и стены домов. Представление об этой живописи дают несколько сохранившихся свитков с изображением интерьера. Художнику Хата Титэи приписываются две известные работы — пейзаж на

ширме и биография прикца Сётоку. Живописная манера этих двух произведений еще весьма близка к их китайскому прообразу.

Наиболее полно стиль ямато-э проявился в живописи на темы литературных произведений.

Иллюстрации к этим произведениям писались на горизонтальных свитках -макимоно. Каждая иллюстрация, каждый «кадр» такого свитка представлял чрезвычайно красочную картину, в которой очень обобщенно, без всякой детализации, оперируя преимущественно цветом, а не линией, художник передавал литературный эпизод: музицирование или чтение стихов во дворце императора, сцены из придворной жизни. Тонким рисунком, слегка очерчивающим контур, сложной гармонией тонов художник передавал не столько подробности литературного сюжета, сколько определенное эмоциональное состояние.



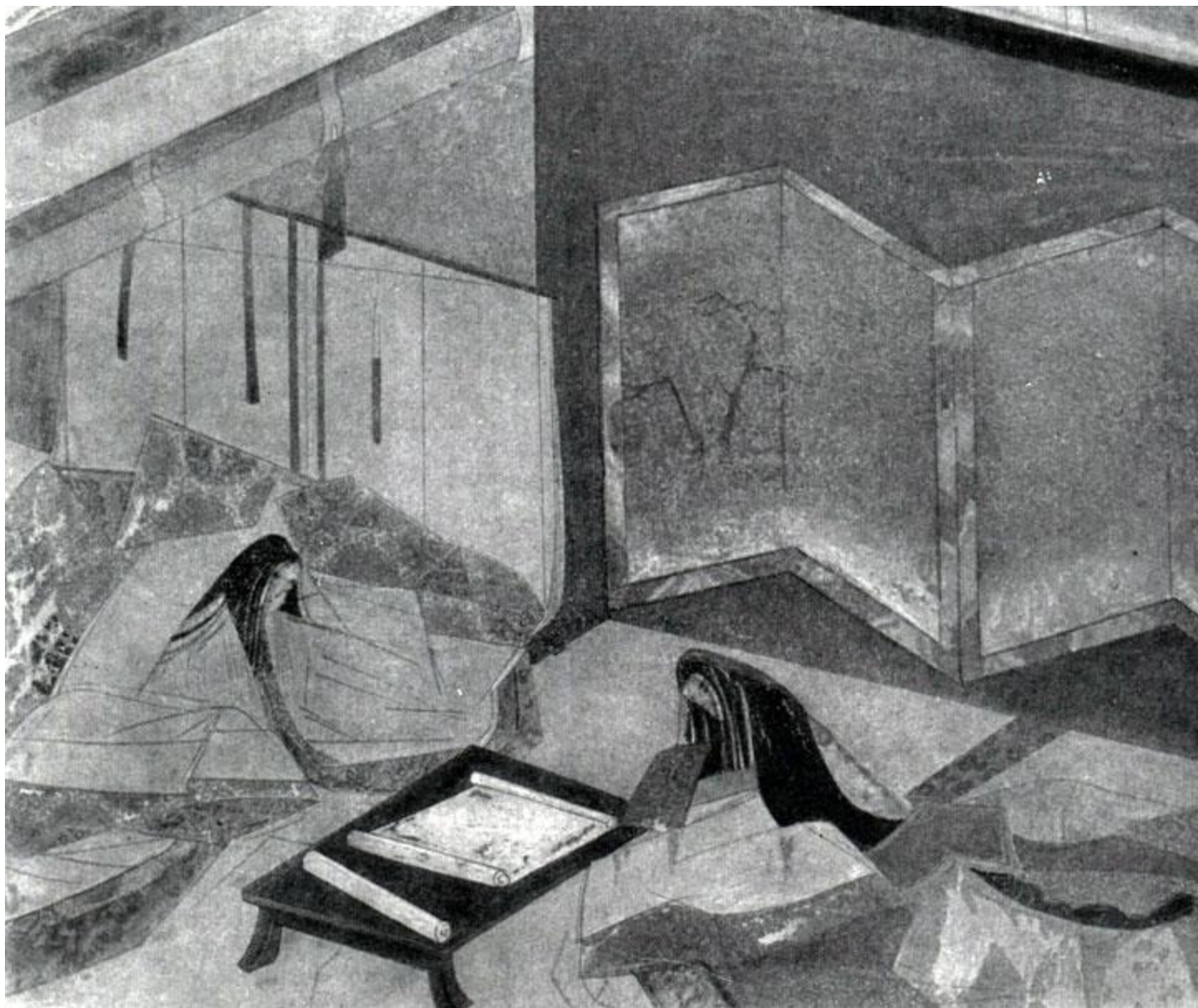
Фудзивара Такайоси. Иллюстрация к произведению Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари». Фрагмент свитка. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.

Среди горизонтальных свитков времени Хэйан, сохранившихся до наших дней, наиболее известен свиток с иллюстрациями к произведению писательницы, придворной дамы Мурасаки Сикибу «Гэндзи моногатари». Исполнение свитка приписывается художнику Фудзивара Такайоси, работавшему в первой половине 12 в. Так же как и в других свитках подобного рода, все сцены изображены с очень своеобразной точки зрения, так, как если бы художник, сняв крышу дома, смотрел сверху. Мужские и женские фигуры даны обобщенно, лица очень схематичны, вся плоскость листа заполнена красками, которые являются основным средством создания эмоционально-художественного образа.



309 6. Фудзивара Такайоси. Иллюстрация к произведению Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» (Повесть о Гэндзи). Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 1-я половина 12 в. Япония, частное собрание.

Живопись школы ямато-э имела чрезвычайно большое значение в истории японского искусства. Стиль ямато-э явился наиболее ранней формой японской светской живописи. Достижения этой школы, в частности понимание роли цветового пятна в создании художественного образа, сыграли большую роль в формировании других направлений японской средневековой живописи, а также прикладного искусства.



*309 а. Фудзивара Нобузанэ. Иллюстрации к «Дневнику»
Мурасаки Сикибу. Фрагмент свитка. Конец 12-1-я половина 13 в.
Япония, частное собрание.*

Высшие достижения живописи ямато-э относятся к периоду расцвета культуры Хэйана. В дальнейшем, хотя школа ямато-э продолжала занимать ведущее положение и в 13 в. дала такого крупного мастера, как Фудзивара Нобузанэ (1176 — ок. 1265), ее глубоко поэтический, основанный на изысканной тональной

гамме живописный строй не получил развития и постепенно превратился в канонизированную схему.

В 12 в. в буддийских монастырях создаются первые произведения монохромной живописи. Первоначально это были копии китайских образцов, привезенные монахами, но во второй половине 12 в. известны уже и оригинальные работы. Таковы, например, исполненные буддийским монахом-художником Тоба Сёдзо «Карикатуры зверей и птиц». В этом свитке под видом зверей выступают различные литературные персонажи. Высокое профессиональное мастерство Тоба Сёдзо, сказавшееся в большой графической остроте его работ, позволяет считать его одним из первых мастеров японской монохромной живописи, которая стала основным видом японского искусства в следующий период его исторического развития — период зрелого феодализма.

В конце 12 — начале 13 в. идеалы, созданные в период Хэйан, были уже чрезвычайно далеки от реальных настроений и обстановки, которые складывались в стране. В это время Хэйан потерял свою реальную политическую власть, хэйапская аристократия находилась в состоянии разложения и полной изоляции. В стране формировались новые силы, оказывающие уже решающее практическое воздействие на ход ее исторического развития. Появляются новые философские и эстетические учения, в искусстве создаются иные художественные формы.

Искусство 13 - 16 веков

Наметившийся еще в 11 в. процесс политического обособления окрепших феодальных родов в 12 в. привел наиболее сильных из них к военным выступлениям против центрального правительства Фудзивара. Начавшаяся борьба была неравной. С одной стороны, аристократия Хэйана, теряющая контроль над страной, лишенная большей части своих доходов, слабая и в военном отношении, с другой — крупные феодалы, располагавшие финансовой и военной мощью. В 1185 г. самурайские дружины могущественного

феодала Минамото Еритомо вступили в Хэйан. Захватив Хэйан, Минамото Еритомо основал свою резиденцию не в императорской столице, а в пятистах километрах от нее, в укрепленном лагере Камакура, и провозгласил себя верховным вождем — сегуном.

С этого времени в Японии утвердился новый государственный строй, основой которого являлись сегунат, то есть военное управление государством, и ленные отношения, в силу которых мелкие феодалы стали вассалами крупных и были обязаны нести военную службу.

Таким образом, в конце 12 в. в Японии сложились классическая феодальная иерархия и соответствующий ей политический строй. В это время Япония вступила в период феодальной раздробленности и длительных междоусобных войн. Борьба феодальных группировок не прекращалась даже и в те периоды, когда на большей части территории страны была признана верховная власть сегунов, сначала из рода Ходзё (1219—1333), а затем из рода Асикага (1333—1573). В этих условиях сформировалось характерное для феодала-рыцаря, самурая, мировоззрение с присущим ему культом воли, мужества, чести и верности сюзерену.

Установившаяся независимость крупных феодальных владений явилась одной из главных причин возникновения и роста новых городов с их ремесленным и торговым населением. Как правило, города возникали около замков сеньоров больших монастырей или вырастали из административных центров. Особенно интенсивным ростом городов отмечено 16 столетие, когда частнопоместное землевладение уступило место крупным феодальным латифундиям, расширилась внешняя торговля, в которой стали принимать участие и феодалы. В этот период усилился антагонизм между феодалами и подвластными им городами. Социальные противоречия эпохи находили выражение и в частых крестьянских восстаниях.

Как социально-экономическая и политическая история эпохи зрелого японского средневековья не представляется

однородной и позволяет выделить несколько последовательно пройденных этапов, так и в истории искусства этого времени определились соответствующие им периоды с достаточно четко выраженными особенностями. Японские историки разбивают эпоху развитого феодализма на три периода: период Камакура (1185 —1333), Муромати (1333 —1573), Момояма (1573—1614) (наименования периодов соответствуют названиям резиденций правящих сегунов). Вместе с тем весьма явственно выступают и те главные историко-культурные тенденции, которые определили сущность своеобразия японского искусства этого времени и которые лежат в основе его высоких достижений.

Культура в эпоху зрелого средневековья стала достоянием несравненно более широких слоев населения, чем то было в 9 —11 столетиях. Хэйан уже не являлся единственным культурным центром страны. Возникли новые города, вновь установились связи с Китаем, расширилась торговля, развивались ремесла. Все это явилось причиной более интенсивной жизни страны в целом. На смену созданной культурой Хэйана художественным представлениям пришли новые эстетические принципы, имевшие значительно более широкую народную основу. Прежде всего Это сказалось в реалистической направленности основных тенденций в культуре этого времени, в том интересе к реальной действительности и человеческой личности, которые характерны для японского искусства рассматриваемого периода. В это время в литературе появляются драмы для театра. Но с характерным для них раскрытием подлинных человеческих чувств и переживаний и созданием глубоко индивидуальных образов. В скульптуре и живописи 13 —16 вв. развиваются портрет и пейзаж, который стал самостоятельным жанром.

На характер основных тенденций японского изобразительного искусства периода развитого феодализма оказали влияние особенности эпохи, суровой и бурной, полной драматических конфликтов. Нельзя не учитывать также ту эволюцию, которую проделал господствующий класс самураев.

Большую роль сыграл и буддизм, особенно секта Дзэн с ее этическими и эстетическими учениями, оказавшими существенное воздействие на все стороны культуры и быта Японии того времени. В отличие от буддийских сект предшествующего периода, культивировавших сложные религиозные обряды, понятные лишь посвященным, учение секты Дзэн отличалось простотой, прямолинейностью и доступностью. Ее проповедь была обращена к самым широким массам. Секта Дзэн отвергала обряды и буддийскую литературу и признавала только созерцание. Созерцание рассматривалось как волевой акт самоуглубления и как единственный и возможный для каждого путь постижения истины. Вместе с тем своей проповедью культа воли и самообладания человека учение секты Дзэн было созвучно мировоззрению господствующего класса, который использовал его в качестве религиозно-философской основы своих этических и эстетических норм.

В первое время прихода к власти военно-феодалного класса Хэйан не потерял значения культурного центра. Таким образом, в начальный период зрелого средневековья в Японии существовало два центра: один — в Хэйане, культивировавший свою старую традицию, другой — административный — в Камакура, стимулировавший развитие новых тенденций в культе и искусстве.

В этот период военный класс самураев, состоявший главным образом из мелких землевладельцев, сохранял еще связь с той средой, из которой он вышел. Самураям того времени были чужды изнеженность, роскошь и сложность быта хэйанских дворцов. Закаленные в частых схватках с непокорными племенами, в жестоких междоусобных войнах, они чтили простоту и строгость образа жизни, воинскую храбрость и подвиг. Если прежде при хэйанском дворе процветала поэзия и музыка, то теперь в Камакура предпочитали верховую езду, стрельбу из лука и охоту. Идеалы искусства Хэйана, отвечавшие вкусу хэйанской аристократии, также были чужды и враждебны самураям 13 —14 веков.

Не случайно в это время возрождаются многие традиции нарского искусства, образный строй которого был более близок художественным требованиям новой Эпохи. Так же как в свое время в Нара, в Камакура была установлена огромная бронзовая статуя Будды Мм высоты, известная как Будда Камакура. Эта статуя явилась выражением духа строгой религиозности, который принес с собой класс военного служилого дворянства. В 13 —14 вв. в большом масштабе начались работы по реставрации разрушенных войнами или пришедших в ветхое состояние нарских храмов.

Большое влияние на архитектуру этого времени оказало применение при реставрации монастырей, например такого, как Тодайдзи, новых, заимствованных из Китая строительных и конструктивных приемов: радиальное расположение балок, дополнительных кронштейнов и др. В это же время в Японии получают распространение новые архитектурные стили, завезенные с континента. Один из них, так называемый «китайский стиль» (кара-ё), был связан с буддийской сектой Дзэн, которая стала в 14 в. основывать свои монастыри. Отличительной чертой планировки этих монастырей явилось расположение центральных зданий на одной оси. Архитектурный облик храмов дзэнских монастырей тоже значительно отличался от внешнего вида построек Нара и Хэйана. Так, например, Сяридэн (Храм священных останков Будды) монастыря Знгакудзи, строительство которого было завершено в 1282 г., представляет одноэтажное деревянное здание с высокой соломенной кровлей. Упрощенный архитектурный облик постройки сочетается с декоративными деталями, украшающими фасад храма.

Китайский стиль внес известные изменения и в конструкцию зданий. Так, например, кронштейны располагались не только на концах подпор, но и на стене в промежутках между ними. Они явились дополнительными поддерживающими карниз элементами и вместе с тем, заполняя всю верхнюю часть стены, получили вид своеобразного орнамента, опоясывающего здание. Характерной чертой «китайского стиля» является также сильный изгиб крыши, который легко

достигался благодаря особому радиальному расположению стропил. Изменилась форма оконного проема, который получил дугообразную верхнюю часть и стал декоративно оформляться. Важным нововведением, внесенным «китайским стилем» в японскую архитектуру, была орнаментация деталей конструкции. Сначала орнамент вырезался на балочных окончаниях и кронштейнах, а затем — в 16 —17 вв.— тенденция орнаментации и декоративного оформления фасада привела к созданию пышного декоративного стиля.

В 13—15 вв. весьма серьезные изменения претерпела синтоистская храмовая архитектура. Сущность этих изменений заключалась во все большем сближении конструкций синтоистских и буддийских построек. Синтоистские храмы начинают строиться больших размеров, подражая обширным зданиям буддийских монастырей. В их конструкцию были перенесены основные элементы буддийских -построек, как, например, система кронштейнов. В противоположность понятию «китайского стиля» в это время появился термин пае, обозначающий «японский стиль». Понятие «японский стиль» прежде всего относилось к постройкам Нара и Хэйана. В 13 — 14 вв. постройки «японского стиля» представляли в основном точные копии зданий Нара и Хэйана с привнесением небольших конструктивных и декоративных новшеств. К числу зданий «японского стиля», сооруженных в период Камакура, относятся Северный восьмиугольный храм, Кондо монастыря Кофу-кудзи, Кондо монастыря Чодзудзи и некоторые другие.

Таким образом, храмовое строительство 13—14 вв. развивалось под непосредственным влиянием ранней национальной архитектуры и заимствований из Китая. На этой основе в конце 14 в. был создан «комбинированный стиль», ставший наиболее характерным и для буддийских храмов последующего времени. Примером храмовой постройки в «комбинированном стиле» может служить главный храм монастыря Кансиндзи. Сам монастырь Кансиндзи был основан в 836 г., но его главный храм был перестроен около 1375 г. Сохранилась общая конструкция, принятая «японским стилем», из «китайского» же были взяты расположение

кронштейнов, декорирование резными листьями, изгиб крыши. Храм, сохраняя ясность архитектурного облика, выглядит украшенным и нарядным.

После полосы феодальных междоусобных войн Япония в 14 в. была объединена под властью сегунов Асикага. Власть крупных феодалов прочно стабилизировалась. Сегуны Асикага опирались уже не на массу мелкопоместного дворянства, как то были вынуждены делать Минамото в 13 в., а на крупных феодалов. Полтора столетия господства существенно изменили характер и мировоззрение военно-феодального класса. Если самураи Камакура презирали роскошь быта хэйанских дворцов, то теперь сегуны Асикага большое внимание уделяли строительству великолепных загородных вилл, положивших начало развитию нового стиля светской архитектуры. С этого времени храмовое строительство начинает терять свое первенствующее значение в развитии японской архитектуры. Классические традиции Нара и ХэНана продолжали развиваться в светском строительстве, создавшем замечательные образцы национального зодчества. До наших дней сохранились два знаменитых дворца 14—15 вв., расположенных вблизи Хэйана, получившего название Киото и ставшего снова местом пребывания правительства. Один из них, Кинкакудзи (Золотой павильон) *(В настоящее время заново отстроен после пожара в 1950 г.)*, был построен в конце 14 столетия как вилла сегуна Асикага Ёсимицу, а затем, после его смерти, превращен в буддийский храм, вошедший в число построек монастыря Рокуондзи. Золотой павильон представляет деревянное трехэтажное строение с двумя слегка загнутыми крышами. Все три этажа дворца окружены с четырех сторон открытыми верандами. Стройные подпоры поддерживают веранду второго этажа и нависающие над ней выносы кровли. Первые два этажа построены в стиле синдэн, то есть традиционной дворцовой архитектуры. Третий, изолированный от двух первых выносами средней крыши, близок архитектуре дзэиских монастырей. Такое построение соответствовало назначению каждого этажа: первый располагал жилыми помещениями, второй предназначался для занятий музыкой и поэзией, третий — для молитв. Золотой павильон расположен

на берегу пруда, его широкие обходы в виде открытых галлерей, стройные подпоры, линии крыши, особо организованное пространство сада — все предполагало полную гармонию архитектуры и окружающей среды. Крыши дворца были покрыты листовым золотом, откуда и произошло его название. В целом дворец представляет ясную, легкую и стройную конструкцию, построенную в основном на четких прямых линиях.

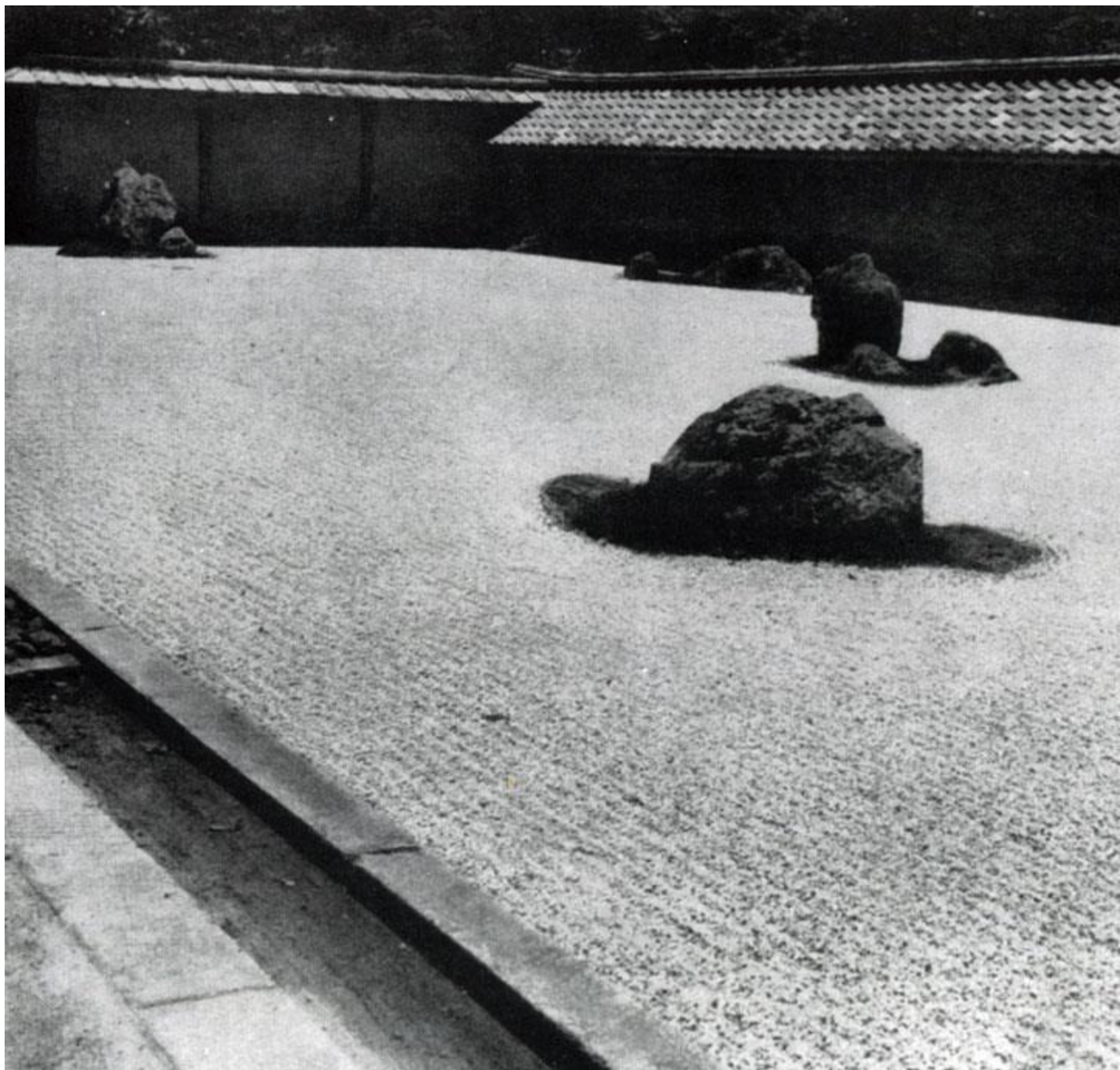


314. «Золотой павильон» храма Рокуондзи в Киото. 1394-1427 гг.

Почти сто лет спустя, в 1480 г., другой сегун, Асикага Ёсимаса, в восточной части столицы построил дворец, названный по аналогии с первым Гипка-кудзи (Серебряным павильоном) и, так же как первый, после смерти сегуна ставший буддийским монастырем. Серебряный павильон — следующий шаг в развитии японской дворцовой архитектуры. Это двухэтажное здание, крытое четырехскатной крышей и имеющее широкие выносы карнизов, разделяющие первый и второй этажи. Первый этаж Серебряного павильона во многом отличен от конструкции первого этажа дворца Асикага Ёсимицу. Он не имеет открытой веранды, которая в Золотом павильоне являлась промежуточным звеном между интерьером и окружающим пространством. В японской деревянной архитектуре основными несущими частями являются столбы. Поэтому стена не имела тектонического значения и проемы между столбами можно было делать любой величины. Благодаря особому устройству раздвижных стен внутреннее помещение Серебряного павильона могло быть непосредственно открыто прямо в сад. Стены Серебряного павильона представляют собой раздвижные двери, состоящие из двух частей: нижней сплошной деревянной и верхней — решетчатой рамы с наклеенной на нее тонкой белой бумагой. Такие стены могли быть широко раздвинуты, и тогда внутреннее пространство становилось естественным продолжением окружающего его сада. Объединение интерьера с окружающим пространством природы стало одной из главных проблем японской архитектуры этого и последующего времени.

Со строительством нового типа построек было связано в 15—16 вв. и развитие японского садового искусства. Сад Серебряного павильона не сохранился. Однако известно, что он был создан по принципам прославленного мастера садового искусства Мусо Кокуси. Иод влиянием мировоззрения секты Дзэн в парковой архитектуре 15—16 вв. произошли многие

изменения. Сады разбивались значительно меньших размеров. Они должны были создавать обстановку тихого уединения, располагающую к самоуглублению и созерцанию. Бурному потоку водопада предпочитали спокойную стоячую воду пруда с плавающими на поверхности листьями и цветами; многочисленным сменам пейзажей, которые с каждым новым поворотом дорожки открывали хэйанские парки,— естественную красоту уединенного сада. Декоративно изогнутые мосты, перекинутые через водоемы, сменились уложенными в ряд большими плоскими камнями. Большое распространение в это время получили так называемые сады четырех времен года.



318. Сухой сад монастыря Рёандзи в Киото. Конец 15 в.



319. Сад четырех времен года монастыря Дайго-Сумбоин в Киото. 1598-1602 гг.

В конце 15 вв. развивается новый тип символического сада, так называемые сухие сады. Такие сады предназначались только для созерцания с веранды дома. Сад, окруженный с трех сторон стеной, был покрыт песком или мелкой галькой, на которой располагали камни различной формы и окраски, а между камнями мох — все это должно было символизировать картину гор и воды. Некоторые «сухие сады» сохранились до наших дней почти неизменными. Один из них приписывают знаменитому художнику 15 в. Соами.

Значительную роль в развитии японского сада 16 в. сыграло строительство чайных павильонов, предназначавшихся для распространенных в это время чайных церемоний. Легкие небольшие постройки чайных павильонов располагались в глубине сада, почти полностью сливаясь с окружающей природой.

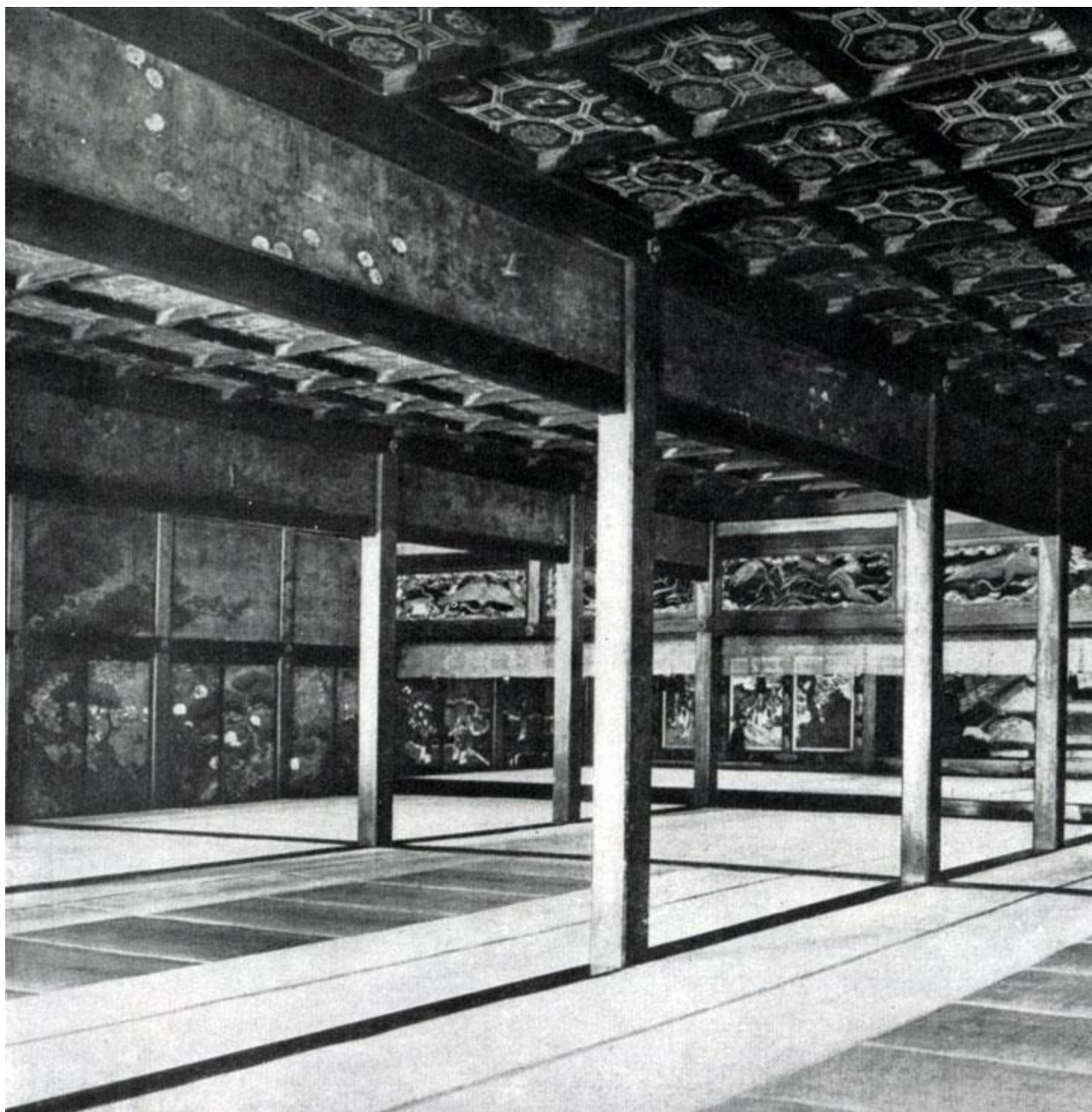
Здание Тогудо (1486), которое, подобно Серебряному павильону, входило в число сооружений обширного архитектурного комплекса, может служить наиболее ранним примером построек подобного рода. Чайная комната Тогудо легла в основу оформления интерьеров этого особого вида японской архитектуры, стиль которой окончательно сформировался в 16 в. Особенностью интерьера чайного павильона является ниша (таконома), расположенная чуть выше уровня пола, куда вешались свитки живописи или каллиграфии, необходимые для чайной церемонии. Остальные комнаты Тогудо дают представление о типе планировки жилого дома с раздвижными стенами, позволяющими объединять отдельные секции интерьера.

В числе отличительных черт жилого дома этого времени следует отметить также обязательное покрытие деревянного пола циновками (татами) *(Размер татами служил своеобразным модулем в строительстве зданий, что является существенной особенностью японской*

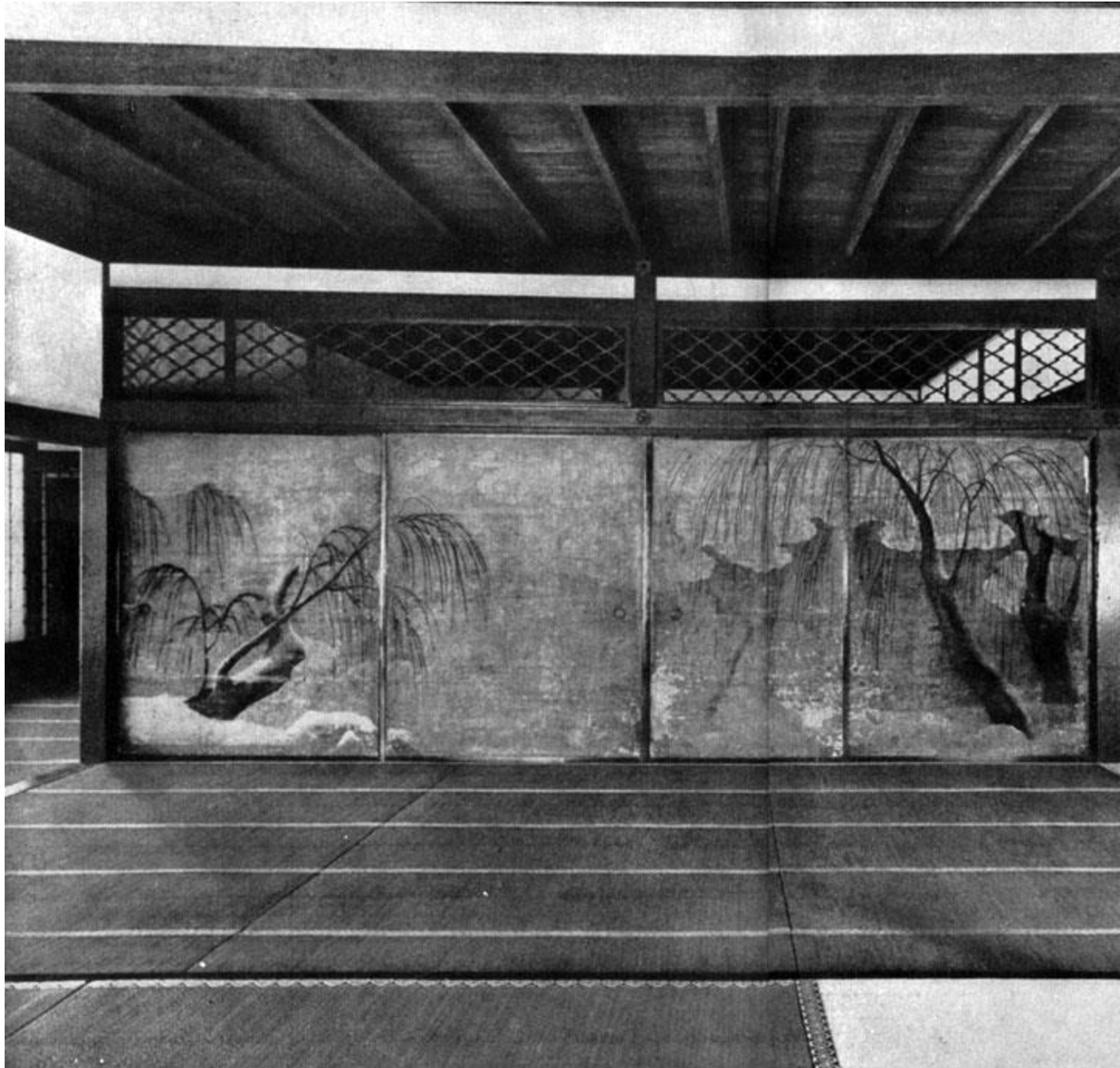
архитектуры.) и вделанную в стену особую полку — сёин, давшую название новому стилю светской архитектуры—«стилю сёин».

Особенно интенсивным строительством отмечены 16—17 столетия, когда были созданы грандиозные дворцово-парковые ансамбли. Стил сёин явился наиболее полным воплощением тех особенностей быта, жизни, культуры, художественных представлений, которые отличали последнее столетие эпохи зрелого феодализма. В постройках этого времени нет ни особой изысканности хэйанских дворцов, ни подчеркнутой строгости архитектуры 13 —15 вв.

Большие садовые павильоны 16 —17 вв., в отличие от более ранних — Золотого и Серебряного, строились по свободному, асимметричному плану(*Асимметрия плана выступала как символическое выражение представлений буддизма о несовершенстве всего земного, находящегося лишь в процессе становления,— мысль, лежащая в основе одного из ритуалов чайной церемонии.*). Примером может служить трехэтажное здание Хиункаку из архитектурного ансамбля Ниси-хонгандзи. Обширные дворцовые интерьеры украшались многочисленными декоративными росписями, представляя единые комплексы архитектуры и живописи). Стил декоративных росписей, сложившихся в это время, представляет своеобразное выражение эстетического переживания природы в образах, сочетающих силу яркого декоративного звучания с изысканной выразительностью композиции, линий, отдельных цветовых акцентов. Вместе с тем в основе этих росписей лежит свойственная японской классической живописи условность, которая дает возможность свободного перехода от одной темы к другой, не связывает впечатления с определенным сюжетом.



315. Зал приемов монастыря Нисихонгандзи в Киото. Конец 16-начало 17 в.



316-317. Павильон Хиункаку монастыря Нисинхонгандзи в Киото. 1600 г. Внутренний вид.

Приемный зал здания (конец 16 — начало 17 в.) монастыря Нисихонгандзи — наиболее типичный пример парадного интерьера этого времени. На обширной площади зала расположено два ряда колонн, поддерживающих перекрытие.

Различный уровень устланного циновками пола делит зал на две части. Стены зала покрыты декоративной росписью на золотом фоне. Потолок и плоскости между балочными перекрытиями также декорированы. Однако благодаря отмеченным особенностям декоративная живопись не звучит диссонансно в главном зале Сёин, который при всем своем отличии от старой архитектуры сохранил полную конструктивную ясность.

В 1620 г. к западу от Киото, вдоль реки Кацура, началось строительство одного из самых обширных дворцово-парковых ансамблей 17 в. Строительство императорского дворца Кацура, продолжавшееся несколько десятилетий, можно рассматривать как заключительный этап в истории японской средневековой архитектуры. В многочисленных постройках ансамбля, в парке с озерами и прудами сочетаются архитектурные приемы и стилистические особенности дворцов периода Хэйан и дворцов эпохи зрелого феодализма. Ансамбль Кацура с его просторами, свободными интерьерами, подвижные стены которых могут быть раздвинуты, создавая перспективу, уходящую в сад,— представляет классический образец японской дворцовой архитектуры. Конец 16— начало 17 в. отмечен также строительством многочисленных замков. Они возводились во многих частях Японии и служили резиденцией феодалов. Замки становились местными политическими и экономическими центрами, вокруг которых вырастали города. Наиболее известные — сооруженные в 1608 — 1609 гг. замок Химэдзи и несколько лет спустя замок Нагоя, укрепленные толстыми каменными стенами. Возведение мощных крепостных стен было связано с появлением огнестрельного оружия, завезенного в середине 16 в. португальцами, которые были первыми из европейцев, проникших в Японию.

Новые тенденции японского искусства эпохи зрелого феодализма особенно ярко проявились в скульптуре 13 в. Вместе с тем в истории японской средневековой скульптуры это столетие стало этапом, завершившим ее развитие. С начала 13 в. наряду со скульптурной школой Хэйана

появляются произведения, более близкие традициям искусства Нара. Исполненная скульптором Кокэн в 1189 году статуя Фуку Кэнсаку Канон во многом напоминает скульптуру 8 в. Но прямое подражание нар-ской скульптуре длилось недолго. Если стремление нарской пластики к отражению реальной действительности сдерживалось условностью религиозного искусства, то в период Камакура религиозная концепция до известной степени содействовала этому стремлению. Буддийские статуи этого времени, рассчитанные для воздействия на широкие массы, поражают своей близостью к живой натуре. При этом основной задачей скульптуры этого времени становится создание не столько типа, как то было в предшествующий период, сколько конкретной индивидуальности. Именно эта тенденция способствовала развитию скульптурного портрета. Кроме того, буддийские секты этого времени широко прославляли своих основателей и других знаменитых священников. Это обстоятельство хотя и ограничивало круг тем портрета, но вместе с тем являлось также немаловажным стимулом его-развития как жанра. Значительную роль в истории скульптуры 13 в. сыграло знакомство с произведениями китайской деревянной пластики эпохи Сун.



*312. Школа скульптора Ункэи. Статуя священника Сундзо.
Дерево. 13 в. Нара, монастырь Тодайдзи.*

Известным скульптором периода Камакура был Ункэи. Ему принадлежат наиболее значительные произведения эпохи: статуя индийского священника, основателя секты Хоссо — Асанга (1208), статуя хранителя веры Конго-Рикиси (1203). К школе Ункэи можно отнести также портрет священника Сундзо. В портрете Сундзо нет того схематизма и отвлеченности, которыми была отмечена скульптура Пары. Скульптор дает чрезвычайно острую и выразительную характеристику индивидуальных черт лица. Изогнутая линия плотно сжатых губ, две глубокие морщины, обрамляющие рот, глубоко запавшие глаза на сухом, почти бесстрастном лице говорят о характере аскетически строгом, цельном, сильном своей собранностью. Фронтальная поза, которая в скульптуре Пары воспринималась как следование религиозному канону, в этом произведении внутренне оправдана замкнутостью, сдержанностью и энергическим складом характера, переданного скульптором в портрете священника.



*313. Школа скульптора Танкэи. Статуя Басу Сэнина. Фрагмент.
Дерево. 1254 г. Киото, монастырь Миохоин.*

Другим интересным примером скульптуры 13 в. является статуя Басу Сэн-нина (один из двадцати восьми буддийских гениев), принадлежащая к школе скульптора Танкэи, исполненная в 1234г.. Если в портрете Сундзо выражены основные и постоянные качества характера, то фигуре Басу Сэннина скульптор сообщает известное движение, стремясь передать временное состояние, вызванное внешней ситуацией. Этим обусловлена особая эмоциональная обостренность образа Басу Сэннина, выражение его старческого лица с полуоткрытым ртом и смотрящими вверх глазами, жест его протянутой руки. Однако скульптору все же не удается преодолеть общей статичности и изолированности скульптуры от окружающей среды.



320. Статуя Уэгуси Сигэфуса. Фрагмент. Канагава, монастырь
Мэигэцсуин. См. илл. 321.



321. Статуя Уэсуги Сигэфуса. Дерево. 13 в. Канагава, монастырь Мэигэтсуин.

В 13 в. наряду с портретами известных священников появляются скульптурные изображения различных государственных деятелей. Этот род скульптуры особенно поощрялся военно-феодальным классом, прославлявшим и чтившим своих героев. Изображение Уэсуги Сигэруса— одного из политических и военных деятелей того времени — может служить превосходным примером светской портретной статуи эпохи Камакура. Статуя Уэсуги Сигэфуса подчеркнута торжественна и героизированна. Черты лица, переданные, вероятно, с весьма большой портретной точностью, несколько обобщены для усиления репрезентативности статуи. Однако в сравнении с портретными статуями буддийских священников светская скульптура носила более внешний характер и отличалась большей статичностью. Это объясняется различием требований, предъявляемых религиозным и светским памятникам. Исполняя портреты знаменитых дзэнских священников, скульптор, естественно, связывал представление о них, их образ с той религиозно-философской концепцией, носителями и проповедниками которой они были. Созерцательность и самоуглубленность, свойственные портретам дзэнских священников, были обязательными чертами, передающими их религиозную сущность. Раскрытие этих основных черт предполагало более глубокую и многостороннюю характеристику, в то время как в портретах военачальников прежде всего подчеркивалась официальная торжественность, делающая эти портреты неподвижно важными и застывшими.

В целом в 13 в. в Японии сложился своеобразный тип скульптурного портрета с присущей ему отвлеченной замкнутостью образа и реалистической характеристикой индивидуальных черт лица. В следующие столетия скульптура не получила дальнейшего развития. Реалистические тенденции, главным выразителем которых в Японии в 13 в. являлась скульптура, в 14—16 вв., претерпевая

соответствующие изменения, продолжали развиваться в живописи. Лишь в 18—19 вв. черты реализма возродились в мелкой пластике.

Живопись 13 —16 вв. характеризуется появлением новых жанров, большого числа тем, а также изменением художественных принципов. Стремление буддизма расширить влияние в широких слоях населения и изменение религиозных доктрин отразились на формировании принципов религиозной живописи 13—14 вв.

Композиция «Будда Амида и двадцать пять бодисатв», исполненная в начале 13 в., в сравнении с произведениями на ту же тему периода Хэйан более строга и проста. Исчезли плавность, грациозность и разнообразие ритмов движения. Все подчиняется единому и стремительному движению, направленному сверху вниз. Будда Амида, сидящий на облаке, и за ним бодисатвы устремляются вниз к верующим. Эта мысль непосредственного общения с божеством еще более подчеркнута в картине «Амида за горами»; над гористым ландшафтом, олицетворяющим реальный мир, возвышается Будда Амида и симметрично по обе стороны два бодисатвы. Таким образом дана как бы осязаемая и видимая грань между земным и потусторонним миром.

В 14 в. в религиозной живописи появляются новые темы. К их числу нужно отнести изображение шести буддийских миров: мир дьяволов ада, голодных духов, животных, демонов, мир людей и божеств. Весь образный строй свитков с изображением фантастических миров отличен от хэйанской живописи. Прием повествования строится в них на большой выразительности и конкретизации гротескно изображенных персонажей.



323. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Фрагмент.
Живопись на шелке. См. илл. 324.



324. Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото Ёритомо. Живопись на шелке. 2-я половина 12 в. Киото, монастырь Дзингодзи.

Новые тенденции искусства 13 —14 вв. сказались также и в портретной живописи. По существу, период Камакура можно считать временем появления первого портрета в живописи. Портрет стал называться «подобие», и в этом названии была сформулирована его основная задача. Наиболее интересным из сохранившихся до нашего времени является мемориальный портрет Минамото Ёритомо, исполненный художником Фудзивара Таканобу (1142—1205). Портрет Минамото Ёритомо, возможно, служил предметом поклонения, тем не менее он не был исполнен в духе религиозной абстракции, который был свойствен ранней японской портретной живописи. Минамото Ёритомо изображен в торжественной позе и парадной одежде. Его лицо полно спокойствия, достоинства и власти.

В период Камакура в портретной живописи сложился близкий скульптуре 13 в. метод, сочетающий известное портретное сходство с канонической отвлеченностью. Большой интерес представляет также свиток «Тридцать шесть бессмертных поэтов», приписываемый художнику Набузанэ (1176—1265). Во многих из тридцати шести мужских и женских фигур, изображенных художником, чувствуется стремление дать индивидуальную характеристику. Весь свиток исполнен в стиле ямато-э. Но в нем есть уже новые качества, свойственные живописи 13—14 вв.: важное значение линии и большая четкость в соотношении отдельных цветов.



322. Иллюстрация к биографии священника Иппэн. Фрагмент свитка. Живопись на шелке. 1299 г. Токио. Национальный музей.

Живопись на свитках (макимоно) школы ямато-э продолжала интенсивно развиваться в течение всего периода Камакура. Ее основными темами стали истории монастырей, биографии священников, иллюстрации к военным повестям. Эти свитки дают весьма широкую картину жизни и быта средневековой Японии. Известны свитки, иллюстрирующие биографию знаменитого проповедника культа Амиды Мппэпа. Они датируются 1299 годом и приписываются Эни- В одной из сцен, изображенных художником, мы видим толпу народа — монахов, воинов, погонщиков, женщин, стекающихся в монастырский двор на проповедь. Оживленная шумная толпа теснится в узких воротах, здесь же слуги поспешно проносят крытые носилки, мчится двухколесный экипаж, запряженный буйволом, изображены различные жанровые сцены, связанные с происходящим событием (uj.i. 322). Интересны илл острации, исполненные художником Такаси́га Такаканэ к «Удивительным историям о Касуга Гонгэн», датированные 1309 г. На одной из них изображено множество сцен, связанных с подготовительными работами для строительства храма; на другой — группа монахов и знатных мирян, сидящих перед храмом, причем их лица переданы с индивидуальной характеристикой.

Свитки, связанные с военными повестями, как, например, «История трех последних лет походов» (1343) или «Повесть о восстании Хэйдзи», изображают скачущих всадников, несущиеся экипажи, стреляющих из лука воинов — все полно бурного, стремительного движения.

Макимоно 13 в. блии так же красочны и декоративны, как свитки эпохи Хэйан. Но цвет в камакурской живописи играл чисто вспомогательную роль, не являясь основой в создании художественного образа. Не об .пая гамма тонов как средство выражения главного настроения в картине, а ясность

сюжетного повествования становится основным началом в живописи 13 в. В этой связи большое значение приобретают линия, рисунок.

В начале 14 в. в Японии появились первые монохромные пейзажи — суйбоку. Их создателями были монахи дзэнских монастырей. Дзэнские монастыри поддерживали постоянную связь с Китаем, и их монахи были первыми, кто познакомил Японию с китайской живописью периода Южных Сунов. Созерцательно-философский характер сунских пейзажей, их образный строй, основанный на широком обобщении, на передаче глубины и бесконечности пространства, на лаконизме средств выражения, предполагавшем изучение жизни и форм природы, отвечали и основной мысли дзэнского буддизма, рассматривавшего природу как высшее проявление истины, гармонии и красоты.

В искусстве этого времени пейзаж рассматривался как единственная форма, способная передать высокую идею, мысль и чувство. Обращение к пейзажу, образу реального мира, и расцвет пейзажной живописи 15 в. происходили на основе развития реалистических тенденций, наметившихся в искусстве 13 в. как в скульптуре, так и в живописи. В условиях средневековой Японии эти тенденции получили свое наиболее высокое выражение в специфической форме дальневосточного искусства — монохромном пейзаже. Появившись в дзэнских монастырях во второй половине 14 в., монохромная живопись в скором времени получила широкое признание и уже в 15 в. достигла высокого расцвета.

Наиболее ранние монохромные пейзажи принадлежат художникам Минтё (1352—1431) и Дзёсэцу (начало 15 в.). Произведения Минтё «Хижина отшельника у горного ручья» и Дзёсэцу «Ловля рыбы тыквой» представляют собой распространенные во второй половине 14 — начале 15 в. свитки, состоящие из поэтической надписи, занимающей большую часть свитка, и пейзажа. Эти работы свидетельствуют о полной преемственности метода и стиля китайской живописи в первых японских монохромных

пейзажах. Так, в произведении Минтё присутствуют все основные элементы китайского классического пейзажа. Художник изобразил небольшую хижину с фигуркой человека в ней, горный ручей, камни, омываемые потоком, и проступающие сквозь туманную дымку вершины гор.

Значение Минтё и Дзёсэцу определяется не столько самобытностью их работ, сколько их миссией распространителей черно-белой живописи, а Дзёсэцу — и его преподавательской деятельностью. Им была основана художественная школа монохромной живописи при монастыре Сёкокудзи.

Учеником Дзёсэцу был известный художник первой половины 15 в. Тэнсо Сьун, творчество которого подытожило опыт, накопленный предшествующими мастерами. Так же как и другие художники, он был священником секты Дзэн из монастыря Сёкокудзи. Сьуну приписывают весьма большое количество произведений, но назвать наиболее достоверные трудно, так как ни одно из них не имеет подписи или печати. Ему приписывают такие свитки, как «Чтение в уединенной хижине в бамбуковой роще», «Дом, в котором можно слушать шум ветра в ветвях сосны», «Вечерняя заря на озере и в горах», «Горная тропинка», «Пейзаж с озером и горами». Так же как китайские художники, Сьун в своих произведениях создавал обобщенный и величественный образ природы, исполненный внутренней гармонии и красоты. Большая свобода и мастерство, с которым Сьун владел как рисунком, дающим обобщенный и вместе с тем точный, графически выраженный образ, так и размытом туши, используя его для передачи воздушной среды и пространства,— свидетельствуют о глубоком проникновении в сущность метода китайской монохромной живописи, ставшего органичным в творчестве японского художника.

Расцвет японской пейзажной живописи 15 в. связан с именем великого художника Сэсю (1420—1506). Настоящее имя художника — Тойо Ода. Он родился в провинции Битчу. Как и большинство художников того времени, он учился в

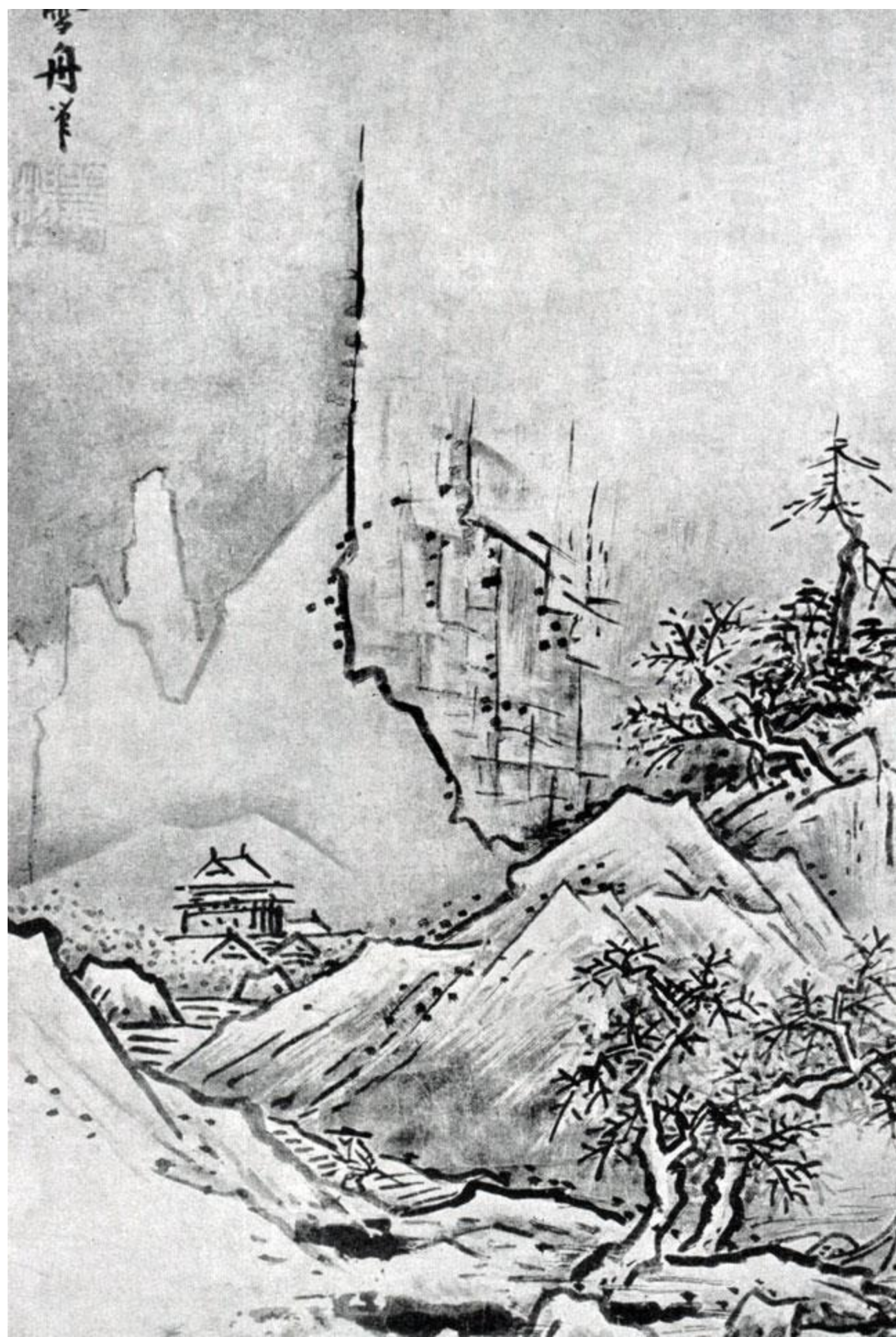
монастыре Сёкокудзи (весьма вероятно, что его учителем был Сяубун). В 1402 г. Тойо Ода принял псевдоним Сэсю. В 1468 г. Сэсю уехал в Китай, где пробыл год, много путешествуя :и изучая китайское искусство. По возвращении из Китая и до конца ;Своих дней Сэсю жил в монастыре Ункокуан (отсюда его другой псевдоним — Ункоку).

В творчестве Сэсю уже сложившийся стиль монохромной живописи получил свою новую интерпретацию и дальнейшее развитие. Национальное своеобразие произведений Сэсю сказалось не только в их композиционных и стилистических особенностях, но и в отношении художника к изображаемому. В отличие от общего философско-созерцательного характера китайских пейзажей в произведениях Сэсю преобладает действенное, активное начало. Если китайский художник для выражения своего лирического пере/кивания находил в природе адекватное явление и передавал его как состояние, присущее самой природе, то в пейзажах Сэсю отношение художника к природе выступает в более конкретной и определенной форме.

Основным средством художественного выражения Сэсю избрал линию, хотя в некоторых пейзажах он пользовался тушевым пятном, так называемым стилем хабоку (что значит — ломаная тушь). В пейзажах Сэсю линия не только передает очертания предметов, их характерные качества, их образное содержание, но и является главным средством выражения лирического переживания самого художника. В его сильной, резко ломающейся линии, достигающей порой в своей суровой простоте почти драматического звучания, выступает то волевое, активное отношение к окружающему миру, которое было одной из характерных особенностей той эпохи.

Эта существенная черта в мировосприятии художника во многом обусловила своеобразие его творческого метода. Она сказалась в его пейзаже в особом Экспрессивном характере линии и в преобладающей роли первого плана. В его композициях нет свойственной произведениям китайских художников многоплановости, передающей беспредельность

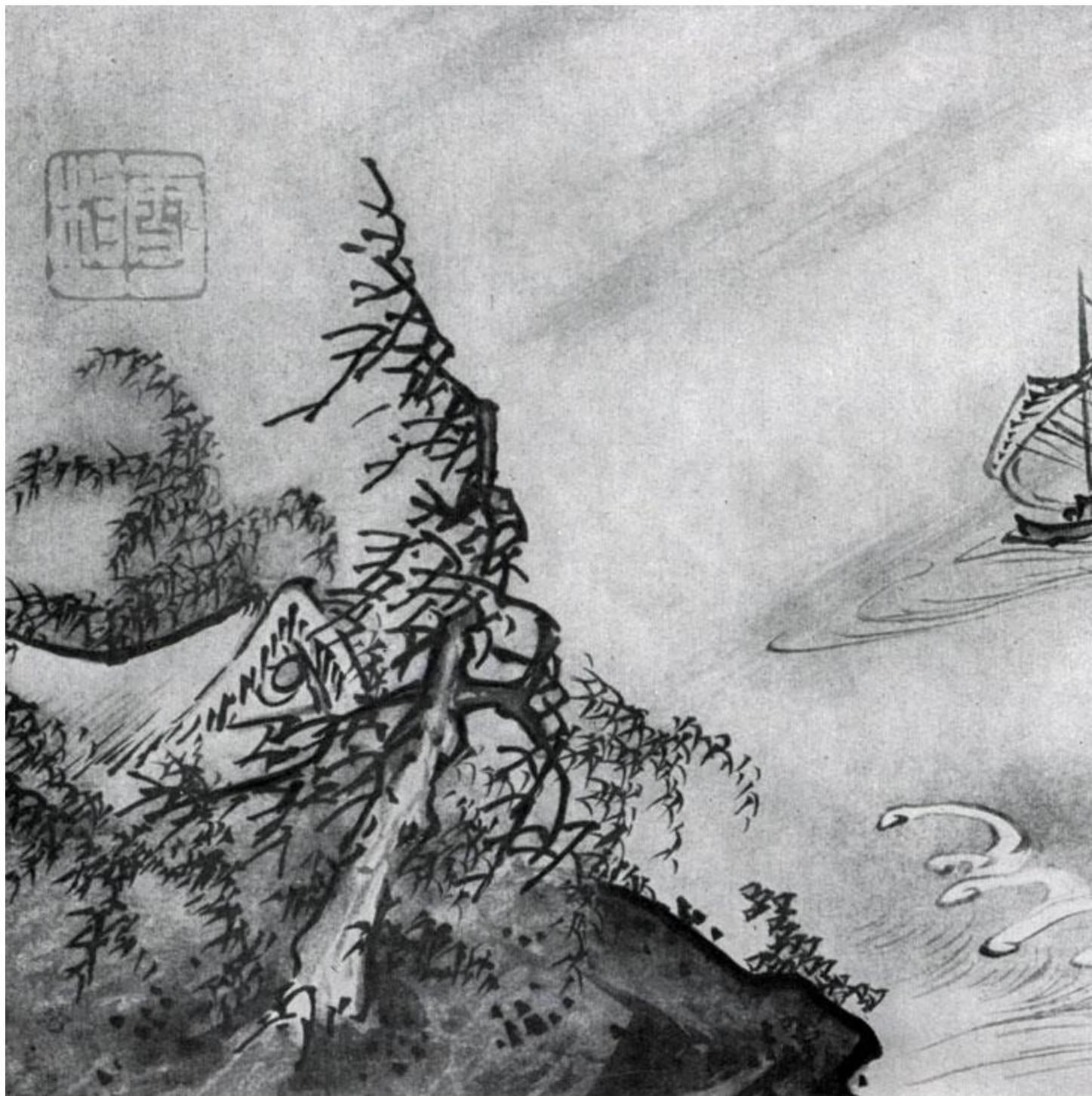
пространства, по отношению к которому все изображенные предметы выступают лишь как частица великого целого. Пейзажи Сэсю не уводят взгляд зрителя в бесконечность туманной дали. Ритм четких контурных линий подчиняет себе восприятие зрителя, властно ведет его взгляд, не дает задерживаться на второстепенных деталях, раскрывает глубину художественного образа. Пейзажи Сэсю были рассчитаны не столько на спокойное их созерцание, сколько на активное включение восприятия зрителя в их динамический строй.



325. Сэссю. Зимний пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. 80-е гг. 15 в. Токио, Национальный музей.

Во всей своей полноте художественный темперамент Сэссю проявился в его знаменитом «Зимнем пейзаже» (80-е гг.). Композиция пейзажа построена на ритме параллельных и пересекающихся линий, на сочетании черной туши и белых просветов бумаги, на острой графической выразительности каждого штриха. Четкой, сильной линией художник очерчивает склоны холмов, изогнутые стволы сосен, берег замерзающего ручья — и затем из самого центра композиции проводит интенсивную, насыщенную цветом линию, которая сначала идет параллельно холму первого плана, а затем круто устремляется вверх, прерывается и последним штрихом как бы уходит в пространство листа. Маленький храм и фигурка идущего вброд человека дополняют пейзаж. Центральная линия, объединяющая композицию, включена в общий ритм занесенных снегом холмов, замерзайлгеого ручья, заснеженных веток сосен. Она воспринимается как сконцентрированное выражение чувств, вызванных картиной зимы и переданных в одном мгновенном, но глубоком ощущении зимней природы. В этом пейзаже творческий метод Сэссю нашел свое наиболее полное выражение.

К числу известных работ художника следует также отнести «Пейзаж» (70-е гг.), свиток «Осень» (80-е гг.), большой горизонтальный шестнадцатиметровый свиток (1486), пейзаж в стиле хабоку (1495), «Ама-но-Хасидатэ» (знаменитое живописное место на берегу Японского моря; 1501 г.), портрет знатного сановника Конэтака Масуда (1479).



327. Сэссон. Буря. Фрагмент свитка. Живопись на бумаге. 16 в.
Киото, собрание Номура.

Влияние Сэсю не только на художников его поколения, но и на все развитие японской монохромной живописи было очень

велико. Среди многочисленных последователей Сэсю наиболее интересен художник Сэссон. В его пейзаже «Буря» органично претворены лучшие черты творческого метода С'эсю. Сильной, полной экспрессии линией Сэссон очерчивает контур берега и гнущуюся под порывом ветра сосну. Несколько штрихами намечает морскую волну, накатывающуюся на берег, и вдали стремительно несущееся маленькое рыбацкое судно, изгиб паруса которого повторяет наклон сосны. В этом пейзаже мы видим единство и сконцентрированность действия, лаконичность и выразительность формы. Однако в пейзажах Сэссона уже нет той глубокой содержательности, которая отличает произведения Сэсю. Не случайно Сэссон ищет значительности образа в необычной, внешне выразительной ситуации.

В 16 в., в новой исторической обстановке перехода от зрелого феодализма к его позднему периоду, в условиях роста богатства феодальных домов, тот особый склад мироощущения и настроения, выразителем которого был Сэсю, не находил уже широкого отклика. Наиболее близким к Сэсю по содержанию своих пейзажей был художник Соами (1472 — 1525). Однако стиль его произведений более тяготел к китайскому классическому пейзажу.



329. Соами. Пейзаж. Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15-начало 16 в. Токио, собрание Тори.



326. Сэсю. Пейзаж. Фрагмент 16-метрового свитка. Живопись на бумаге. 1486 г. Ямагута, собрание Мори.

Соами был художником, приближенным ко двору сегуна, и занимал официальную должность эксперта по произведениям искусства. Он был также мастером чайных церемоний, начавших распространяться в это время в Японии, каллиграфом и ландшафтным архитектором сада. Он же был автором первой книги по искусству, в которой были изложены секреты живописи трех поколений художников фамилии Ами и дана оценка некоторых произведений.

В живописи этого времени намечаются новые тенденции. Первоначально они сказались в усилении чисто декоративных элементов в монохромных пейзажах. В этой связи интересно

творчество современника Сэсю — Гэйаи (1431 —1485). Его пейзажи носят внешнеописательный характер. Художника привлекает эффектное изображение водопадов, сопоставление отдельных деталей пейзажа; линия в его произведениях приобретает декоративное звучание.

Если декоративное начало лишь только намечалось в пейзажах Гэйаи, то в творчестве Кано Масанобу (1434—1530) оно стало преобладающим. Кано Масанобу был основателем школы живописи Кано, объединившей художников нового направления. Он происходил из военного класса, а не из среды дзэнских священников, и был официально признанным придворным художником. Сохранились только две его работы: свиток с изображением бога довольства Хотэя и пейзаж «Сю Мосюку любит цветы лотоса».

В пейзаже Кано Масанобу использует приемы монохромной живописи для построения чисто декоративной композиции. Его пейзаж имеет один первый план. Туманная дымка, переданная слегка тонированной тушью, играет роль фона, на котором четко выступает орнаментальный рисунок раскинувшихся ветвей дерева.

Кано Мотонобу (1476—1559) был вторым известным художником школы Кано. Его деятельность окончательно укрепила положение новой школы как ведущей. Чрезвычайно большое значение для формирования декоративного стиля школы Кано было введение Кано Мотонобу в традиционную схему монохромного пейзажа красочного строя, свойственного живописи ямато-э, или Тоса (так с 15 в. стали называть ямато-э, после того как многочисленные ответвления этой школы в конце 15 в. были объединены художником Тоса Мицунобу). Среди произведений Кано Мотонобу наибольшей известностью пользуется панно «Цветы и птицы», состоящее из сорока девяти свитков. В этом произведении условность декоративной композиции сочетается с детально и точно переданной натурой. В отличие от художников школы Сэсю Кано Мотонобу интересует прежде всего передача внешних свойств предмета. Изогнутый ствол сосны, ниспадающий поток воды,

птицы с тщательно выписанным оперением приобретают в его произведениях самодовлеющую эстетическую ценность. Статичность, характерная для многих его произведений, обусловила чисто формальную связь предметов и отдельных планов его пейзажей. Творчество Кано Мотонобу, в котором нашли свое полное выражение тенденции, начавшие складываться еще в середине 15 столетия, явилось основой для живописи 16 и первой половины 17 в..



*328. Кано Мотонобу. Пейзаж из серии «Восемь видов Киото».
Свиток. Живопись на бумаге. Конец 15-1-я половина 16 в.
Киото, монастырь Такайэн.*

История японской живописи 16—17 вв. тесно связана со строительством дворцов, обширные интерьеры которых расписывались лучшими художниками того времени. Так, имя художника Каю Эйтоку (1543 — 1590) неотделимо от расцвета японской декоративной живописи 16 века. Из литературных хроник того времени известно, что в 1576 г. по приказу сегуна Кано Эйтоку расписал дворец Ацухи вблизи Киото, который впоследствии был полностью уничтожен пожаром. Некоторые росписи дворца были исполнены в стиле классической монохромной живописи, но большая часть была написана в новой красочной декоративной манере. Представление о стиле Кано Эйтоку дают две сохранившиеся ширмы: «Цветы и птицы» и «Хиноки». Обе работы отличаются широта декоративного замысла, исключительная свобода композиции, богатство и вместе с тем благородство колористической гаммы. Если сочетание столь различных живописных стилей, как монохромного и ямато-э, в произведениях Кано Мотонобу носило еще несколько искусственный характер, то в творчестве Кано Эйтоку они слиты в единую, гармоничную художественную форму. Эйтоку стал главой школы Кано, которая занимала центральное место в живописи конца 16 — первой половины 17 в. К школе Кано принадлежали такие известные художники 17 в., как К Кано, Кано Санраку (1559 — 1635) в Киото и Кано Танио (1602 — 1676) в Эдо (Токио). Творчеством художников школы Кано первой половины 17 в. завершается развитие японской живописи эпохи зрелого средневековья.

В искусстве этого времени уже наметились новые тенденции, связанные со все возрастающей культурной ролью третьего сословия. Совсем иное мироощущение и соответственно иное отношение к изображаемому лежит в основе произведений таких художников, как Таварая Сотацу (первая половина 17 в.) и его продолжателя Огата Корина (1658—1716). И хотя произведения Сотацу и Корина не

выходили в целом за пределы сложившейся и ставшей традиционной для японского средневекового искусства образно-художественной системы, они были проникнуты тем жизнерадостным сознанием ценности земного материального мира, которое знаменовало собой начало нового этапа в японской культуре того времени.

Школой Сотацу — Корины открывается новая эпоха в истории японского искусства.

Пышное убранство дворцов того времени способствовало развитию не только декоративной живописи, но и прикладного искусства. Многие художники одновременно являлись мастерами лаковых изделий, создавали рисунки для вееров, тканей и керамики.



330. Сосуд глазурованный. Керамика. 17 в. Токио, собрание Сукэзо Идэмитсу.

Японское прикладное искусство, развивавшееся в тесной связи со всей художественной культурой страны, также прошло весьма сложный путь стилистического развития. Подчеркнутая простота форм и орнаментации, известное однообразие технических приемов различных видов прикладного искусства периода Камакура в 15 —16 вв. сменяются разнообразием типов изделий и изощренностью техники. В связи с распространением чайных церемоний в 10 в. больших успехов достигло керамическое производство (особенно районов Сето и Овари). Керамические изделия 16—17 вв. отличает красота и изящество формы; характерно применение многоцветной глазури. Техника лакового производства достигла в это время также большого разнообразия и совершенства. Одной из популярных тем украшения лаковых изделий становится пейзаж.

Значительного расцвета достигло производство металлических изделий. Изготовление цуб (эфесов самурайских мечей) стало своего рода искусством. Выделывались шкатулки с ювелирно тонким узором, известные уже в 15 в. металлические сосуды для чайной церемонии и др.



331. Железный котел для чайной церемония. 15 в. Токио, Национальный музей.

Особенно пышный расцвет прикладного искусства Японии относится к следующему периоду, к эпохе позднего феодализма, и связан с интенсивным развитием городской культуры. Период позднего феодализма (вторая половина 17 — первая половина 19 в.) — это время появления на исторической арене третьего сословия, преобладающей роли городов, развития городского быта, формирования в искусстве новых художественных идеалов.

Искусство древней Америки, тропической и южной Африки, Австралии и Океании

Искусство древней Америки

Р.Кинжалов

Американские континенты были заселены человеком сравнительно поздно. По данным антропологии, археологии и этнографии, первые поселенцы пересекли Берингов пролив и обосновались на территории приарктических областей Северной Америки около 25— 20 тысяч лет тому назад. Отправной точкой их странствий была северо-восточная Азия; этим и объясняется антропологическое родство американских индейцев с представителями монгольской расы. Первобытные насельники Америки к моменту своего появления на материке жили в условиях древнекаменного века — палеолита. Кочевая охотничья жизнь привела к образованию малых, изолированных друг от друга племен. Различные географические зоны американских континентов породили у этих племен различные уклады хозяйственной жизни, а следовательно, и виды культуры. В то время как у индейцев севера и крайнего юга Америки основным занятием так и остались охота и собирание дикорастущих злаков (а для жителей приморских областей — развитое рыболовство), племена и народности среднего пояса с умеренным и жарким климатом перешли от охоты к земледелию, представлявшему более надежный и постоянный источник питания. Основным

возделываемым злаком была кукуруза, имевшая местом своего происхождения именно американские континенты.

Из этих земледельческих племен наивысшего этапа социально-экономического развития достигли индейские народности Центральной Америки и северной части Южной Америки. У них было развитое земледелие с искусственным орошением, производилась обработка металлов (кроме железа), была чрезвычайно богатая и своеобразная культура и искусство. Развитие социальных отношений у этих народностей привело к образованию у них раннеклассового общества во главе со знатью и жречеством, эксплуатировавшими рядовых земледельцев.

В Центральной Америке наиболее значительные в культурно-историческом отношении области находились на территории центральной и южной Мексики (племена и народности тольтеков, миштеков, астеков, ольмеков, тотонаков и сапотеков), Юкатана, Гватемалы и Гондураса (маня). В Южной Америке центры развитой культуры образовались на территории Колумбии (чибча-муиска), Перу, Эквадора, Боливии и северной части Чили (племена мочика, аймара и кечуа). Уже в первом тысячелетии до нашей эры на этой территории имелись поселения оседлых земледельцев, занимавшихся разведением кукурузы, бобов и овощей. Для приготовления тканей ими возделывался хлопок и различные сорта агавы. Высокого уровня достигло и производство изделий из керамики.



Карта. Древняя Америка

В дальнейшем пути развития культуры народов Центральной и Южной Америки разделились. Это различие уже начинает намечаться приблизительно к первому тысячелетию до нашей эры, а к 1 в. н. э. памятники художественного ремесла и искусства позволяют уже говорить об определенных стилях, сформированных жизненной практикой того или иного племени. Различия эти, естественно, ярче всего видны в памятниках живописи, скульптуры и прикладного искусства, но они настолько характерны, что исследователь с первого взгляда может определить, какой народности принадлежит тот или другой памятник.

Искусство народов Центральной Америки

На территории Центральной Америки к рубежу н. э. образовались четыре направления в изобразительном искусстве, соответствовавшие сложившимся в то время племенным объединениям: майя, ольмеков, тольтеков и санотсков.

Архитектура этих народов была близка по типу; такая близость обуславливалась прежде всего одинаковыми строительными принципами. Древнеамериканским строителям не было известно понятие арки и свода; они перекрывали здания или бревнами — стропилами, или при помощи ложного свода. Последний способ обуславливал острый угол свода, большую его высоту и необычайную массивность стоек, на которые этот свод опирался. Иногда для увеличения площади опоры помещение перегораживалось посередине продольной стеной, имевшей в центре дверь. В этом случае здание перекрывалось уже двумя ложными сводами, опиравшимися одним концом на срединную, а другим — на внешнюю стену.

Для древней архитектуры Центральной Америки были характерны два типа сооружений. Первый из них представляет собой ступенчатую пирамиду — с усеченной вершиной, на которой находился небольшой храм с одним или двумя

внутренними помещениями. От подножия пирамиды к двери храма обычно шла длинная широкая лестница. У больших пирамид такие лестницы располагались по всем четырем сторонам. Лестницы эти тянулись непрерывно от основания к вершине, либо (если уступы пирамиды были немногочисленными и очень высокими) они велись с уступа на уступ. По форме такой тип пирамидальных сооружений был наиболее близок к вавилонскому зиккурату.

Второй тип сооружений представлял собой узкое, вытянутое в длину здание, делившееся внутри на несколько помещений. Постройки этого рода обычно также находились на искусственно поднятых площадках, но высота их была по сравнению с высотой пирамид ничтожной. ?)ти постройки (условно называемые «дворцами») являлись, по всей видимости, жилищами знати и жрецов.

Особняком от этих двух типов зданий возводились сооружения для культовой игры в мяч. Они представляли собой две наклонных массивных стены, идущих параллельно друг другу. Между ними помещалась площадка для игры. Зрители располагались на стенах (ширина последних предусматривала такую возможность).

На протяжении всей многовековой истории народов Центральной Америки описанные выше основные типы сооружений оставались ведущими; изменения в них сводились, в сущности, к изменениям пропорций между отдельными частями постройки или к различиям в орнаменте фасада.

Характерным образцом строения первого типа может служить Храм Солнца (*Названия древних зданий, так же как и развалин древних поселений в Центральной Америке, чисто условны.*) в городе майя Паленке, построенный во второй половине 7 в. н. э. Он воздвигнут на невысокой пирамиде, сложенной из пяти уступов-этажей. Сам храм, расположенный на усеченной верхушке пирамиды, представляет собой продолговатое небольших размеров здание со средней продольной стеной. К торцовым стенам примыкают два узких отрезка фасадной

стены, а между ними находятся еще два прямоугольных столба. Таким образом, из первого, выходящего на фасад помещения образовано нечто вроде портика. Продольная стена прорезана тремя дверьми, во втором помещении в центре находилось маленькое святилище, перекрытое бревенчатым накатом. На задней стене его помещен барельеф, изображающий маску бога солнца, подвешенную на двух скрещенных копьях, около которой в нозе поклонения находятся две человеческие фигуры.

На плоской крыше храма возвышался кровельный гребень, достигавший Здесь, как и в других постройках майя, значительной высоты. Он не имел никакого конструктивного значения и служил лишь для увеличения общей высоты Здания. Гребень этот, состоящий из двух сходящихся наверху под острым углом стен с многочисленными окноподобными отверстиями, был покрыт богатым геометрическим орнаментом, в центре которого находилось изображение мифологического фантастического существа.

Уравновешенность частей, простота и благородство очертаний, сдержанное употребление орнамента делают Храм Солнца одним из наиболее выразительных и впечатляющих памятников архитектуры майя. Другие храмы Паленке близки по плану Храму Солнца и отличаются от него лишь незначительными деталями и более богатой орнаментацией фасадов.

Образцом сооружений второго типа может служить дворец в том же Паленке. Он представляет собой целую группу зданий, расположенную вокруг двух больших и двух малых дворов. Каждое здание продолговатой формы, со средней сплошной продольной стеной, делящей помещение на две параллельно расположенные узкие комнаты, перекрытые ложными сводами. Наружные стены, прорезанные рядом дверных проемов, образуют систему многоугольных столбов, покрытых, так же как и в храмах, рельефами из стука. Вся группа зданий расположена на громадной платформе. По краю ее находилась

стена, прерывавшаяся для двух широких входных лестниц, ведущих на большие дворы.

В одном из малых дворов находилась трехэтажная прямоугольная в плане башня — одно из малочисленных действительно многоэтажных зданий в древней Центральной Америке. Обычно впечатление многоэтажности достигалось путем постройки нескольких одноэтажных зданий, расположенных на склоне естественного или искусственного холма, одно над другим. Так, например, выстроен пятиэтажный дворец в древнейшем городе майя Тикале.

Древнейшие обитатели долины Мехико — тодьтеки — создали во 2— 8 вв. из своего центрального поселения Теотихуакана грандиозный архитектурный ансамбль, распадающийся на ряд отдельных групп. Все основные здания Теотихуакана были расположены вдоль прямой магистрали, тянувшейся с севера на юг на 2 км. У северной части ее расположена Пирамида Луны, по обеим сторонам которой находились выступы в виде террас. Высота усеченной вершины пирамиды, на которой некогда находился храм, равна 42 м. С южной стороны пирамиды был расположен просторный прямоугольный двор; с него широкая лестница поднималась на вершину пирамиды.

Наиболее грандиозное здание Теотихуакана — Пирамида Солнца — имеет в настоящее время высоту 64,6 м. Несомненно, учитывая наличие ныне разрушенного храма, в древности оно было еще выше. В отличие от других пирамидальных сооружений Центральной Америки, имевших ступенчатую форму, Пирамида Солнца представляет собой, в сущности, четыре большие постепенно уменьшающиеся по размеру усеченные пирамиды, поставленные одна на другую. На стороне пирамиды, обращенной к магистрали, расположена система постепенно суживающихся маршей, ведущая к святилищу. (Илэскэсти между террасами здания были сооружены с таким расчетом, чтобы зрители, находившиеся у подножия большой лестницы, не могли видеть того, что происходит на вершине пирамиды. Поэтому когда по лестнице

поднималась на вершину обрядовая процессия, то, по замыслу строителя, она должна была исчезать из глаз собравшейся у подножия толпы где-то в вышине.) Пирамида была воздвигнута из грандиозного количества сырцовых кирпичей, облицована каменными плитами и затем оштукатурена. Вокруг пирамиды было симметрично расположено несколько малых ступенчатых пирамид, подчеркивающих монументальность главной постройки. Среди элементов архитектурного декора наиболее часто встречаются змеиные головы. Ансамбль Теотихуакана после его завершения неоднократно подвергался переделкам. В середине 9 в., очевидно в связи с происходившими в то время крупными передвижениями племен, город был покинут жителями и превратился постепенно в груды развалин.



*334. Пирамида Кецалькоатля в Теотихуакане. Фрагмент.
Культура тольтеков.*

Еще более грандиозным архитектурным памятником была пирамида, выстроенная тольтеками в городе Чолула. Она по праву может считаться самым большим архитектурным сооружением древности на американских континентах. Даже после многовековых разрушений чолульская пирамида поражает своими размерами: длина основания ее равна 440 л, а высота 77 м. На этой искусственной горе был некогда воздвигнут целый комплекс святилищ.

Архитектура ольмеков (живших на территории современных мексиканских штатов Вера Крус и Табаско) принципиально мало чем отличалась от архитектуры майя и тольтеков, но уступала ей по размерам и прочности своих сооружений. В этой стране, почти лишенной строительного камня, пирамиды, лестницы и платформы воздвигались из земли и щебня и покрывались толстым слоем стука. Естественно, что пирамиды дошли до нас в разрушенном состоянии.



332. Храм в Тахине. Культура тотонаков. Общий вид.

Очень своеобразный по архитектурному оформлению храм был выстроен народностью тотонаков в Тахине. Составленная из семи крупных уступов пирамида имела на своей вершине небольшое однокомнатное святилище. На лицевой стороне

находилась широкая монументальная лестница. Все уступы пирамиды были декорированы квадратными нишами, имитирующими дверные проемы. В этих нишах некогда находились маленькие статуи божеств. Благодаря небольшим размерам этих статуй, увеличивающим относительные масштабы уступа, у зрителя издали создавалось впечатление гигантского семиэтажного здания, хотя в действительности размеры пирамиды невелики.

Особенно высокого художественного уровня достигла скульптура народов Центральной Америки. До нас дошел ряд замечательных произведений как монументальной скульптуры, так и мелкой пластики. В этой области различия памятников, принадлежащих разным этническим объединениям, настолько велики, что мы имеем право говорить о своеобразной школе ольмекской скульптуры по сравнению с пластикой майя, тольтекской в сравнении с астекской и т. п.

Основным материалов для крупных изображений был известняк и песчаник. Однако первоначально материалом для скульптуры у майя служило дерево. До нас дошло сравнительно мало образцов деревянной скульптуры, но традиции приемов резьбы по дереву явственно проявлялись в отдельных памятниках каменной скульптуры даже в зрелый период ее развития. Для памятников мелкой пластики широко использовались глина, серпентин, различные виды полудрагоценных камней: нефрит, горный хрусталь, аметист, лунный камень и др. Рельефы, украшавшие стены зданий, часто изготовлялись из стука. Орудия скульпторов были в древнейший период только диоритовыми и порфировыми. В позднейшее время, начиная с 10 в., эпизодически стали применяться и резцы из меди.

В рассматриваемый нами древнейший период народы Центральной Америки имели обычай воздвигать на территории своих поселений через каждые двадцать лет стелы, украшенные рельефами и иероглифическими надписями. Особенно многочисленны такие стелы в развалинах городов майя. Так как все без исключения надписи на этих стелах

имеют даты, удобнее всего рассматривать скульптуры майя именно по ним.

Как правило, на лицевой стороне стелы изображалась мужская фигура: правителя или божества; остальные три стороны (стела обычно имела вид четырехгранного столба) покрыты надписями. На древнейших памятниках, датированных первой половиной 3 в. н. э., изображение отличалось неумелостью: пропорции неверны, тело кажется безжизненным и деревянным. Человеческая фигура изображалась согласно канонической условной схеме, близкой к той, которая применялась в древнеегипетских рельефах: голова, руки, ноги в профиль, а часто грудь и глаз — анфас.



333. Рельеф на крышке саркофага из «Храма Надписей» в Паленке. Фрагмент. Культура майя.

Около середины 4 в. в Тикале и Вашактуне появляются рельефы с фигурами, изображенными в фас. С этого времени можно заметить две линии развития: рельефы, выполняемые согласно старым канонам, сохраняя принцип барельефного изображения, совершенствуются как в отношении большего

реализма в передаче тела, так и в отношении большего совершенства композиции. Прекрасным образцом художественного совершенства,- достигнутого в рельефах майя, является крышка саркофага из «Храма надписей» в Паленке. Новые же фасные изображения становятся все более и более объемными, теряя при этом специфические качества рельефа и приближаясь к круглой скульптуре. По существу, эти произведения носили характер переходного от горельефа. Так, в Копане на лицевой стороне стелы фигура выдавалась приблизительно на три четверти своего объема, а в Пьедрас Неграс фигура помещалась в нише, находившейся в верхней части стелы.

В продолжение следующего периода (620—730) скульптура майя, развиваясь в пределах этих форм, проходит большой путь развития. Фигуры на рельефах первого вида становятся естественными, анатомические пропорции их — правильными, движения — жизненными. Чаще всего фигура имеет голову, повернутую в левую сторону, реже голова повернута вправо; очень часто все тело изображается в профиль. Усложняется композиция изображения. Если на древнейших памятниках мы видим одинокую неподвижно застывшую фигуру правителя или бога, то на рельефах этого периода появляются и второстепенные персонажи. В качестве примера можно привести рельеф на притолоке № 20 из Иашчилана, где скульптор прекрасно передал монументальную торжественность образа.



335. Стела в Бонампаке. Фрагмент. Культура майя.

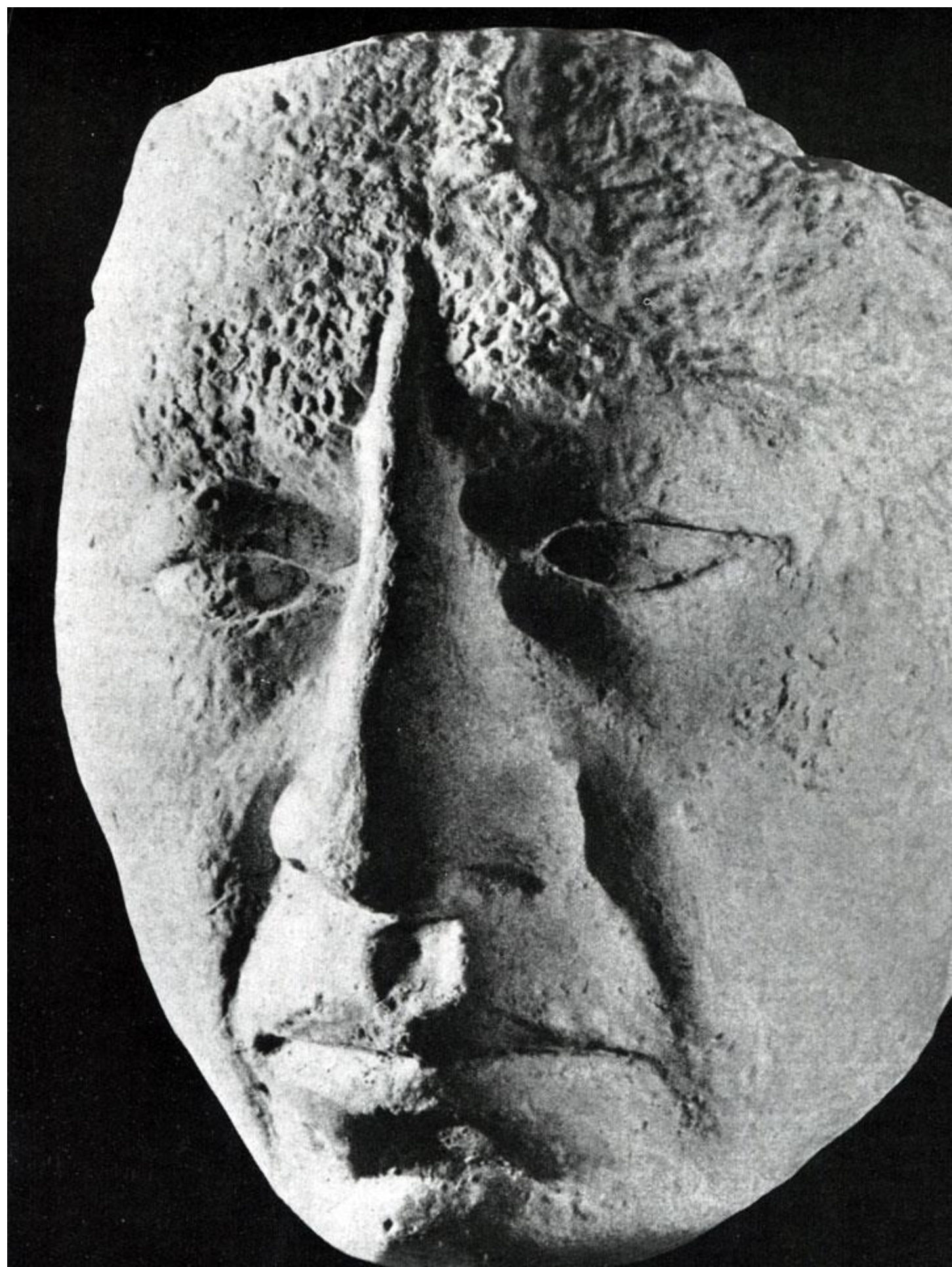


336. Притолока 26. Йашчилан. Культура майя.

Претерпевает значительные изменения и второй вид рельефа, тяготеющий к крупной скульптуре. Хотя четырехгранная форма стелы в описываемый период еще полностью не преодолена, однако в этом направлении намечаются определенные сдвиги. Некоторая скованность фигуры, диктуемая уже самой формой стелы, творчески переосмысливается: скульптор ставит своей задачей изобразить правителя в торжественной, спокойной и величавой позе. Лицо его равнодушно; взор либо обращен на прижатый к груди церемониальный жезл, символ его власти, либо устремлен вдаль. Прекрасный образец этого вида рельефа мы имеем в стеле Р из Копана, воздвигнутой в 023 г. Приближаются к круглой скульптуре мемориальные маски, исполненные с большим реализмом. В это время получила развитие и круглая скульптура, обычно тесно связанная с архитектурным декором. Прекрасным примером мастерского сочетания декоративной утонченности с острой выразительностью характеристики является голова молодого воина из Паленке.



*337. Голова молодого воина из Паленке. Культура майя. Стук.
Мехико, Собрание Национального института антропологии.*



338. Маска из «Храма Солнца» в Паленке. Культура майя. Стук. Мехико, Собрание Национального института антропологии.

К концу этого второго периода скульпторы майя окончательно преодолели технические трудности: ни материал, ни орудия не являлись для них препятствием при выполнении поставленных перед собой новых задач по созданию торжественно-монументального стиля в искусстве. К тому же времени относится появление стилистических различий в скульптурных памятниках разных городов, приведших в следующем периоде к появлению местных течений, или «школ».

Третий период, обнимающий вторую половину 8—9 в., является вершиной в развитии скульптуры майя. В это же время окончательно формируются и развиваются различные художественные направления в скульптуре городов Пьедрас Неграс, Иашчилана, Паленке, Копана и Киригуа. Появляются многофигурные композиции, на многих памятниках рельеф свободно комбинируется с горельефом, что дает возможность достигать в передаче сложных сюжетов впечатления пышности и монументальности.

Последние две черты особенно характерны для творчества скульптором в городах, расположенных в долине реки Усумасинты: Пьедрас Неграс, Паленке и Иашчилана. Великолепная стела № 12 из Пьедрас Неграс, воздвигнутая в 795 г., может служить образцом многофигурной композиции. В верхней части ее изображен торжественно восседающий на троне правитель государства — халач-виник. Чуть наклонившись вперед, он взирает на развертывающуюся у его ног сцену. Там изображены два представителя знати, данных в профиль и повернутых лицами друг к другу. Между ними сидит на поджатых ногах третий вельможа, обративший свое лицо к правителю. Ниже их помещены изображения восьми скорченных пленников, руки их, загнутые за спину, связаны веревками; другая толстая веревка опоясывает их туловища. Объятые ужасом, пленники смотрят на правителя, ожидая

решения своей участи. Очевидно, стела была воздвигнута вскоре после победы войск Пьедрас Неграс над войсками другого города.

Вся композиция рельефа строго уравновешенна и гармонична. Поражает мастерство, с которым скульптор сумел расположить на имевшемся в его распоряжении пространстве все фигуры, не оставляя пустот и не нагромождая деталей одна на другую. Так, скульптор умело использует длинный султан головного убора правителя для декоративного заполнения оставшегося за его головой свободного пространства. Будучи, очевидно, поставлен перед задачей изобразить перспективу зала, в котором халач-вирик принимает пленных, мастер решил ее путем членения рельефа на несколько поясов изображений. Благодаря этому же решению скульптор смог дать яркое противопоставление торжествующего победителя и покорно ждущих своей участи побежденных.

Для скульптурной школы Пьедрас Неграс характерны мягкость очертаний, умелое комбинирование низкого и высокого рельефа, гармоничность и уравновешенность композиций. Движения изображаемых персонажей мягки и пластичны. Из всех скульптурных школ майя школа Пьедрас Неграс, несомненно, сделала наибольший шаг к реализму античного типа.

По совершенно иному направлению шло развитие художественной мысли в скульптурных школах Копана и Киригуа. Для копанских памятников характерны сравнительно невысокие грузные стелы, на передней стороне которых помещается горельефное изображение правителя. Подчеркнутая статичность и застылость позы вызывает впечатление торжественности и значительности изображаемого момента. При относительной выразительности в изображении лица передача тела обычно отличается тяжеловесностью и приземистостью пропорций. Основным интерес мастера в данном случае лежит в орнаментальной и вместе с тем динамичной стилизации деталей костюма.



339. Терракотовая статуэтка юноши. Остров Хайна. Культура майя. Табаско, Музей Вильяэрмосы.

Замечательна и мелкая пластика майя. В маленьких терракотовых статуэтках, изображавших божества и людей, в резьбе по нефриту и другим полудрагоценным камням скульпторы майя достигли высокой степени совершенства. Такова, например, терракотовая статуэтка юноши. Эти изображения значительно более непосредственны, чем памятники крупной пластики. Примечательно, что центры изготовления памятников в мелкой пластике, по-видимому, не совпадают с отмеченными выше центрами крупной скульптуры. Так, например, лучшие образцы

терракотовых статуэток происходят с острова Хайна (мексиканский штат Кампече), местности, совсем не выдающейся своими памятниками крупной скульптуры.

До нашего времени дошли только две крупные скульптуры тольтеков. Наиболее интересная из них — большая (около 3 м) статуя богини вод — находится ныне в Национальном историческом музее г. Мехико. Несмотря на свои колоссальные размеры, эта скульптура значительно ниже качеством, чем одновременные ей памятники майя. Перед нами, в сущности, даже не круглая скульптура, а четырехгранный каменный столб, украшенный со всех сторон объединенными по символическому смыслу рельефами. Черты лица даны крайне схематично и лишены какой-либо индивидуальности; фигура чрезвычайно приземиста, ноги и руки схематизированны. Подробно воспроизведенные украшения и детали одежды не смягчают этого впечатления нарочитой упрощенности, а, наоборот, подчеркивают ее. Эта упрощенность и схематизация статуи не являются результатом простой технической неопытности скульптора, не сумевшего справиться с имевшимся в его распоряжении материалом. Небольшие терракотовые статуэтки того же периода из тольтекских поселений говорят о чертах живой реалистической наблюдательности.

Схематизм и условность являются в данном случае результатом определенного творческого замысла. Статуя богини вод была предназначена для потребностей культа, то есть служила задаче идеологического воздействия на массы, и перед скульптором стояла задача создания импозантно-авторитетного монументального образа, утверждающего сверхчеловеческое величие богов и освящаемого ими деспотического государства. Естественно, что на первоначальных этапах развития данного стиля его произведения не могли быть свободны от известной схематичности. Чертами более зрелого стиля может быть охарактеризована скульптура ольмеков. Их памятники поражают своей монументальностью, мастерской уверенностью выполнения, чертами реализма. На первом месте следует, конечно, поставить те гигантские головы, которые были обнаружены недавними раскопками в Трес Саиотес и Ла Венте. Назначение этих памятников неясно, но культовый характер их не подлежит сомнению.

Наиболее грандиозная из этих скульптур имеет высоту около 2,5 м. Она изображает голову юноши с широким и плоским, как бы сплюснутым посередине носом, большими толстыми губами и миндалевидными глазами, полуприкрытыми тяжелыми веками. На голове изображен плотно прилегающий к ней шлем с наушниками, украшенный рельефным узором. Следует отметить, что около этих голов не было обнаружено никаких скульптурных фрагментов, которые бы указывали на изображение тела.

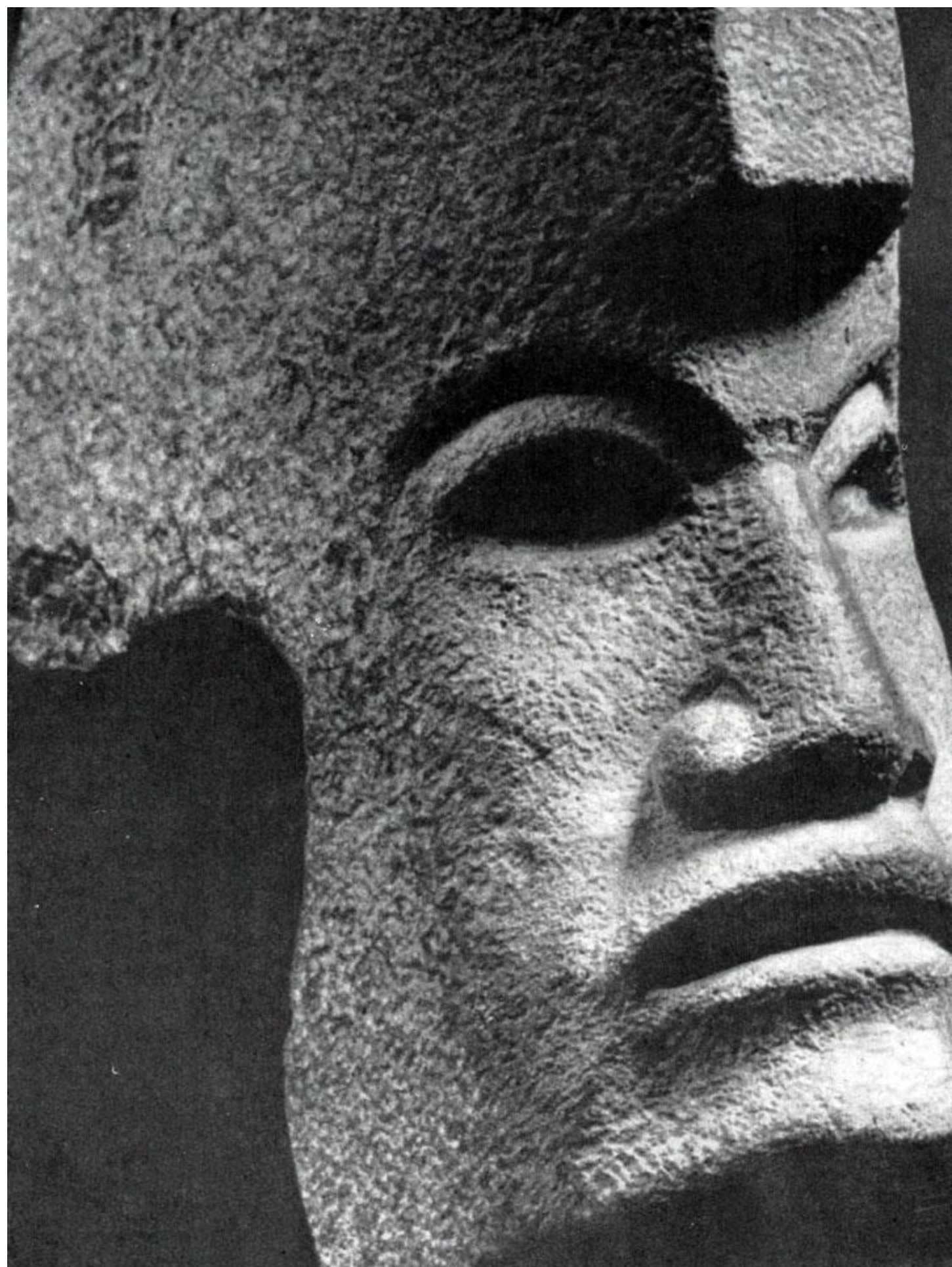
Другой разновидностью памятников ольмекской скульптуры являются алтари — украшенные рельефами монолиты, служившие площадкой для жертвоприношений.

Как эти, так и другие памятники, в частности памятники мелкой пластики, показывают, что ольмекская скульптура не уступала по своему уровню скульптуре майя, а в некоторых случаях даже превосходила ее. Влияние ольмекской скульптуры заметно и на памятниках искусства других центральноамериканских народов, в частности на ранних

произведениях скульптуры сапотеков. Заметное место в искусстве народов Центральной Америки занимает скульптура тотонаков (побережье Мексиканского залива). Особенно интересны произведения мелкой пластики, связанной с игрой в мяч, имеющей культовое значение. Эти каменные изображения атрибутов священной игры («пальма» — пальмовый лист, «юго» — ярмо или повязка, «ача» — топор) в скульптуре обычно преображались в стилизованные изображения головы.



340. «Пальма» в виде головы человека. Культура тотонаков.
Базальт. Мехико, Собрание Национального института
антропологий.



*341. «Ача» («топор») в виде головы воина. Культура тотонаков.
Базальт. Париж, Музей Человека.*

Живопись у древних народов Центральной Америки не достигла в своем развитии тех высот, какие были достигнуты их скульптурой. Степень применения ее была несколько уже, чем у народов евразийского материка, и ограничивалась только фресковыми росписями, живописью на сосудах и в меньшей степени — рисунками в рукописях. Станковая живопись народам древней Америки была совершенно неизвестна.



Воин. Фрагмент росписи храма в Бонампаке. 2-я половина 8 в.

Наибольший расцвет живописи мы можем наблюдать (судя по дошедшим до нас образцам) у народов майя. Памятники их фресковой живописи в рассматриваемый период, хотя и сохранившиеся в очень ограниченном количестве, представляют собой зрелые и уверенные произведения подлинного искусства. Наиболее выдающимися из них являются фрески, открытые в 1946 г. в развалинах небольшого поселения Бонампак. Росписи, покрывающие стены трехкомнатного расположенного на холме храма, относятся ко второй половине 8 в.; основным сюжетом их является сражение, в память которого, по-видимому, и был впоследствии воздвигнут храм. На стенах первого помещения изображена торжественная церемония — очевидно, подготовка к сражению. В центральном помещении на стене против входа изображена сама битва, переданная очень динамично и живо. Главными фигурами в них являются вступившие в единоборство предводители враждебных сторон. На противоположной стене изображен наиболее важный момент победного праздника — принесение в жертву военнопленных. На вершине ступенчатой пирамиды стоит предводитель победившего войска, перед ним на коленях пленник, в котором легко можно узнать предводителя другой стороны, униженно молит о пощаде, простирая к победителю руки. За поверженным врагом стоят в торжественных застывших позах предводители отдельных отрядов и знатные воины. На ступеньках пирамиды сидят обнаженные пленники с искаженными страданием лицами; из изуродованных рук их капает кровь. У ног главного военачальника на ступеньках лежит труп только что принесенного в жертву пленника, голова его запрокинута, левая рука беспомощно свисает с уступа. На стенах третьего помещения изображен победный танец, которым закончилось торжество. На ступеньках той же пирамиды танцуют отличившиеся в бою воины. Боковые стены покрыты изображениями музыкантов и зрителей, среди которых в особую группу выделены три знатные женщины — возможно, жены начальствующих лиц.

Художник, расписывавший стены бонампакского храма, был несомненно большим мастером. Об этом свидетельствуют прежде всего величая торжественность сцены, изображенной в первом помещении, динамичность сцены битвы во втором и, наконец, буйное и жестокое веселье праздника победы в третьем. Мастер свободно и уверенно распоряжался богатой гаммой красок, не останавливаясь перед самыми своеобразными их сочетаниями, всегда направленными, однако, к достижению определенного строго продуманного, сильного и ясного монументально-декоративного эффекта. Обращает на себя внимание привычка художника пользоваться в основном только чистым цветом; лишь иногда он позволяет себе игру полутонов или постепенный переход одного тона в другой. Эта характерная для бонампакских росписей черта в сочетании с подчеркнуто графической линией контура вызывает на первый взгляд впечатление некоторой «плакатности». Но в данном случае необходимо принять во внимание, что эти росписи, выполняя определенную декоративную функцию, были рассчитаны на полутемное помещение. Естественно, что при таких условиях рассчитывать на большую игру оттенков в цвете художнику не приходилось.

Характеристика, данная фресковой живописи Бонампака, вполне может быть без существенных изменений приложена к памятникам живописи майя на сосудах и в рукописях. Наиболее высоки по своим художественным достоинствам сосуды из Чама, Ратинлиншуля, Вашактуиа и Небаха. На них изображены большие многофигурные композиции. Росписям на этих сосудах не уступают по своему художественному уровню и рисунки в древнейшей из сохранившихся до нашего времени рукописи майя.

Из памятников живописи других народов Центральной Америки следует несколько остановиться на фресковой живописи тольтеков. В их главном центре Теотихуакане на стенах нескольких зданий было обнаружено сравнительно большое количество росписей. Содержание их весьма разнообразно. Иногда это чисто декоративные украшения:

геометрический орнамент, извивающиеся тела змей и т. д.; иногда — целые композиции на мифологические или исторические темы. К последним относится, например, большая фреска из Храма земледелия (6 в.), на которой изображено принесение жертвы богине вод, происходящее на площади около Пирамиды Луны. По этой фреске видно, однако, что тольтекская живопись стояла несомненно ниже живописи майя. Головы фигур несоразмерно велики по отношению к телу, персонажи изображены в неподвижных, застывших позах. Перспектива дается простым расположением одного плана над другим, как в древнейшей египетской или критской живописи. Однако композиция фрески в целом не отличается той гармоничностью и уравновешенностью, которые были, как правило, характерны для лучших произведений древнеегипетского искусства, хотя художник и здесь пытался соблюсти, правда довольно примитивную, симметричность построения.

В 9—10 вв. н. э. в расселении народов Центральной Америки происходит ряд значительных изменений. Причины их еще не вполне ясны. Одни народности, как, например, ольмекы, исчезают почти бесследно. В долине Мехико появляется большая группа плетен нахуа, в лингвистическом отношении родственная тольтекам. Под напором этих пришельцев тольтеки оставляют свои поселения в долине и движутся сперва на северо-восток, где основывают свой новый крупный центр — Тулан, или Толлан, а затем, вытесненные и оттуда, устремляются на юго-восток. После долгих странствований тольтеки осели на территории современных штатов Мексики: Табаско и Кампече, а часть их затем проникла до Юкатана и Гватемалы. Приблизительно к тому же периоду относятся и крупные изменения в расселении племен майя. Древние города, расположенные на территории Гватемалы и Британского Гондураса — Паленке, Пьедрас-Неграс и др., — покидаются населением и становятся добычей джунглей. С другой стороны, быстро развиваются и пышно расцветают поселения майя на Юкатане. Проникшие на этот полуостров тольтеки становятся во главе ряда новых государственных объединений майя. Наиболее значительными из них были

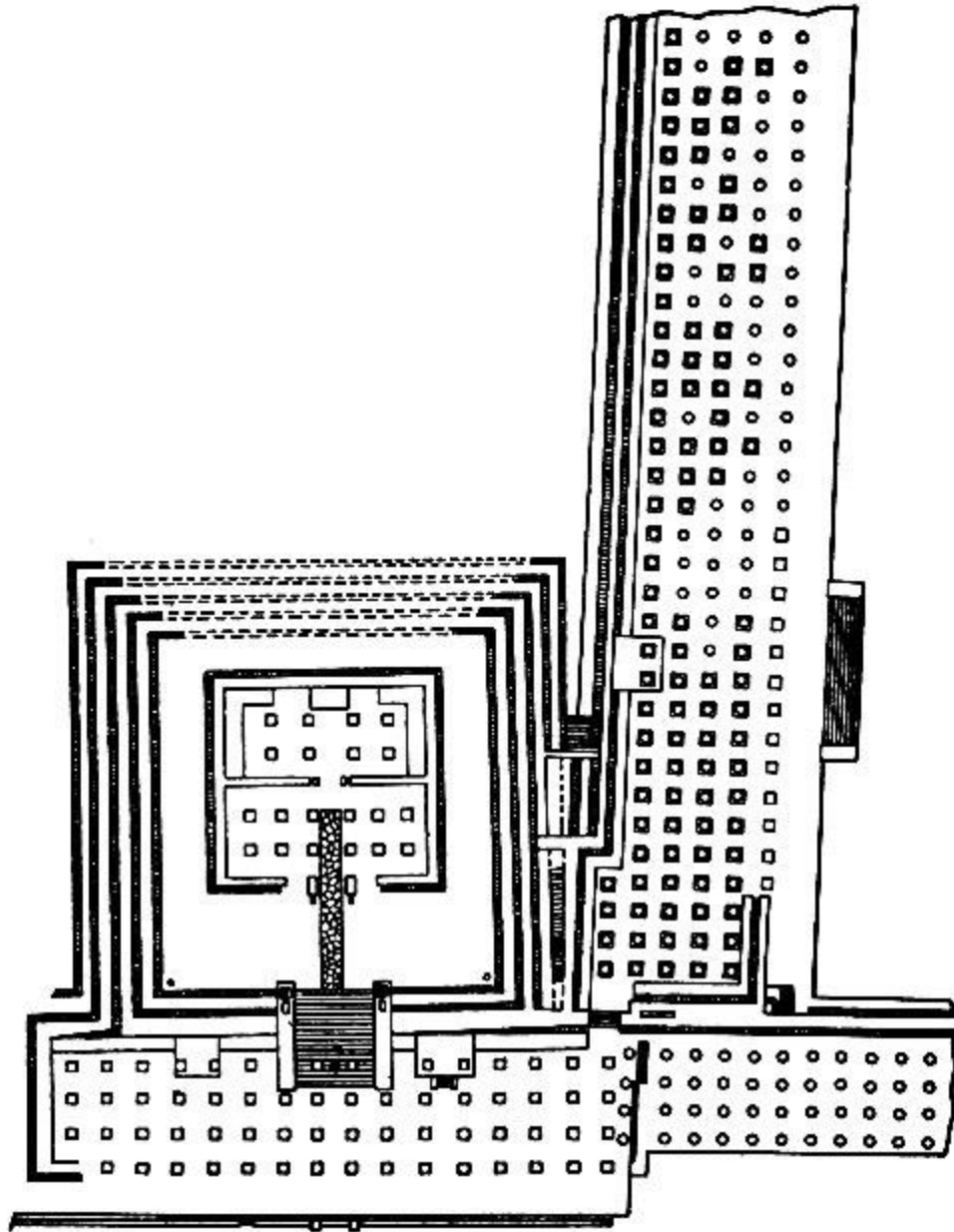
государства с центрами в Чичен-Ице, Ушмале и Майяпапе. В искусстве этих центров, в особенности на памятниках Чичен-Ицы, заметно сильное влияние тольтекской культуры.

Вторгнувшиеся в долину Мехико племена нахуа (астеки и др.) также не избежали влияния тольтекской культуры. Эти первоначально кочевые племена в результате соприкосновения с более высоким по культурному уровню населением долины Мехико перешли постепенно к оседлой жизни и земледелию. В сложении их культуры сыграло определенную роль кроме «тольтекского наследства» также и появление в 11 в. в долине Мехико переселенцев миштековского происхождения, принесших с собой элементы старой сапотекской культуры.

Таким образом, второй период в истории народов Центральной Америки с точки зрения культурного развития может быть охарактеризован как период широкого распространения тольтекской культуры, ее ассимиляции другими народностями и конечного синтеза из тольтекских и местных элементов.

Наиболее сильно влияние тольтекской культуры отразилось на памятниках Чичен-Ицы — города, захваченного тольтеками в конце 10 в.

В период своего расцвета (11 — первая половина 12 в.) Чичен-Ица был одним из наиболее значительных городов Юкатана, территория его охватывала несколько квадратных километров. Из архитектурных памятников Чичен-Ицы наиболее значительными являются обсерватория Караколь, большой стадион для игры в мяч с относящимся к нему Храмом ягуаров, а также весьма интересный Храм воинов и другие.



Храм воинов в Чичен-Ице. План.

Отличительной чертой архитектуры этого периода у майя является обширное применение колони, часто оформленных в виде туловищ пернатых змей. Впервые в искусстве древней Центральной Америки колонны появляются в Теотихуакане, у тольтеков. В постройках Тулы применение колонн становится еще более частым; именно здесь и создается своеобразный вид колонны в виде туловища пернатой змеи, голова которой является ее базой, а хвост — капителью. Пернатая змея была символом верховного тольтекского бога Кецалькоатля, и

поэтому возникновение оформленных таким образом колонн в храмах, посвященных этому божеству, вполне естественно. С конструктивной точки зрения применение колонн позволило расширить внутренний объем помещений. Мотив змеиной головы также широко использовался во всех элементах архитектурного декора храмов. Нередко из открытой пасти змеи выглядывала человеческая голова.

*** (илл. 346)



*344. Деталь архитектурного декора «Дома волшебника».
Ушмаль. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание
Национального института антропологии.*

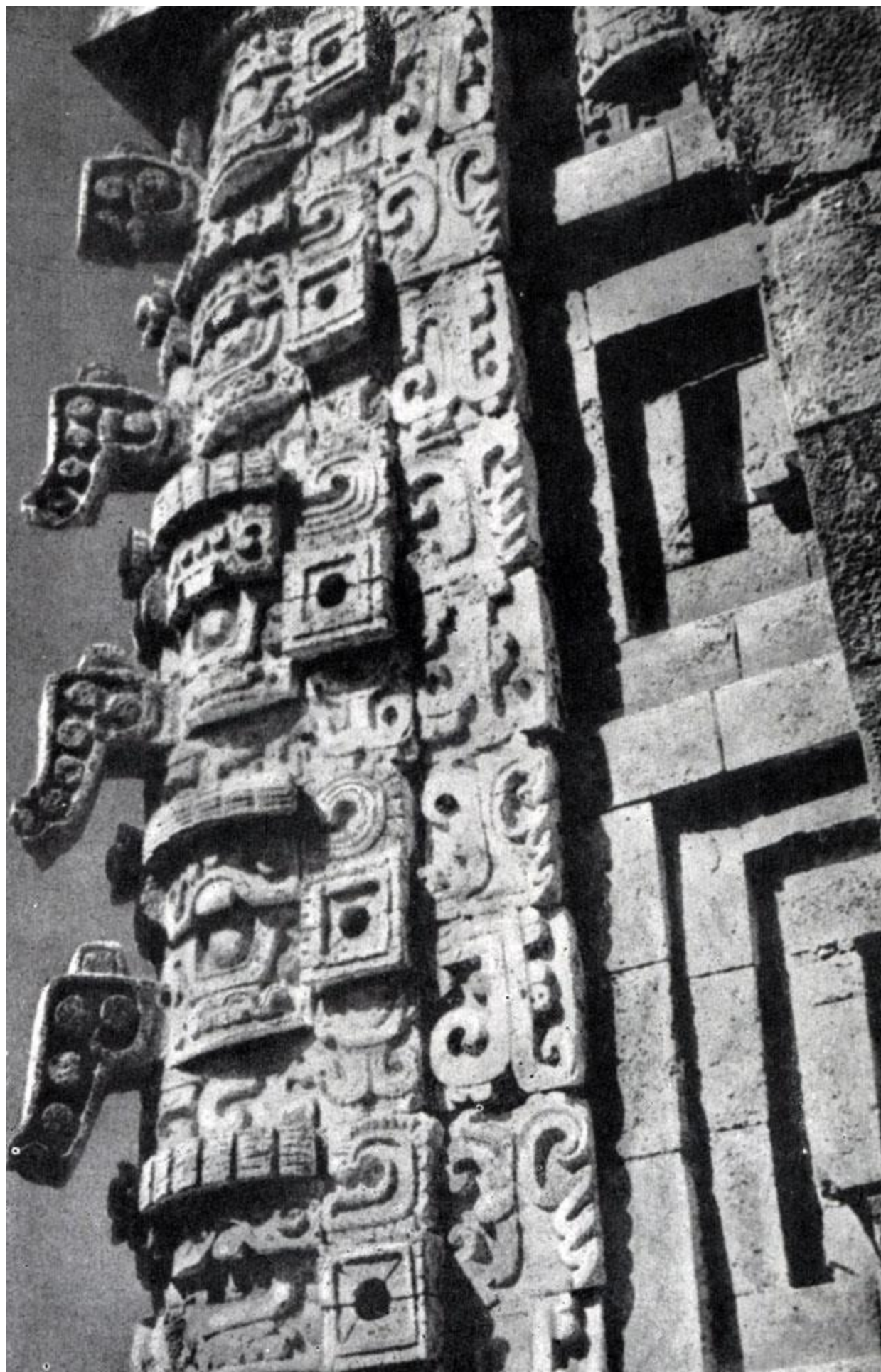
Характерным образцом позднейшей архитектуры майя, впитавшей в себя тольтекские элементы, является главный храм Чичен-Пцы, известный под названием Кастильо. Он представляет собой массивную высокую пирамиду из девяти уступов; на каждой стороне ее расположена широкая лестница, окаймленная балюстрадами. На вершине пирамиды расположен храм, план его почти точно повторяет планы древнейших храмов майя.

Фриз храма распадается на три части, из которых средняя, более широкая, не орнаментирована. Крыша Кастильо, в отличие от храмов древнейшего периода, не имеет кровельного гребня. Весь храм-пирамида в целом поражает зрителя монументальным величием и простотой своих форм. Он является центром всего архитектурного ансамбля Чичен-Ицы, и, в какой бы точке города ни находился путешественник, взор его неизменно попадает на вознесенное над всеми постройками здание храма.

Очень интересно еще одно из Зданий Чичен-Ицы — круглая башня, известная под названием Караколь (Улитка), названная так за извивающуюся, подобно раковине улитки, лестницу. Сама башня, помещенная на двух находящихся одна над другой прямоугольных террасах, достигает в высоту 13 м. Небольшие прямоугольной формы окна, прорезанные в толще ее стен, направлены по астрономически важным координатам. Это обстоятельство позволяет предполагать, что Караколь является зданием, специально выстроенным для астрономических наблюдений.

Здания Чичен-Ицы, как и все постройки других поселений майя этого периода, богато декорированы. В отличие от древнейших зданий декор (главным образом геометрический орнамент и заимствованные из тольтекского искусства фигуры змей) заполняет всю поверхность стены. Часто фасадные

стены покрываются своеобразной каменной мозаикой, образованной из небольших тщательно обработанных каменных пластин, покрытых тончайшей резьбой.



*342. Скульптурный декор «Дома волшебника». Фрагмент.
Ушмаль. Культура майя.*

Сходные строительные принципы характерны и для архитектуры этого периода других центральноамериканских народов. Правда, большой архитектурный комплекс миштеков в Митле (12—13 вв.) не имеет пирамид и расположен на искусственно выровненном участке. Наибольшее впечатление производит дворец. Бесконечные залы, портики, переходы, подземные и полуподземные помещения создают впечатление лабиринта. Несохранившиеся, очевидно деревянные, перекрытия потолков поддерживались массивными, монолитными каменными столбами. Этот дворец является самым большим крытым строением в древней Центральной Америке.

* * *

В начале 15 в. в долине Мехико после долгой и упорной борьбы между племенами нахуа за главенство создается асткское государство. Существование и расцвет его были целиком основаны на военном могуществе астеков. Поэтому понятно, что их столица — Теночтитлаи — была выстроена на небольшом искусственно укрепленном островке посреди озера. Для сообщения с материком служили три массивные дамбы, прорезанные в нескольких местах каналами. В случае опасности подъемные мосты, перекинутые через эти каналы, поднимались, и Теночтитлан превращался в неприступную крепость.

К сожалению, мы очень мало знаем об архитектуре астеков; при завоевании Теночтитлана испанцами все наиболее выдающиеся архитектурные сооружения были или уничтожены, или полностью перестроены. Те скудные сведения, которыми мы обладаем, основываются лишь на описаниях испанских очевидцев — участников завоевания, или на схематических рисунках в астекских рукописях.

Судя по этим сообщениям, Теночтитлан был правильно распланирован и прорезан во многих местах каналами.

Центром города являлась большая прямоугольная площадь, стороны которой образовывали три дворца астекских правителей и главный храм бога войны Уицилопочтли — верховного божества астеков. Последнее здание имело форму большой ступенчатой пирамиды. На вершине пирамиды стояли два небольших деревянных храма. Дворцы (также в основном деревянные) и храмы были сожжены испанцами во время решающего штурма Теночтитлана.

Астекская архитектура заимствовала свои основные приемы у тольтекской архитектуры и продолжала ее строительные традиции. Однако испанское завоевание не дало астекам возможности не только превзойти архитектурные достижения тольтеков, но, в сущности, даже достигнуть их уровня.

По иному пути у народов Центральной Америки развивалась в рассматриваемый период скульптура. У народов майя она почти полностью потеряла свое самостоятельное значение. В большой степени этому способствовало прекращение у них обычая воздвигать стелы. Барельефы, в таком количестве украшавшие некогда стены построек, также становятся большой редкостью; качество их неизмеримо ниже древних. Несколько образцов круглой скульптуры, относящихся к этому периоду), как, например, украшающие дворец статуи знаменосцев из Чичен-Ицы и помещенные у входа в храм изображения так называемого Чак-Моля, ни в коем случае не могут идти в сравнение с памятниками Копана или Ньедрас Неграс. Пропорции их тяжелы, фигуры приземисты и невыразительны. Представление о монументальной пластике тольтеков в этот период дают колоссальные статуи воинов, поддерживавшие крышу одного из храмов Толлана.



343. Кариатиды «Храма Утренней звезды» в Толлане. Культура
тольтеков.



348. Статуя божества дождя Чак-Моля из Чичен-Ица. Культура майя. Известняк. Мехико, Собрание Национального института антропологии.

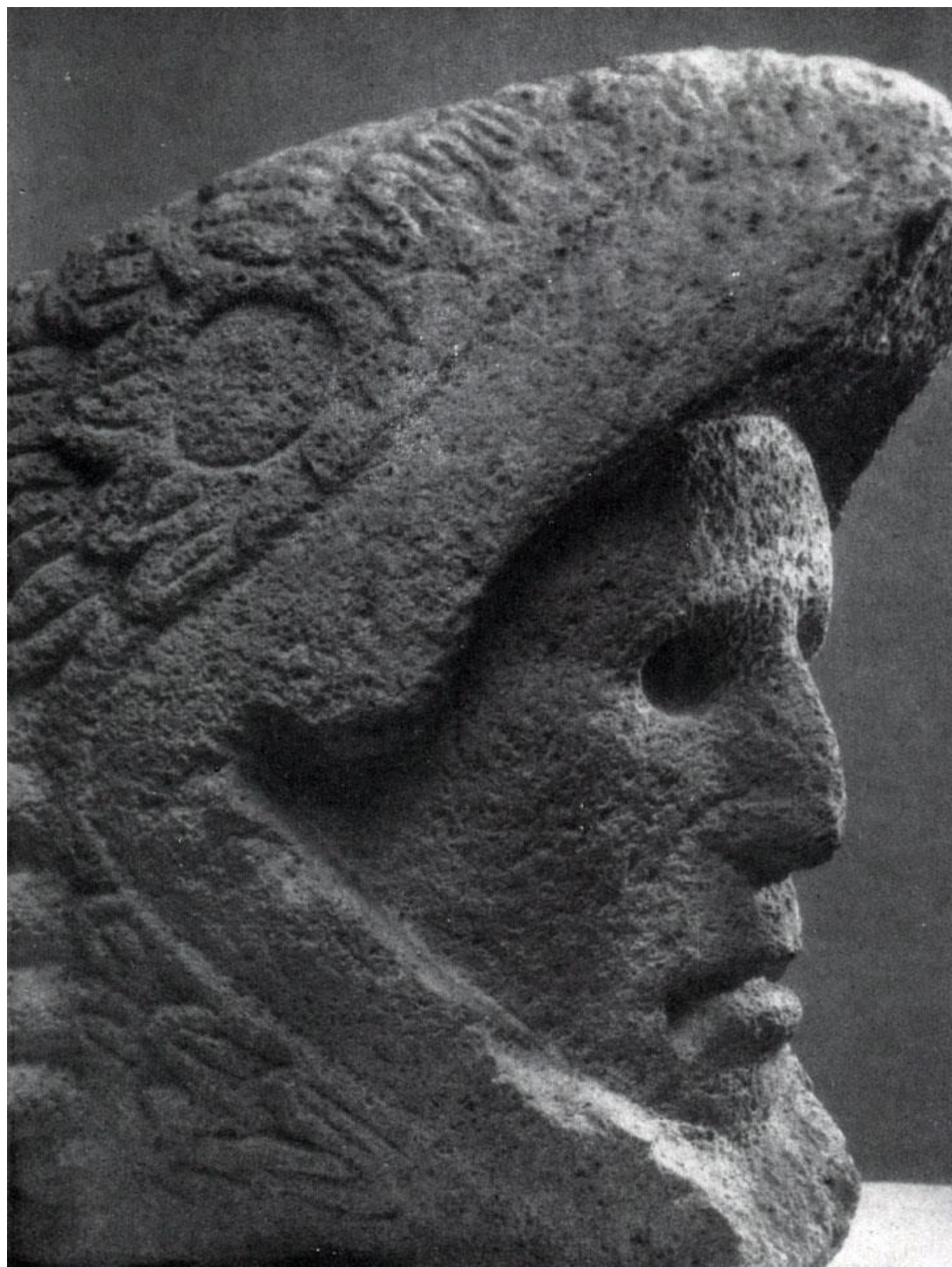
Более совершенна скульптура долины Мехико. Старые художественные традиции тольтекского прошлого не были забыты и, обогащенные новым содержанием, привнесенным племенами нахуа, в частности астеками, обусловили новый расцвет скульптуры, причем наметившееся еще у тольтеков разделение скульптуры на условно-символическую религиозную и на более живую, не связанную непосредственно с культом скульптуру продолжает углубляться.

Монументальные статуи божеств атекского периода еще более абстрактны и условны, чем та же статуя тольтекской богини вод. Характерным примером может служить огромная базальтовая статуя богини земли и весеннего плодородия Коатликуэ, матери верховного божества атеков Уицилопочтлп. Эта статуя лишь очень отдаленно, по общим очертаниям, напоминает человеческую фигуру, у нее нет, в строгом смысле этого слова, ни головы, ни рук, ни ног. Вся фигура как бы составлена из отдельных изобразительных элементов: кукурузные початки, когти и клыки ягуаров, черепа и ладони людей, плетенки самых различных видов, перья, извивающиеся змеи, связки бобов какао, лапы орлов. Все это нагромождение элементов, объединенных по принципу строгой симметричности, уравновешенности и «фронтальности» в грубое подобие человеческой фигуры, имеет определенное строго продуманное значение. Перед нами — памятник изощренного символизма, выразителя в искусстве идеологии жреческой верхушки раннерабовладельческого общества атеков. Не следует забывать, что Коатликуэ — богиня земли и плодородия, и каждый составной элемент в композиции стремится подчеркнуть ее благодетельные или страшные для человечества силы. Иной характер носит отличающаяся мастерством композиции, красотой пропорций и своеобразным

драматизмом выражения небольшая статуя Макуилыночитля — бога весны, цветов и поэзии. Это прекрасный образец более реалистической линии в развитии атек-ской скульптуры.



347 6. Статуя бога весны Макуильшочитля. Культура астеков.
Камень. Мехико, Собрание Национального института
антропологии.



345. Голова «воина-орла». Культура астеков. Андезит. Мехико, Собрание Национального института антропологии.



346. Храм Кастильо в Чичен-Ица. Культура майя.

Иной характер имеют памятники скульптуры астекского перриода, не связанные непосредственно с культом. Целый ряд погребальных масок продолжают тольтек-скую традицию и естественно, правдиво передают черты лица захороненного. Замечательна базальтовая голова «воина-орла», найденная в Тескоко. Простыми, почти примитивными средствами скульптор изображает смелое волевое лицо молодого астекского воина. Не уступает ему по выразительности и хранящаяся в Национальном историческом музее города Мехико «Голоса мертвого» — откинутаая назад, с впалыми щеками и полуоткрытым ртом. Привлекают внимание и памятники мелкой пластики: грациозная статуэтка присевшего на задние лапы и испуганно что-то наблюдающего кролика, свернувшаяся клубком змея, приготовившийся к прыжку кузнечик.

Живопись этого времени не может быть сравнена с живописью предшествующего периода — она значительно примитивней. Фрески, найденные на стенах юкатанских зданий майя, обнаруживают сильное влияние тольтекского искусства. Наиболее значительной и интересной из них является фреска из Храма воинов в Чичен-Ице. На пей изображено нападение отряда воинов на поселение майя, расположенное на берегу моря. Несмотря на живость изображения отдельных сцен, вся фреска в целом стоит неизмеримо ниже бонампакских росписей. Человеческие фигуры напоминают по пропорциям персонажей на фресках Теотихуакана, перспектива передается так же наивно, как и на последних. Таким образом, в живописи распространение тольтекского влияния не привело к каким-либо положительным результатам: оно лишь уничтожило тот блестящий мастерский рисунок, которым отличалась древняя живопись майя. Беднее становится и цветовая гамма росписей.

Из художественных ремесел этого периода особенно интересны три: изделия из перьев, фигурная керамика и ювелирные украшения. Мозаичные изделия из перьев, в сущности, тесно примыкают к живописи. Мастера, подбирая самые разнообразные по цветовым оттенкам перья, составляли

из них рисунок и осторожно наклеивали их затем на плотную ткань. Испанские завоеватели, видевшие Эти своеобразные мозаики, единодушно выражали свое изумление и восхищение, но, к сожалению, хищничество тех же конкистадоров уничтожило почти все образцы этого ремесла. Фигурные сосуды представляют собой, в сущности, полые терракотовые статуэтки. Очень интересны среди этой группы сапотекские погребальные урны. Все они изображают сидящую или стоящую фигуру бога дождей Косихо. Несмотря на чисто религиозное назначение сосудов и вызванную этим традиционность позы и украшений божества, погребальные урны сапотеков иногда очень живо и выразительно передают человеческое лицо.

Нередко встречаются подобные фигурные сосуды или даже трубки для куренья табака и среди керамики других народов Мексики (чапанеков, миштеков, астеков). Замечательным образцом такого вида астекских керамических изделий является курительная трубка, украшенная сидящей фигурой бога огня Шиутекутли.

Из всех многочисленных памятников искусства и культуры народов Центральной Америки произведения ювелирного мастерства менее всего сохранились, что объясняется тем, что почти все украшения и предметы из драгоценных металлов погибли в плавильных горшках испанских завоевателей.



347 а. Золотая нагрудная пластина с изображением бога смерти из Монте Альбана. Культура миштеков. Оахака, Музей.

Немногочисленные ювелирные изделия Мексики, находящиеся в настоящее время в музеях, сохранились только благодаря тому, что они были погребены с умершими задолго до появления в стране испанцев. Естественно, что полного впечатления о древнемексиканском ювелирном ремесле по этим остаткам составить мы не можем. Большинство этих изделий отлито способом «потерянного воска»: ожерелья, подвески, серьги, нагрудные пластины и др. Все они отличаются тонкостью моделировки и изяществом исполнения. Такова, например, прекрасная золотая нагрудная пластина из Монте Альбана. Очень интересны найденные в «священном колодце» Чичен-Ицы небольшие золотые диски. На них вычеканен ряд боевых сцен, изображающих завоевание Чичен-Ицы тольтеками. Диски эти, очевидно, были выполнены значительно позже изображаемых событий, так как в пропорциях фигур, в композиции и орнаменте уже явно чувствуется влияние тольтекского искусства.

Сопровождавшееся страшными жестокостями завоевание Кортесом Мексики (1519—1521) положило конец самостоятельному развитию атекского государства. Вскоре, в течение нескольких лет, испанской короне были подчинены и другие народы Центральной Америки. Католические миссионеры, сопровождавшие завоевателей, приводя покоренное индейское население к «истинной вере», ревностно уничтожали памятники древней культуры, как рукописи литературного или исторического содержания, так и произведения изобразительного искусства. Всякое обращение к языческому прошлому строго каралось, вплоть до сожжения на костре. Народы Центральной Америки вступили в новый период своей истории — колониальный.

Искусство народов Южной Америки

Другой крупный центр культурного развития индейских народов находился в северной части Южной Америки. Земледельческие племена Андского плоскогорья уже в первых веках нашей эры были знакомы с употреблением меди и, следовательно, находились на этапе энеолита. Из сельскохозяйственных растений они кроме кукурузы возделывали также картофель. С 3 в. до н. э. передовую роль в развитии культуры начинают играть племена, жившие на Тихоокеанском побережье Перу. Они создали мощный племенной союз, возглавленный народностью мочика, просуществовавший до 7 в. Затем центр культурного развития народностей Андов перемещается с приморских долин на гористые местности Перу и Боливии. Здесь народ аймара создал в своем главном поселении Тиахуанаку целый ряд замечательных памятников культуры и искусства. Под воздействием Тиахуанаку в 8—10 вв. находилось большинство индейских племен Центральных Анд.

В 10 в. ведущая роль снова возвращается к приморским областям, после того как Тиахуанаку внезапно прекращает свое существование. Наблюдается расцвет обособленных друг от друга местных стилей в искусстве прибрежных городов. В начале 15 в. народ кечуа, живший в горных районах, создает примитивное рабовладельческое государство, во главе которого стояла династия Инков. Пользуясь применением бронзового оружия, представлявшего собой в то время последнее слово военной техники, кечуа завоевывают приморские области и подчиняют их себе.

Успешными завоевательными действиями инкские правители создают огромное государство, охватившее в период своего расцвета территорию современных Перу, Боливии, Эквадора и частично Чили. В 1530—1532 гг. банда испанских авантюристов под руководством Франсиско Писсарро завоевывает Перу и кладет начало колониального господства Испании в Южной Америке.

В некоторых областях архитектуры народы Древнего Перу сделали значительный шаг вперед по сравнению с

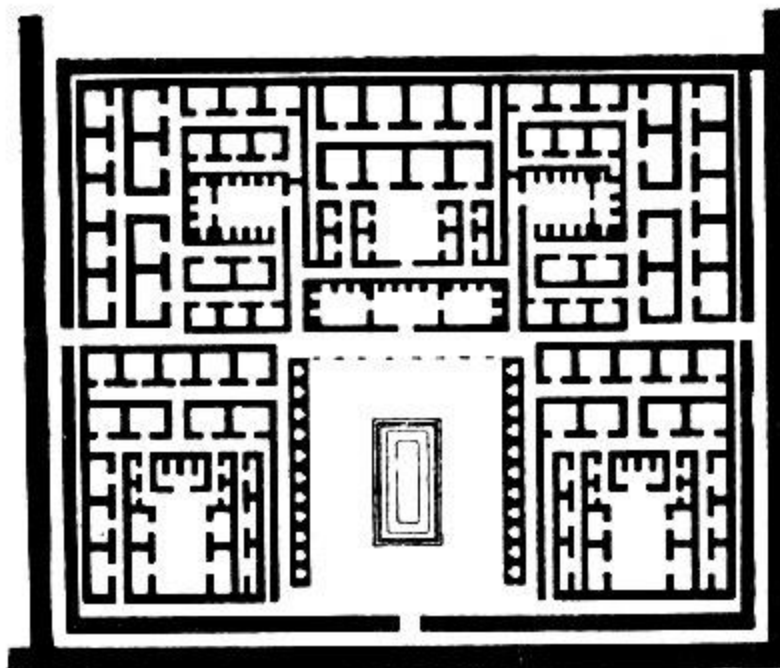
архитектурой народов Центральной Америки. Основные строительные принципы, однако же, были одинаковыми как в Центральной, так и в Южной Америке. Так, например, древние перуанцы, как и народы Центральной Америки, знали только ложный свод.

Известно, что одинаковый строительный материал нередко влечет за собой возникновение близких архитектурных форм. Поэтому не удивительно, что архитектура приморских народов Перу более близка, например, к архитектуре тольтеков Центральной Америки, чем к архитектуре своих непосредственных соседей — жителей нагорных областей Перу и Эквадора, шире применявших в строительстве тесаный камень твердых пород. Дворцы и храмы обитателей Чан-Чана, Пачакамака, Моче, Чикама и других городов побережья, так же как и в Центральной Америке, стоят на невысоких платформах и близки по плану и общим очертаниям к центральноамериканским памятникам. Многие постройки, судя по дошедшим до нас изображениям в керамике, имели кровельный гребень. Эта близость между двумя культурными областями подчеркивается и наличием на побережье Перу большого количества пирамидальных сооружений. В большинстве случаев, однако, назначение этих пирамид в Перу было иным, чем у народов Центральной Америки, — они чаще всего предназначались для коллективных захоронений — обычай, очевидно, восходящий еще к периоду родового общества. Высота их обычно колеблется от 4 до 40 м. Но так называемая Пирамида Солнца, находящаяся на южной стороне реки Моче, при высоте 00 м имела длину основания свыше 240 м. Развитию этих погребальных сооружений несомненно способствовал существовавший издавна в Древнем Перу обычай бальзамирования трупов. В отличие от центральноамериканских пирамид некоторые ступенчатые пирамиды Перуанского побережья имели в плане не прямоугольную, а круглую форму.

Наиболее внушительным и интересным архитектурным комплексом доинкского периода являются развалины Тиахуаиак — колоссального архитектурного ансамбля,

расположенного на территории современной Боливии. Тиахуанаку был создан в 8—10 вв. народностью колья, или аймара. Многие здания остались недостроенными, что указывает на какое-то неожиданное событие, прекратившее жизнь города. Развалины городища занимают несколько квадратных километров; наиболее интересными архитектурными памятниками среди этих развалин является так называемый Храм Солнца, или Каласасайя, Акапана и Пума-Пунку.

Акапана первоначально был естественным холмом, который строители Тиахуанаку искусственно выровняли и придали ему форму шестнадцатиугольника. Затем Это сооружение было обнесено мощными оборонительными стенами, имевшими как выступающие, так и вогнутые углы, — такое расположение обеспечивало большую неприступность. Холм был разделен на три возвышающиеся одна над другой террасы, в чем сказалось влияние крепостной техники побережья. На верхней террасе, поднятой на 15 м выше уровня равнины, на которой расположен холм, находились многочисленные здания, сконцентрированные вокруг большого водохранилища, облицованного тесаным камнем. О размерах Акапаны можно судить по площади этой верхней террасы — она равна 32,5 тыс. кв. м. Оборонительный характер этой постройки не оставляет сомнений, хотя возможно, что в мирное время Акапана служила и местом для культовых празднеств.



Комплекс в Чан-Чане. План.

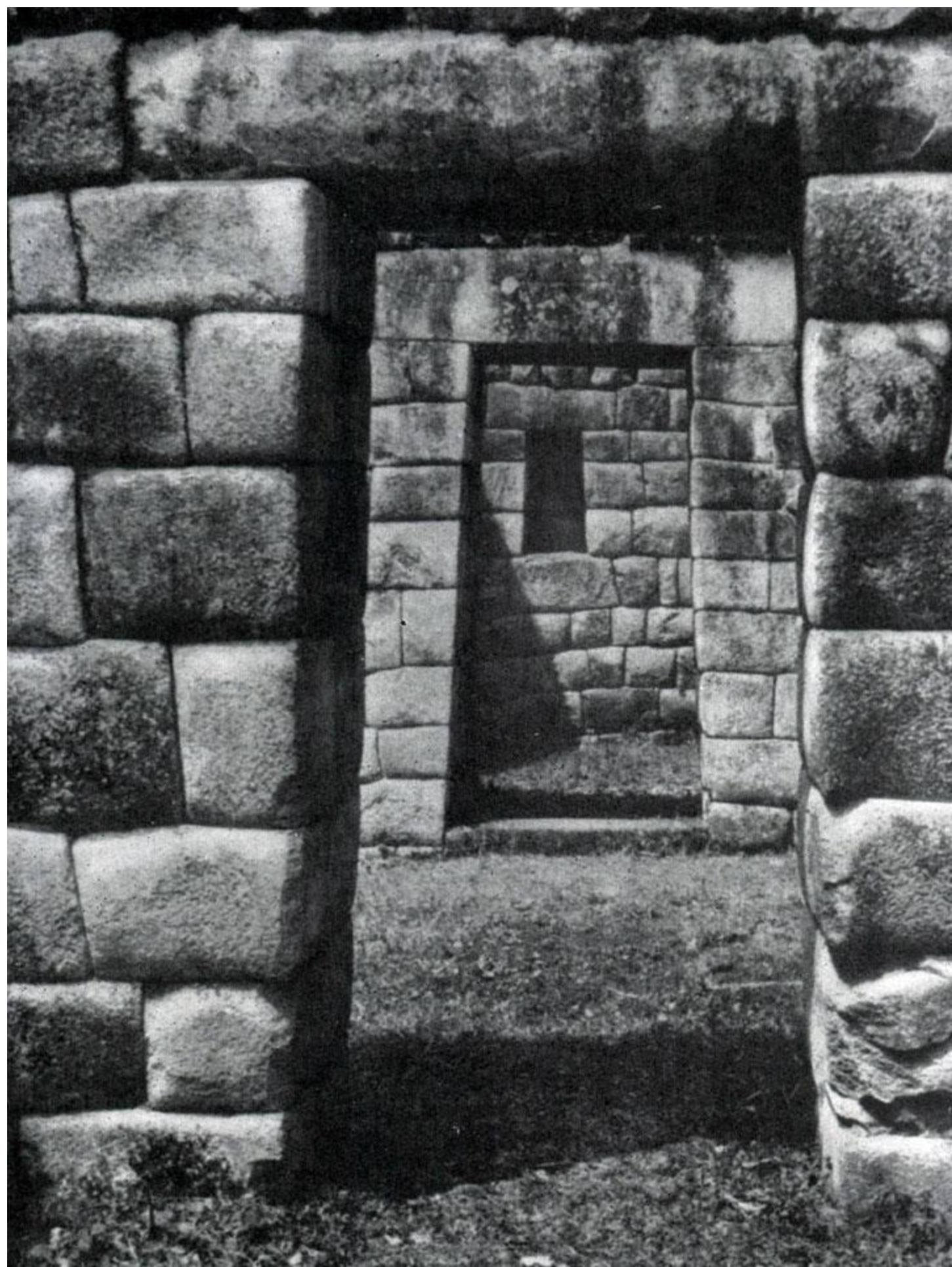
Иной характер имеет Каласасайя. Это обширное прямоугольное здание длиной 129 м и шириной 118 м стояло на сравнительно невысокой двухъярусной террасе. Стены были образованы из колоннады монолитных столбов, промежутки между которыми были заполнены каменной кладкой. В настоящее время кладка расхищена для постройки церкви в соседнем селении. Вход, обращенный на восток, начинался широкой монолитной лестницей, расположенной немного севернее центра здания. Уже сама ширина Каласасайя указывает, что это сооружение не имело кровли. Внутри этого гигантского прямоугольника находилось святилище 8х64 м, расположенное также на двухъярусной прямоугольной террасе.

О назначении Каласасайя учеными высказывалось немало предположений, вплоть до самых фантастических. В действительности же Каласасайя являлся зданием, предназначенным для нужд культа. На это его назначение указывает и комплекс полуподземных помещений, примыкающий непосредственно к Каласасайя и носящий условное название Дворца саркофагов, а также крупнейший

скульптурный памятник Тиахуанаку — Врата Солнца, найденные в его ограде.

Об архитектуре инкского периода мы можем судить как по подробным описаниям очевидцев времен испанского завоевания, так и по сохранившимся до нашего времени руинам. До сих пор фундаменты и цокольные части зданий в Куско — бывшей столице инков — свидетельствуют массивной каменной кладкой о своем древнем происхождении, в то время как верхний этаж из легкого красного кирпича говорит уже об испанском времени. Большинство инкских дворцов и храмов сохранилось до нашего времени именно в таком виде.

Здания инкского периода представляли собой комплексы сравнительно узких, главным образом одноэтажных помещений, симметрично группировавшихся вокруг центрального двора. Стены были обычно очень массивными. Кровли, за очень редкими исключениями, настилались из камыша и соломы, но в сухом и прохладном климате перуанских нагорий они представляли достаточную защиту от непогоды. Фасады в большинстве случаев ничем не декорировались, внутри помещений в толще стен находились трапециевидные ниши для хранения утвари и других бытовых предметов. Окон или каких-либо отверстий для света не имелось, все освещение проникало только через дверь. Таким образом, отличительными чертами инкской архитектуры являлись прочность зданий, геометрическая простота их облика, симметричная уравновешенность отдельных частей и почти полное отсутствие декора. Особенно ярко эти черты сказываются в архитектуре крепостных сооружений, столь характерных для военного характера державы инков.



349. Ворота в Мачу-Пикчу. Перу. Инкский период.

Одним из наиболее выдающихся сооружений инкского периода был главный Храм Солнца в Куско, носивший название Кориқанча (Золотая ограда). Вскоре после завоевания, в 1534 г., он был отдан для монастыря монахам-доминиканцам. В результате их строительной деятельности здание полностью потеряло свой прежний облик и характер.

Согласно описанию одного из испанских очевидцев — капитана Сьеса де Леон, храм был обнесен тройной стеной, имевшей в окружности около 380 м. Прекрасно вытесанные камни были пригнаны друг к другу «в сухую», без применения раствора. По стене пробегал пояс из золотых пластин «в четыре ладони ширины и четыре пальца толщины», как говорит Сьеса де Леон. В главной стене имелся только один вход, ведущий с Площади Солнца прямо в главное святилище. Оно заключало в себе большую залу, посвященную Солнцу, и пять помещений меньшего размера. В последних находились святилища Луны, грома, планеты Венеры и зари, радуги и звезд. В центральной зале было воздвигнуто изображение бога Солнца в виде громадного диска из литого золота, украшенного драгоценными камнями. Перед ними поддерживался неугасимый огонь. Вокруг главных зданий располагались помещения жрецов и служителей храма, стояла для жертвенных лам, а также знаменитый «золотой» сад инков.

В целом, однако, архитектура древних народов Перу, несмотря на их большие чисто инженерные достижения (система кладки, антисейсмичность зданий и др.), в художественном отношении стояла все же значительно ниже архитектуры народов Центральной Америки. Большинство инкских зданий чрезвычайно похожи друг на друга. Этому единообразию в значительной степени способствовало почти полное отсутствие внешней декорировки.

Особо резкое различие между культурой прибрежной полосы и горных областей Перу проявляется в скульптуре.

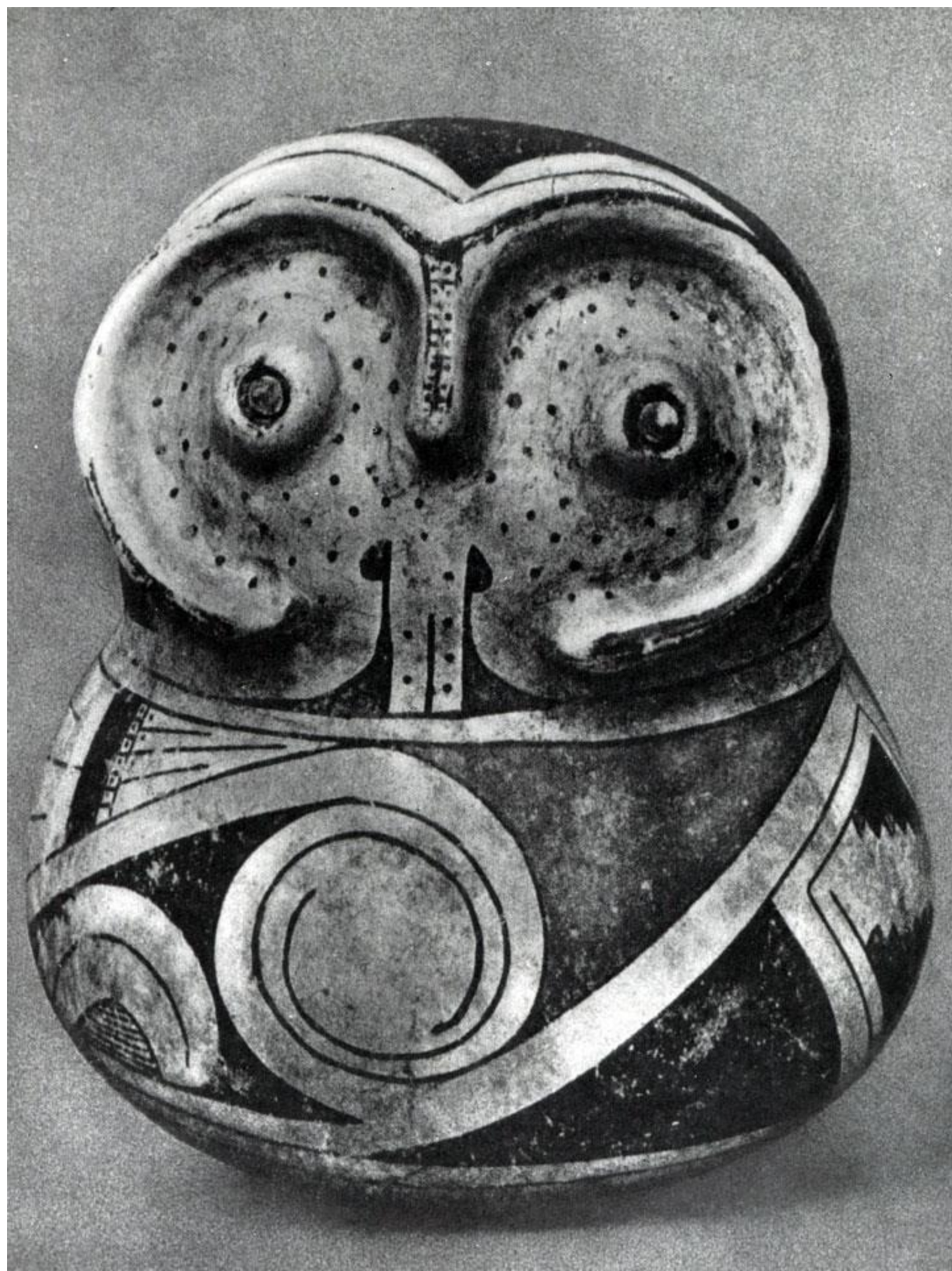
Уже в древнейшем скульптурном памятнике нагорья, так называемом Монолите Раймонди — большой диоритовой призме, датирующей последними веками до нашей эры, — мы видим отличительные черты скульптуры горных областей. Это прежде всего подчеркнутая стилизация и фантастическая символика изображений. На одной из сторон Монолита Раймонди помещено выполненное в низком рельефе изображение божества. В руках его, оканчивающихся когтями ягуара, два церемониальных жезла, на голове высокий головной убор. Наибольшее внимание зрителя, однако, привлекает лицо божества: оно квадратное и составлено из стилизованных изображений открытой пасти пумы с торчащими клыками, змеиных голов и др. Последняя черта сразу же приводит на память статую астекской богини Коатликуэ. При более внимательном рассмотрении можно заметить, что головной убор божества составлен из тех же, но еще более стилизованных элементов. В целом полный сумрачной и грозной фантастики образ Монолита Раймонди связан с пережитками тотемизма, с магической символикой ранних форм религиозного сознания человечества.

Одним из наиболее значительных скульптурных произведений нагорья является рельеф на Вратах Солнца в Тиахуапаку. На колоссальном монолитном каменном блоке, имеющем форму буквы «II», с лицевой стороны высечен рельеф, изображающий верховное божество, стоящее на возвышении, с жезлами в обеих руках. Головной убор его состоит из лучеобразно расходящихся змей. Пропорции фигуры и лицо отдельными чертами напоминают божество на Монолите Раймонди: та же приземистость фигуры, неестественно маленькие ноги, то же широкое и квадратное по очертаниям лицо.

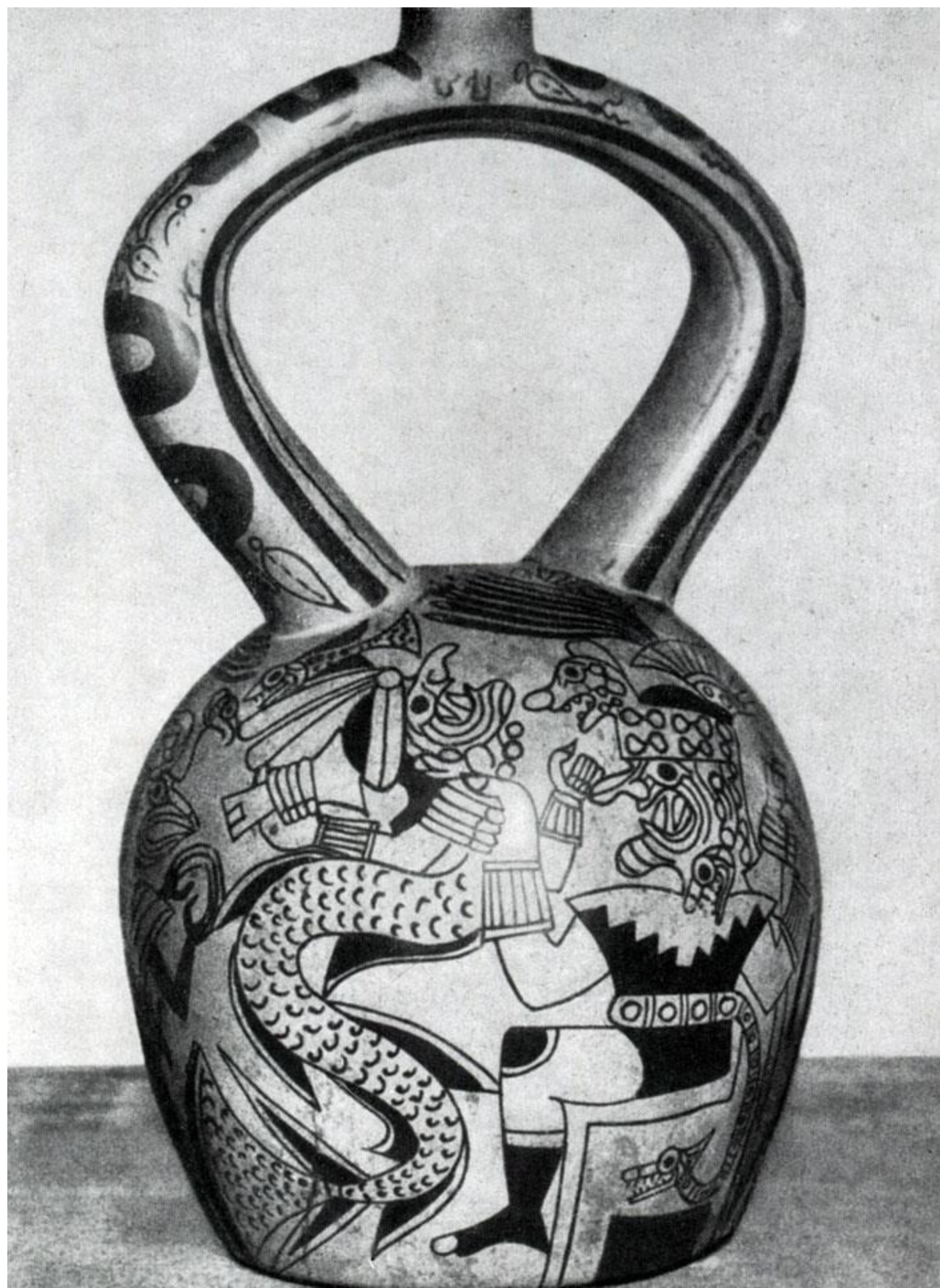
По обе стороны от верховного божества расположены в три ряда изображения второстепенных божеств или крылатых гениев, все они обращены к главному божеству. Под ними помещен в меандровидном орнаменте ряд голов, напоминающих по типу лицо верховного божества, но меньшего размера.

Весь рельеф в целом, несмотря на его явную незавершенность, производит впечатление спокойствия и монументального величия. В Тиахуанаку сохранились каменные статуи, весьма условные по пропорциям и схематические по исполнению. Однако грубая мощь объемов, торжественная фронтальность композиции производят впечатление большой монументальности. Интересно, что поверхность торса этих статуй покрыта гравированными рисунками, близкими по сюжету фризу на Вратах Солнца.

Совершенно иной характер имеют памятники побережья Перу. У народов побережья Перу пластика в основном сводилась к фигурной керамике, стоящей на уровне, почти не превзойденном в дальнейшем.



350. Сосуд в виде совы. Перу.



*351. Сосуд с изображением борьбы героя с демоном. Перу.
Мочика. Глина. Париж.*

Наиболее выдающимися из фигурной керамики народов Тихоокеанского побережья были сосуды племени мочика. Они были не только крайне разнообразны по форме, но часто покрывались росписями. Эти росписи — единственный, в сущности, вид живописи, известный нам на южноамериканском материке, поскольку сохранившиеся фрагменты фресок настолько ничтожны, что не дают возможности судить об эстетических достоинствах монументальной живописи народов Южной Америки. Развитие пластики у мочика знает три основных этапа. На первом из них сосуды имеют еще обусловленную утилитарными потребностями форму в виде шаровидного кувшина с отходящей от него вверху кольцеобразной узкой горловиной с венчиком наподобие узкой трубки. Рельефные украшения встречаются довольно редко и всегда помещаются на верхней части сосуда. В большинстве памятников ранней керамики мочика линейный, графический элемент явно преобладает над пластическим. На белом или слегка желтоватом фоне тулова сосуда коричневой или черной краской изображены боевые сцены, эпизоды из повседневной жизни (охота, рыболовство, ткачество и т. д.) или мифологические сюжеты (сотворение мира, борьба героев со сказочными чудовищами и т. п.). Характерной чертой этих росписей является скорее графический, нежели живописный принцип изображения. Все внимание художника уделено контурам, детали даются не объемно, а лишь подчеркиваются несколькими уверенными и смелыми штрихами. Несмотря на некоторую связанность архаических поз, эти рисунки привлекают своей живостью, непосредственностью и острой наблюдательностью.



Роспись на сосуде. Мочика.

Следующий этап, именуемый некоторыми исследователями «зрелым стилем» мочика, несомненно, не только представляет собой новую, высшую ступень в развитии скульптуры у народов побережья, но и отражает какие-то большие сдвиги в их мировоззрении. Прежде всего следует отметить, что мифологическая тематика полностью исчезает из росписей, да и само расписывание сосудов применяется значительно реже. Сосуды теряют свою утилитарную форму — чаще всего они превращаются в изображение человеческой головы.



*352. Сосуд в виде человеческой головы. Перу. Мочика. Глина.
Чикаго, собрание Гаф-рон.*

Прекрасные произведения этого времени, составляющие гордость многих музейных собраний, образуют замечательную сюиту выразительных, своеобразно реалистических портретов. Каждая характерная индивидуальная черта, способствующая портретному «узнаванию» изображаемого, резко подчеркнута. Надменный повелитель области в богатом головном уборе, слепая старуха, старый воин с вытекшим глазом, молодая женщина с распухшей и подвязанной щекой — каждая из этих портретных ваз не только ярко передает внешний облик изображенного, но в какой-то мере и общий склад его характера.



353. Сосуд в виде животного. Перу. Глина.



354. Ткань. Перу. Нью-Йорк, Бруклинский музей.



*355. Сосуд в виде связанной ламы. Перу. Глина. Базель, Музей
народоведения.*

Мастера третьего, и последнего, этапа, в противоположность своим предшественникам, почти не изображали людей. Сосуды этого периода имеют самые разнообразные формы, среди них мы встречаем изображения животных, растений и различных плодов. Некоторые из этих фигурных сосудов радуют глаз живостью и непосредственностью в передаче натуры, хотя эти черты никогда не достигают подлинно реалистической силы и выразительности памятников предшествующего периода. Невольно останавливает на себе внимание сосуд в виде двух сидящих рядом обезьянок или в виде маленькой ламы, приготовленной к жертвоприношению и оглядывающей все вокруг испуганными большими глазами. В ряде случаев пластика сама оказывается уже не в состоянии решить поставленную задачу и ограничивается лишь передачей общих очертаний предмета, а остальные части восполняются живописью; последняя, впрочем, в этот период имеет исключительно вспомогательное назначение. В Перу высокого развития достигла не только керамика, но и вообще прикладное искусство, в частности богато орнаментированные ткани. Геометрический орнамент обычно имел определенный сюжетно-символический смысл.

* * *

Хотя замечательные кумьтуры государств Центральной и Южной Америки были варварски разрушены конкистадорами, традиции этой культуры не исчезли бесследно.

Ее традиции — правда, в обедненном и измененном виде — продолжали жить в прикладном искусстве и частично в архитектуре этих народов также в колониальный период.

Современная художественная культура народов Южной и Центральной Америки, особенно Мексики, обращается к замечательным памятникам своего исконного наследия, подвергая их творческой новаторской обработке.

Искусство народов Тропической и Южной Африки

Д.Ольдерогге

Яркое и самобытное искусство народов Тропической Африки развивалось преимущественно в западной ее части — в западном Судане, на Гвинейском побережье и в Конго. Всю Африку к югу от Сахары населяют народы, в антропологическом отношении относимые к негрской расе. Иногда искусство этих народов называют поэтому «искусством негров», «негритянским искусством». Это название распространено и в зарубежной литературе. Однако оно дает основание для ложного понимания взаимоотношений искусства и расы. Ведь мы не говорим об искусстве народов Дальнего Востока, народов, которые относятся к монголоидной расе, как о монгольском искусстве. Для нас это искусство Китая, Кореи, Японии или Индонезии. Лишь недостаточное знакомство с искусством народов Африки позволяет говорить о нем как о чем-то слитном. В действительности специалисты по африканскому искусству знают, что искусство это очень разнообразно. Так, искусство народов Нигерии отличается от художественного творчества народов Конго, произведения бенинских мастеров отличаются от искусства народов луба и т. д. Можно выделить различные стили африканского искусства, каждый из которых имеет свои особые, присущие ему черты. Однако в пределах этой небольшой статьи нет возможности подробнее остановиться на этом и приходится давать обобщенную характеристику всего искусства народов Тропической Африки.

Искусство народов Африки имеет долгую и сложную, почти еще не изученную историю. В настоящее время народы Африки, пережившие период колониального угнетения, успешно ведут борьбу за свою независимость. Идет бурный процесс формирования наций, национального самосознания, развития и создания новой демократической, передовой национальной художественной культуры. Искусство независимой Африки будет рассмотрено в посвященном

современному искусству заключительном томе нашего издания. В данной главе дается краткая характеристика того художественного наследия, которое создано предшествующим развитием культуры народов Африки.



АФРИКА

Карта. Африка

Следует учесть, что при настоящем уровне наших знаний действительно развернутая связная история искусства народов Африки не может быть создана. Национальные научные кадры молодых независимых государств лишь недавно приступили к углубленному изучению своего художественного наследия. Европейские же художественные и научные круги «открыли» эстетическую ценность изобразительного искусства Африки, в первую очередь скульптуры, лишь в первом десятилетии 20 в. Однако складывающееся в те годы формалистическое искусство и искусствоведение односторонне оценивали эстетическую ценность африканской скульптуры, абсолютизируя черты условности и стилизации, ей свойственные.

Художественные проблемы искусства, порожденные родоплеменной и раннеклассовой стадией общественного развития, произвольно сближались с формалистическим экспериментаторством кубизма и других антиреалистических течений искусства эпохи империализма.

На самом деле оторванная от живой связи со своим народом буржуазная культура 20 в. ничего общего не имела с блестящим, непосредственно народным в своей основе искусством народов Тропической Африки, полным острой свежести поисков жизненной экспрессии и реалистической убедительности, осуществляемых в рамках сознания, еще скованного первобытно анимистическими воззрениями и магическими представлениями.

Более серьезный характер носила деятельность буржуазных ученых-этнографов. Но их исследования, естественно, рассматривали искусство народов Гвинеи и Конго главным образом как один из элементов этнографического изучения быта и жизни этих народностей. Естественно, что вопросы собственно историко-художественного порядка их интересовали сравнительно мало.

Главные центры развития искусства народов Африки находятся в западной ее части: Верхней Гвинее, бассейне реки Нигер, в Конго и в Анголе. Именно здесь достигло наивысшего расцвета художественное творчество народов Африки: скульптура, живопись и архитектура. Иной характер имеет искусство народов северной полосы Судана и Восточной Африки, то есть области распространения ислама. Здесь почти отсутствует скульптура и какая бы то ни было живопись, что в значительной степени объясняется влиянием мусульманства и его запрета изображения человеческой фигуры.

В Судане уже в первом тысячелетии нашей эры существовали крупные полурабовладельческие, полуфеодальные государства: Канем — на берегах озера Чад, Сон-гаи — в долине реки Нигер, Гана и Мали — в верхнем течении Нигера. Цари и знать этих государств вели торговлю золотом, рабами и слоновой костью со странами Северной Африки — Магрибом и Египтом. Стремясь укрепить свою власть, они принимали ислам, приобщались к арабской культуре, вводили при дворе мусульманские обычаи.

То же мы видим и в Восточной Африке, которая была издавна связана морской торговлей с Аравией, Индией и другими странами Востока. Много веков тому назад на побережье Индийского океана в Африке сложилась особая, местная, банту-индо-арабская культура. Правда, влияние ее ограничивалось преимущественно узкой полосой побережья и она не проникала в глубь материка. Культура эта связана с Ираном, Индией и средневековым арабским миром. Однако как к северной части Судана, так и на восточном побережье художественное творчество местного африканского населения нашло и свое самобытное выражение — преимущественно в народной архитектуре и в украшении домов лепным геометрическим и растительным орнаментом, который встречается также в резьбе по дереву. Итак, собственно африканское изобразительное искусство, преимущественно скульптура, — есть искусство Западной и Центральной Африки.

В результате многочисленных археологических исследований понемногу открываются нам страницы далекого прошлого африканского материка и становится ясным, что корни африканского искусства уходят далеко в глубь тысячелетий. Выясняется, что африканское искусство развивалось некогда не только в Тропической Африке, но и во многих областях Южной и Северной Африки, и в том числе в ныне безводных, лишенных всякой растительности горных массивах Сахары, которая тогда, семь-восемь тысяч лет назад, была населена народами, занимавшимися охотой, скотоводством и земледелием. В Сахаре найдены тысячи наскальных рисунков и росписей самого различного стиля и самых различных периодов. Древнейшие из них относятся к 5 тысячелетию до нашей эры, более поздние — к первым векам нашей эры. Одно из наиболее замечательных открытий было сделано в Тассили-н-Аджер севернее Феццана. В 1939 г., перед самым началом второй мировой войны, там были найдены наскальные росписи, которые были детально изучены лишь в 1956—1957 гг. специальной археологической экспедицией, работавшей в пустыне в продолжение шестнадцати месяцев. Район Тассили оказался в полном смысле слова музеем наскальной живописи. Среди росписей были найдены отдельные изображения, отражающие влияние древнеегипетской культуры, однако таких росписей немного, а большая часть изображений по стилю и содержанию имеет несомненно чисто африканский характер. Так, на фресках в Тассили найдены изображения масок, по форме сходных с масками, бытующими до сих пор у некоторых народов западного Судана. Отдельные детали одежды, украшений и причесок, изображения которых обнаружены на скалах Тассили, позволяют довольно точно установить их тесную связь с материальной культурой народов Тропической Африки. Такова так называемая «Белая дама». Некоторые из этих композиций, например изображение сидящих мужчины и женщины, поражают мастерством передачи движения и своеобразной монументальностью.



*356 а. Мужчина и женщина. Наскальная живопись в Тассили.
Сафар, Сахара.*

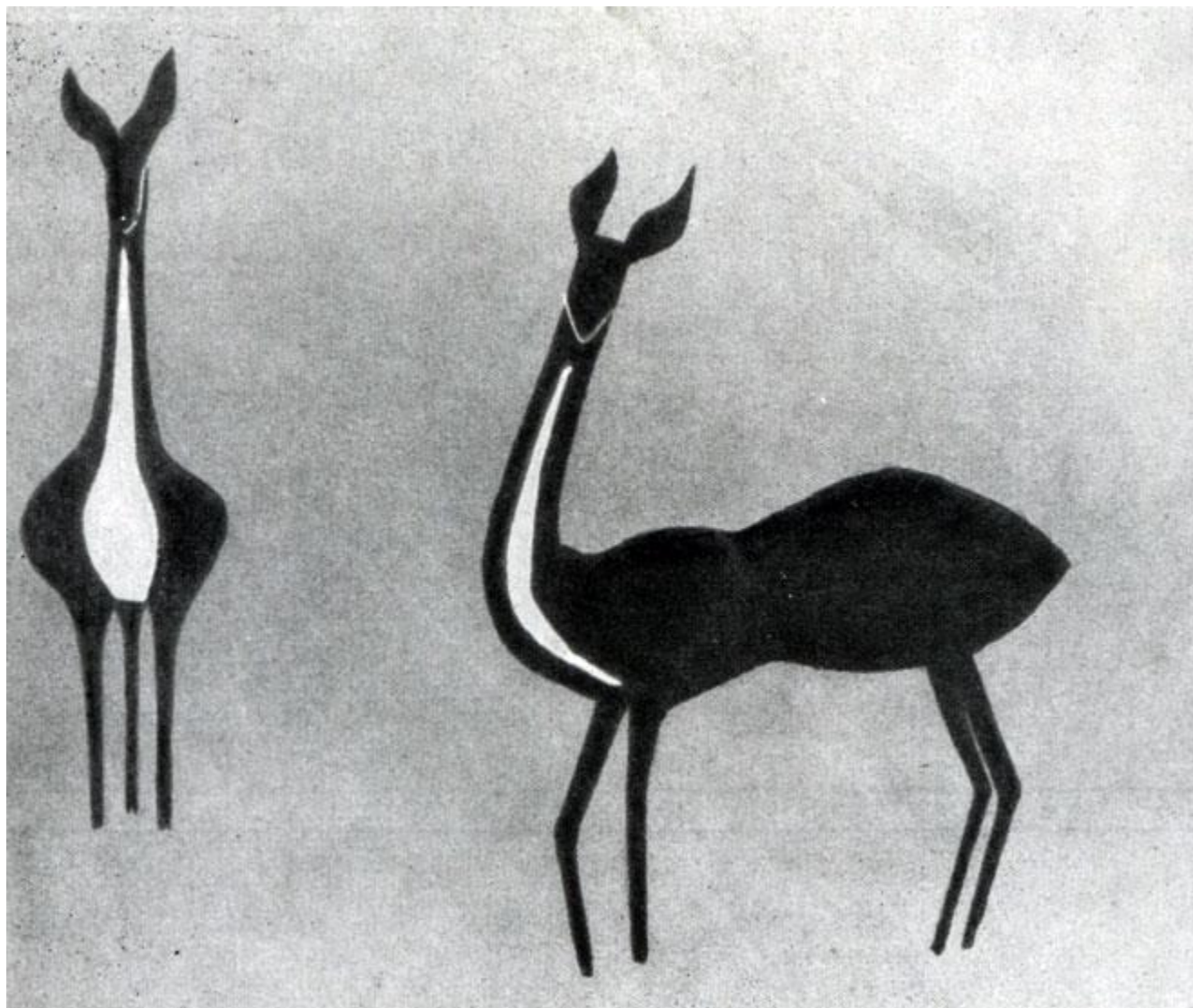


357. Богиня с рогами, или «Белая дама». Наскальная живопись в Тассили. Ауангет, Сахара.



358. Изображение охоты. Наскальная живопись бушменов. Юго-Западная Африка, Брандберг.

Памятники древнего искусства Африки были обнаружены и в Южной Африке. Так, в горах Матопо, в Родезии, в 20-х гг. были найдены наскальные изображения мифологического содержания. Среди этих изображений встречаются сцены земледельческих обрядов, вызывания дождя, убийства царя, оплакивания, восхождения на небо и мн. др., показывающие, что все эти памятники были созданы народами высокой культуры, уже знакомыми с земледелием, — по всей вероятности, предками нынешних обитателей Родезии.



356 6. Антилопы. Наскальная живопись бушменов. Юго-западная Африка, Брандберг.



359 а. Мужская статуэтка. Культура Сао. Южная Африка.

Терракота.

Наконец, на крайнем юге африканского материка, в Драконовых горах, и в горных районах юго-западной Африки были обнаружены многочисленные росписи и рисунки. Эти весьма реалистические и высокохудожественные изображения сначала приписывали древнейшему аборигенному населению Южной Африки —бушменам. Однако детальное изучение этих росписей показало, что не все они были сделаны бушменами. Стил, сюжеты и весь характер изображений очень различны. Теперь очевидно, что наскальные рисунки Южной Африки относятся к разным эпохам и являются памятниками художественного творчества разных народов. Среди археологических достижений последнего времени можно упомянуть открытие интереснейшей бронзовой цивилизации народа сао в районе озера Чад, а также детальные исследования известных еще с конца 19 в. развалин каменной архитектуры Южной Африки в районе Замбези — Лимпопо, так называемой культуры Зимбабве. Раскопки эти доказали местное африканское происхождение архитектуры Зимбабве и определили дату возведения наиболее древних зданий 6 — 8 вв. н. э. Особого упоминания заслуживает и открытие в 40-х гг. возникшей в 9 в. до н. э. так называемой культуры Нок (Нигерия), известной своими замечательными терракотовыми статуэтками.

Исключительное значение имело открытие в 30-х гг. на территории, населенной народностью йоруба, так называемой культуры Ифе, восходящей к 12-14 вв. н. э. и создавшей необычайно высокое по своему уровню искусство. Однако Эти и многие другие открытия лишь только приоткрывают завесу над еще неведомой нам богатой историей «черного континента».

Теперь мы знаем, что на территории Африки возникали и исчезали многочисленные относительно развитые культуры раннерабовладельческих и феодальных государств. Европейские колонизаторы за время завоевания африканского материка, начавшегося еще в 16 в., безжалостно разгромили

независимые государства «черной Африки», подавили или уничтожили их самобытную культуру. Однако колонизаторам не удалось полностью уничтожить народную основу местной африканской культуры и искусства.

Эта древняя, искони народная основа африканской культуры оказалась несравненно более живучей и жизнеспособной, чем не успевшая полностью развиться и вытеснить собственно народное искусство художественная культура раннефеодальных государств Африки. Наиболее полно эта культура сохранилась в 19 в. в тех областях Африки, которые в меньшей степени были вовлечены в зону той беспощадной и обескровливающей целые народы пиратской работорговли, которую в 16—18 вв. вели «цивилизованные» державы Европы.

Искусство средневековой Африки

Один из центров средневековой культуры Африки возник в 12—14 вв. в юго-западном Судане на основе сложившегося у четырехмиллионного народа йоруба мощного государственного образования.

Еще в 19 в. европейские путешественники с удивлением «открывали» в этой области большие цветущие города с населением, насчитывающим несколько десятков тысяч человек (Ибадан, Илорин и др.)- Архитектура этих городов — дома с внутренними дворами и бассейнами — напоминала, по словам некоторых путешественников, дома Древнего Рима и характерный для них имплувиум.



359 б. Женская голова из Ифе. Нигерия. Терракота.

Йоруба достигли больших успехов в деле выплавки металлов, развития ремесел, создали сложный пантеон, характерный для народов, вступивших в классовую стадию своего развития. Расцвет художественной культуры государства йоруба Ифе относится к 12—14 вв. Достаточное представление об уровне, достигнутом в это время искусством, дали наряду с некоторыми более ранними находками раскопки, начатые в 1938 г. в священном городе йоруба — Ифе. К этим находкам, в частности, относится серия терракотовых голов, украшавших алтари для жертвоприношений и изображавших, возможно, правителей-предков. Головы эти поражают великолепным мастерством реалистической пластики, близкой по своему типу античному реализму. Прекрасное выявление пластических объемов, обобщенная и вместе с тем сочная реалистическая трактовка формы отличают мастерство неведомых для нас скульпторов. В некоторых из этих голов явственно воплощены поиски гармонического по своим пропорциональным соотношениям образа — типа совершенной и вместе с тем жизненно-конкретной человеческой красоты. Терракотовые головы Ифе представляют собой одно из ярких достижений мирового искусства. Не менее значительны несколько отличные по стилю от терракотовых голов бронзовые монументальные головы богов и правителей Ифе.

Бронзовую голову, по-видимому изображающую бога моря Олокуна, найденную еще до первой мировой войны известным немецким этнографом-исследователем культуры Африки Фробениусом, или великолепную бронзовую голову царя Обалуфона отличают подчеркнутая монументальность обобщенных скульптурных объемов, своеобразное сочетание точной и крепкой пластической моделировки с ритмизированно-орнаментальной графической проработкой поверхности формы с целью передачи прически, нанесенных на лицо полос, татуировки и т. п..



*360. Голова бога моря Олокуна из Ифе. Нигерия. Бронза.
Лондон, Британский музей.*

На некоторых из бронзовых голов вокруг рта или лба проделаны круглые дырочки, предназначенные для прикрепления усов, завитков прически, украшений. В некоторых головах Ифе можно усмотреть и черты передачи портретного сходства, не разрушающей, однако, гармоничности созданного типического образа человека.

Одними из наиболее художественно значительных памятников этого круга являются бронзовые полуфигуры одного из Они—обожествленного царя — предка царствующей династии. Фронтальная торжественность позы, свободной, однако, от иератической неподвижности, богатство орнаментальных украшений, надетых на пропорционально-стройную фигуру царя, сдержанная динамика упруго-плавного контура всей композиции создают поражающий своим эстетическим совершенством образ.

Среди находок, сделанных за пределами Ифе, следует упомянуть бронзовую фигурку сидящего писца из Тада, несколько напоминающую древнеегипетскую скульптуру, а также ряд реалистических изображений-животных.

Ответвлением культуры Ифе явилась культура средневекового Бенина. К 15 в. государство Бенина достигло господствующего положения, оттеснив на второй план утративших свою былую власть царей йоруба. В конце 15 и первой половине 16 в. португальцы вели довольно оживленную торговлю с Бенином, затем, с переносом центра торговых и колонизаторских интересов португальцев в Индию, связи Бенина с Европой почти полностью прервались. Однако путешественникам 17—18 вв. мы обязаны наиболее яркими описаниями Бенина в годы его наивысшего могущества.

Так, голландский врач Ольферт Даппер издал в Амстердаме «Описание африканских стран», где приводится сообщение голландского купца Самуэля Бломерта, посетившего Бенин:

«Дворец царя четырехугольный и находится на правой стороне города, когдаходишь через Готтонские ворота (ворота по дороге в Гвато). Он так же велик, как город Гарлем, и обнесен вокруг особой стеной, кроме той, что окружает город. Дворец состоит из множества великолепных домов и прекрасных длинных четырехугольных галлерей почти такой же величины, как амстердамская биржа. Галлерей эти покоятся на высоких столбах, снизу доверху покрытых медью с изображением военных подвигов и битв... Каждая крыша украшена башенкой, на которой поставлена птица, литая из меди, с распростертыми крыльями, очень искусно с натуры изображенная. Город имеет очень прямые и широкие улицы, каждая около ста двадцати футов шириной» (*O. Dapper, Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaenische Gewesten van Egypten, Afrikan, Negrosland etc., Amsterdam, 1676, стр. 502.*).

Французский путешественник Ландольф, посетивший Бенин в 1786 г., сравнивает его с наиболее крупными городами Франции того времени. По его словам, в Бенине жило около восьмидесяти тысяч человек.

Таким был Бенин в 16 —18 вв. О былом великолепии его дворцов рассказывают нам бронзовые рельефы, головы и резные слоновые бивни, хранящиеся теперь в музеях Европы и Америки.

Большие бронзовые головы изображают царей Бенина и связаны с культом предков. До сих пор еще в каждом доме в Бенине находится алтарь, где приносят жертвы предкам, и прежде всего покойному отцу. На алтарях обычно ставятся резные деревянные головы, по возможности точно передающие портретное сходство с умершим. Изображение предка называется ухув-элао, что в переводе означает череп предка. Прежде у алтаря собирались члены большой патриархальной семьи — глава дома, его домочадцы, слуги и рабы. В известной степени большая патриархальная семья Бенина была сходна с древнеримской, глава которой также приносил от лица всей семьи жертвы на алтарь своих предков. В Бенине, так же как и в императорском Риме, цари были обожествлены, царский алтарь считался алтарем предков

населения всей страны и культ предков царя имел общегосударственное значение.

Ухув-элао предков царя и верховного военачальника — эзомо, владевшего огромными поместьями и сотнями рабов, делались из бронзы.

В верхней части бронзовых голов имеются отверстия, в которые вставлялись резные слоновые бивни. На них, по-видимому, изображались процессии, связанные с большим ежегодным праздником предков.

По местным преданиям, в правление царя Огуола, то есть в середине 13 в., из города Ифе в Бенин был прислан мастер-литейщик Игве-Ига. С этого времени в Бенине при царском дворе появились свои мастера-литейщики. Они жили в особом квартале в непосредственном соседстве с дворцом. Искусство литья из бронзы держалось в секрете.



364. Царь Бенина (Обба) в полном облачении, поддерживаемый придворными. Бенин, Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.



365. Голова царицы из Бенина. Нигерия. Бронза. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

Бронзовые головы и фигуры бенинских царей 15 — 18 вв. имеют ярко выраженный негроидный характер, но все черты лица переданы упрощенно и схематично. Ухув-элао изображает царя в традиционном головном уборе — плетеной шапочке с двумя крыльями по бокам. В месте прикрепления крыльев помещены крупные розетки, от которых отходят выступы, состоящие из бус, нанизанных на прочную основу. (Бусы некоторых сортов ценились в Бенине дороже золота.) Нижняя часть головы до самого рта закрыта подобием высокого стоячего воротника. Это нитки бус, одевавшиеся при торжественных церемониях. Внизу, у основания ухув-элао, на ободке изображены разные животные, фигуры которых, вероятно, являются своеобразным перечнем титулов царя и, по-видимому, должны были «читаться» примерно так: смелый как пантера, могучий как бык, сильный как слон и т. п. Некоторые головы без ободка внизу, возможно, изображают мать царя, которая пользовалась почетом при дворе царя Бенина. Впрочем, все бронзовые головы царей и цариц однородны — перед нами те же безжизненные величественные маски. Большой жизненностью изображения отличается бронзовая статуэтка «флейтиста», голова женщины и др.



361. Охотник с луком. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза. Был в собрании Музея народоведения, Берлин.



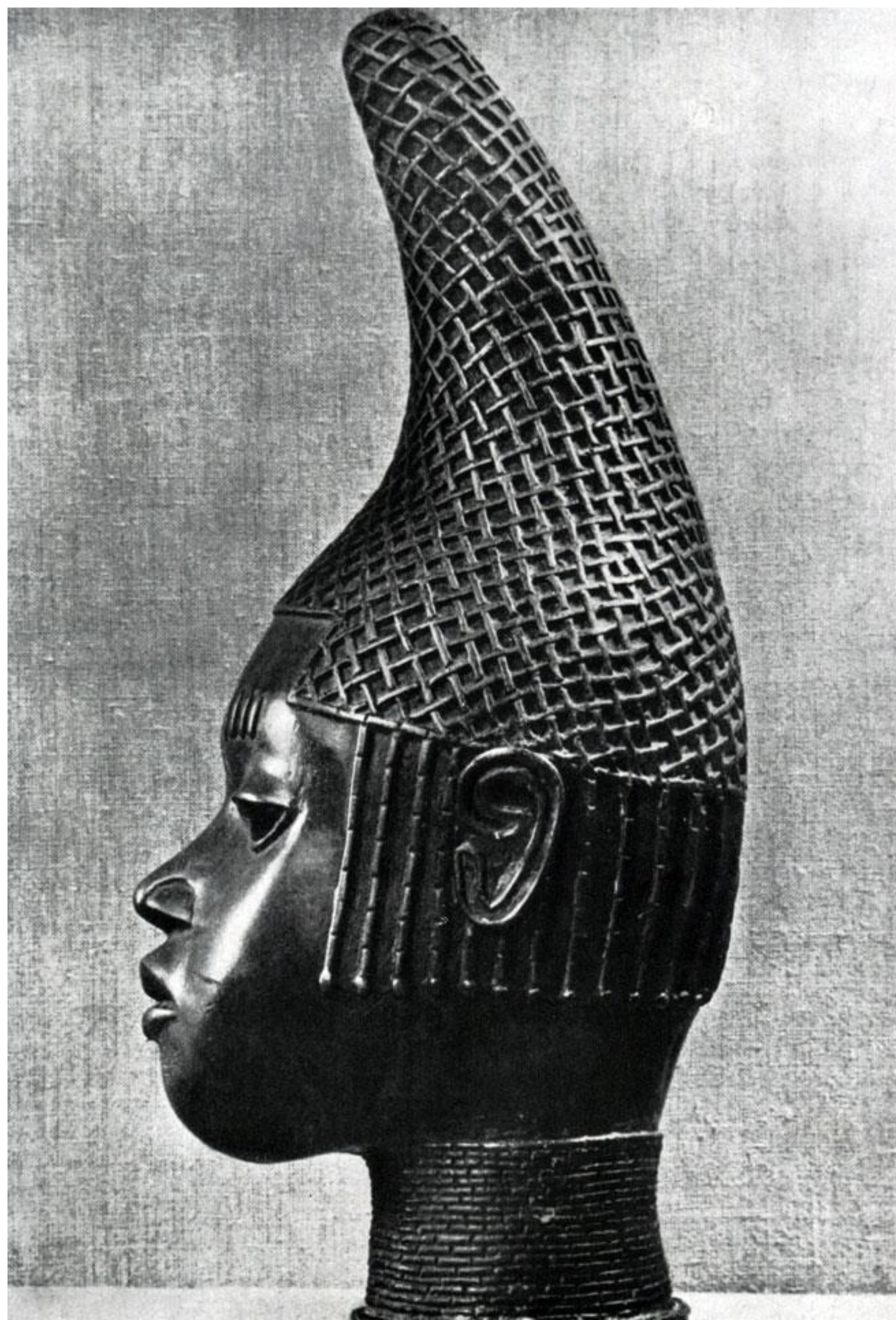
*362. Голова воина. Фрагмент рельефа из Бенина. Нигерия.
Бронза. Париж, Музей Человека.*



*363. Жертвоприношение. Рельеф из Бенина. Нигерия. Бронза.
Лондон. Британский музей.*



366. Музыкант. Статуэтка из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон,
Британский музей.



367. Голова женщины из Бенина. Нигерия. Бронза. Лондон, Британский музей.

Бронзовые рельефы были предназначены для украшения дворцовых залов и галлерей. На них мы видим царей, придворных, военачальников, европейских купцов, сцены охот и жертвоприношений. Военачальники изображены в панцирях с подвешенными к ним колокольчиками, имеющими, по мнению бенинцев, волшебную силу. Ношение таких колокольчиков было признаком власти.

В целом по сравнению с искусством культуры Ифе искусство Бенина отличается большей условностью и меньшим мастерством пластики. Объемы становятся более схематичными, теряют то чувство пластики живого тела, которое было свойственно мастерам Ифе, зато гораздо большее значение приобретает собственно орнаментальный элемент в скульптуре, достигающий высокого и своеобразного развития. Очень высок и сам ремесленный уровень обработки металла, литья, резьбы и т. д. В какой-то мере искусство Бенина схематичностью объемов, условностью пропорций, обилием орнамента напоминает по своему типу памятники раннего средневековья Западной Европы, в то время как произведения мастеров Ифе вызывают скорее ассоциации с памятниками ранней античности или Древней Индии.

Было бы, однако, неверно видеть в искусстве Бенина лишь проявление художественного упадка, расценивать его лишь как ремесленное придворное искусство. Тесно связанное со складывающейся феодальной идеологией искусство Бенина оказывалось связанным и с зарождающейся культово-дворцовой архитектурой.

В Бенине сложился связанный с архитектурой рельеф, сложились определенные ранние формы монументальной композиции средневекового типа. Таков бронзовый рельеф, изображающий парадную стражу, симметрично расположенную вокруг царского трона. Рельеф этот интересен также и тем, что он дает представление и об архитектуре и

архитектурном декоре дворца Бенина. Интересна своей иератически симметричной композицией скульптурная группа, изображающая вождя и его свиту. Любопытно, что принцип примитивной социальной иерархии находит свое выражение в масштабных соотношениях фигур. Царь-полководец намного больше по размерам, чем его спутник, совсем маленькими изображены раб или рядовой воин, стоящий в ногах у царя, и два льва, символизирующие силу и мужество владыки. На постаменте группы изображены в рельефе символические фигуры, в частности поверженные и обезглавленные враги. По типу своей наивной символики эта композиция напоминает некоторые произведения Двуречья или раннего романского искусства.

Однако при всей своей примитивности произведения такого рода означали переход от орнаментального понимания художественного целого или от изображения хотя и реалистически ярких отдельных фигур к более сложному и монументальному объединению группы людей, связанных общностью действия или выражающих некую общую идею.

По сравнению с этими изображениями бронзовая фигура петуха, сделанная в натуральную величину, поражает своей реалистичностью. Тщательно выгравировано оперение, и если в чем можно упрекнуть художника, то только в излишней толщине ног птицы, что, по всей вероятности, вызвано технической необходимостью: фигура петуха слишком массивна и тяжела, чтобы удержаться на более тонких ногах.

Культура Ифе и Бенина оказала влияние на культуру почти всех народов Гвинейского побережья, от реки Нигер вплоть до реки Вольта и даже к западу от нее. Литье из бронзы до сих пор распространено у многих народов Верхней Гвинеи.

Очень интересно творчество мастеров-литейщиков Ганы, именно бронзовые отливки гирек для взвешивания золота. Еще арабские путешественники 10—15 вв. сообщали о лежащих далеко на юге странах, где добывается золото. Области добычи золота находились в пределах ныне независимых государств Ганы и Берега Слоновой Кости. У

народа бауле, в частности, литье из золота было очень распространено. Сохранилось большое число золотых масочек, которые отличаются большим изяществом и тонкой работой. Они представляют большую редкость. Их носили на шее или у пояса, и, возможно, они изображают головы убитых врагов. Но своему характеру они напоминают небольшие маски, которые мы встречаем на поясах вельмож, изображенных на бронзовых рельефах древнего Бенина. Маски бауле очень разнообразны, но имеют и определенные общие черты: яйцевидное или овальное лицо, надбровные дуги в виде шнура, миндалевидные закрытые глаза, длинный тонкий нос, условно переданные волосы в виде стилизованных скрученных пучков.

К югу от государств, расположенных вдоль Гвинейского побережья и нижнего течения Нигера, в зоне Экваториальной Африки, также возникло несколько крупных государственных образований. Наиболее значительным среди них являлось царство Конго, где в период его расцвета, в 15 —17 вв., торговля и ремесла достигли высокой степени развития. Однако богатые и самобытные художественные традиции сохранились не столько в центрах этого царства, сколько на территории процветавшего в 16—18 вв. далеко от моря, в глубине экваториальных лесов, государства Бушонго (в верховьях реки Кассай — притока Конго). Среди памятников Бушонго заслуживают особого внимания деревянные мемориальные статуи царей, традиция создания которых восходит к началу 17 в. Эти скульптуры, как, например, статуя царя Шамбо Болонгонго, отличаются острой экспрессивностью формы, лаконически точная и резкая моделировка объемов. Цари изображались сидящими со скрещенными ногами, чуть наклоненными вперед. Непременным атрибутом этих статуй являлись различные предметы, символизирующие достойные увековечения дела правителей. Например, изображение наковальни служило символом того, что при данном царе высокого уровня достигло кузнечное ремесло. Сам Шамбо Болонгонго изображен с игровой доской на коленях в знак того, что игра «лела» появилась в стране в его царствование.

В целом художественное наследие рабовладельческих и раннефеодальных государств Тропической и Южной Африки обладает значительной эстетической ценностью. Оно опровергает версию ряда буржуазных ученых о внеисторическом этнографически застывшем характере культуры негров, подтверждает, что народы Африки в своем историческом и художественном развитии вышли из стадии первобытного доклассового общества, двигаясь по пути прогресса, достигли высокого уровня общественного разделения труда и производства и создали свою государственность и свою самобытную высокоразвитую художественную культуру. Работоторговля, организованная европейцами для снабжения рабочей силой американских плантаций, и последующая колонизация грубо прервали процесс самостоятельного исторического прогресса народов Тропической и Южной Африки и отбросили их назад, на несколько веков затормозив их материальное и духовное развитие.

Народное искусство Африки 19 - 20 веков

Разгром феодальных государств Западной и Экваториальной Африки и их культуры не смог прервать стихийного развития народного художественного творчества, в частности прикладного. Племена и народы Африки продолжали творить в самых разнообразных жанрах скульптуры, росписи и орнамента. Наибольшее богатство формы и эстетическое совершенство были при этом достигнуты в области скульптуры.

Вместе с тем было бы неправильно при характеристике искусства Африки ограничиваться описанием одной скульптуры, носящей преимущественно культовый характер. Художественное творчество африканцев отнюдь не исчерпывается культовым по своему назначению искусством. При изучении искусства народов Африки следует также обращаться и к неразрывно связанному с трудом, с бытовым укладом народа декоративно-прикладному искусству, в

котором ярко выразились творческая фантазия и чувство эстетической ценности человеческого труда.

Это в первую очередь относится к разного рода скамьям, табуретам, чашам, в особенности к замечательным резным кубкам Конго.

Говоря о предметах быта, надо учитывать ту обстановку, в которой они находятся, то есть дома. Так, чаши и резная деревянная посуда в Судане расставляются на глинобитных, часто расписных возвышениях. В районах тропического леса, где распространены деревянные жилища, стены и пол покрываются циновками со сложным геометрическим плетеным орнаментом. В районе степей преобладают глинобитные постройки, украшенные всевозможными, нередко причудливой формы расписными выступами, косяками, карнизами, а иногда резными столбами, притолоками и т. д. Художественный вкус и определенный, присущий данному народу стиль проявляются не только в отдельных предметах, но и во всем убранстве дома. Дома богато украшены геометрическим орнаментом: спиралями, меандрами и т. д. Так расписана вся нижняя часть стены, боковые стенки лежа-нок и косяки у дверных проемов. Сами дверные проемы имеют своеобразную скульптурную форму. Вся утварь — глиняные горшки, плошки и т. п. — также украшена орнаментом. Можно сразу определить, что данная вещь изготовлена у байоте, так же как можно с первого взгляда узнать их хижину. Поэтому мы с полным правом можем говорить о художественноз! единстве, которое проявляется как в архитектуре дома, так и во всем его убранстве.



*369. Человеческая фигура с чашей в руках. Конго. Дерево.
Брюссель, Музей Конго.*

Обращаясь же собственно к скульптуре и скульптурной резьбе, следует для удобства ознакомления с нею распределить ее произведения по трем основным жанровым группам. Первую группу составляют резные скульптуры из дерева. Это в основе своей изображения различных духов, предков или определенных исторических лиц, а у племен с развитой мифологией — и богов. Вторую группу составляют маски, употребляемые в обрядах посвящения юношей и девушек в члены племени. В эту же группу входят маски колдунов, танцевальные маски и маски тайных союзов. Наконец, третью группу составляет скульптурная резьба, украшающая самые разнообразные предметы культа и домашнего обихода.

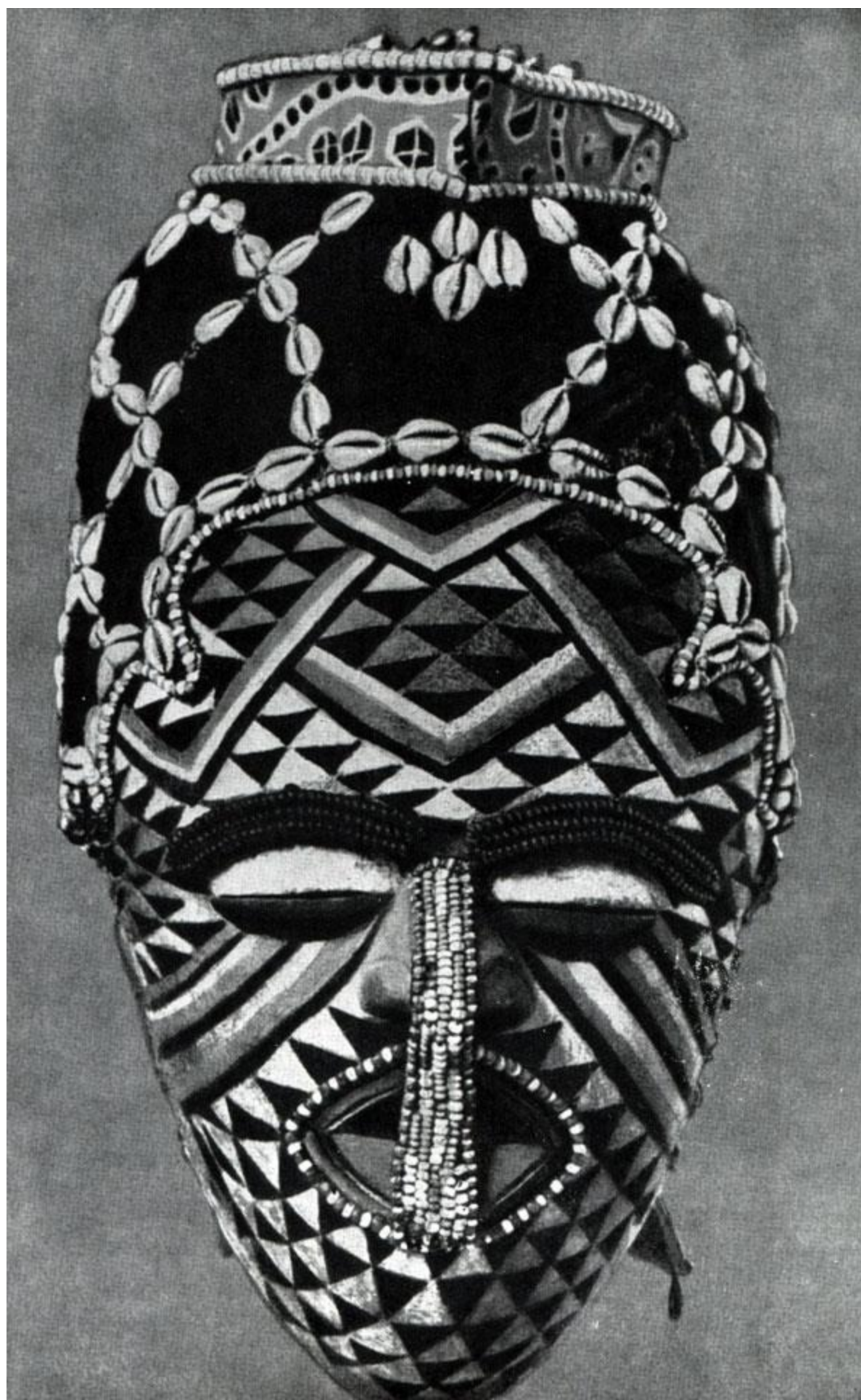
Народы ряда областей Западной Африки, главным образом на побережье Верхней Гвинеи, от Либерии до устьев Нигера, сохранили традиционное мастерство бронзового литья. Естественно, что в этих районах наряду с деревянной пластикой создавалась и скульптура из бронзы. Наивысшего расцвета она достигла у народов южной Нигерии — йоруба, бини и иджо.

Мастерство резьбы по дереву, орнаментировки циновок, бисерных вышивок и т. д. распространено у всех народов Тропической Африки, как Западной, так и Восточной и Южной, что свидетельствует о художественной одаренности африканцев. Однако за пределами Западной Африки мы почти не находим собственно скульптурных изображений. Правда, у народов Южной Африки бытовые предметы — трости, головные подставки, ложки — часто украшаются резьбой. У народов лесной части Мозамбика, то есть юго-восточной Африки, встречаются маски и резные деревянные фигурки предков. Но в целом даже наилучшие образцы художественного творчества Восточной и Южной Африки

намного уступают произведениям художников западной ее части.

На крайнем западе Судана весьма характерную группу представляет скульптура племен островов Биссагос: бидього и др. Совершенно особый стиль имеют скульптуры племени бага, населяющего побережье французской и португальской Гвинеи. Далее, в английской колонии Сьерра Леоне и Либерии сложился особый стиль разных изображений человеческой фигуры, отразившийся как в резных фигурках, так и в масках. Значительные произведения искусства создали народности Берега Слоновой Кости — племена бауле и атуту. Далее к востоку, на Золотом Берегу, в южном Того и Дагомее, главное внимание местных художников было обращено на литую бронзовую скульптуру. Весьма своеобразные крошечные фигурки «мраммуо», предназначенные для взвешивания золотого песка, не соответствуют нашему представлению о гирях. Эти полные экспрессии изображения людей и животных — настоящие произведения искусства. На высоком уровне находятся и работы народных мастеров южной Нигерии — племен йоруба.

Далее к востоку, в Камеруне и в областях, примыкающих к бассейну реки Конго, а также на территории Габона, искусство резьбы по дереву представлено в виде богатых художественно украшенных тронов, скамей, дверных оконных наличников и танцевальных масок.



*368. Ритуальная маска. Бена-Лулуа, Конго. Дерево. Лейпциг,
Музей народоведения.*



370. Резной табурет в виде женской фигуры. Уруа, Балуба, Конго. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

В области Конго следует различать два района — область низовьев реки Конго и район южного Конго. Первый из этих районов представлен резной деревянной скульптурой племен бавили и баконго, весьма экспрессивной, но несколько грубовато-схематичной по формам. Напротив, скульптура второго района области народов балуба, бапенде и др. отличается ясным спокойствием образов и изяществом формы. К этой области в стилистическом отношении примыкает район северной Анголы, представленный лучше всего резьбой народа вачивокве.

Здесь нет возможности привести характеристику художественных особенностей всех этих типов. Замкнутый, близкий к натуральному хозяйству уклад жизни отдельных племен в условиях первобытно-общинного строя способствовал длительному сохранению локальных особенностей самобытно складывающихся культурных навыков и традиций. Обособленности племени способствовали также и нормы обычного права. Так, племя в целом представляло собой замкнутую единицу, и люди племени вступали в брак всегда в его пределах. Это порождало и относительную устойчивость физического типа данного племени. Поэтому скульптура разных племен отличалась не только манерой исполнения, но при всей стилизованности формы также и различиями этнического характера. Так, например, скульптура племени бага имеет определенные традиционные черты — затылок сливается с шеей, лицо выступает вперед, на нем большой тонкий нос с горбинкой. Интересно сравнение скульптуры бага с описанием внешнего облика представителей этого племени, данным в 1884 г. французским путешественником Кофиньер де ла Нордек: «Для них очень характерно, что затылок у них является прямым продолжением шеи. Это обстоятельство бросалось в глаза, так как их череп был гладко выбрит. Подбородок, так же как и все

лицо, выступает вперед, образуя прямой угол между нижней челюстью и верхней частью шеи. Благодаря этой особенности их легко было отличать от негров других племен. Позднее я заметил, что их деревянная скульптура никогда не забывает подчеркнуть эту особенность».



*371. Резная фигура предка. Бена-Лулуа, Конго. Дерево.
Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук
СССР.*

Устойчивости стилевых навыков способствовало еще и то обстоятельство, что фигурки эти по своему назначению имеют определенную культовую или магическую функцию. Чаще всего фигурки изображают предков или духов, а художник-резчик нередко бывает одновременно местным колдуном или знахарем. Естественно, что колдун выступал и в искусстве как хранитель традиций своего племени.

В целом резную скульптуру Западной Африки мы с полным правом можем назвать реалистической в своей основе. Однако ее реализм чрезвычайно своеобразен. Во-первых, традиции искусства ваяния складывались в условиях расцвета прикладного искусства и орнамента. Собственно изобразительное искусство ваяния тесными неразрывными узлами оказывалось связанным со стихией народной орнаментальной фантазии. Вместе с тем в скульптурной резьбе находило свое выражение и чувство непосредственной эстетической красоты труда — трудового мастерства человека. Такая скульптура одновременно воспринимается и как изобразительный образ и как вещь — плод трудового ремесленного мастерства, с его законами обработки материала, выявления формы и т. д. Отсюда и своеобразное переплетение в пластике и собственно изобразительного реализма и острой выразительности языка декоративно-орнаментального искусства, чем и определяется в значительной мере своеобразие ее эстетического обаяния. Вместе с тем культовое — магическое — назначение этих скульптур определило высокий удельный вес в их образном решении мотивов условно-символического характера, лишенных непосредственной жизненно-образной убедительности, но тем не менее традиционно понятных каждому члену племени.

Характерно для своеобразного понимания законов художественного обобщения формы (то есть выделения

главного, самого существенного в образе) отношение мастеров африканского искусства к вопросу о передаче пропорций человеческого тела. Вообще мастер способен к верной передаче пропорций и, когда считает нужным, вполне удовлетворительно справляется с задачей. Обращаясь к изображению предков, художники часто создают достаточно точные по пропорциям изображения, поскольку в этом случае желательно наиболее точно и полно передать все характерное в строении человеческого тела. Однако чаще всего африканский скульптор исходит из того положения, что наибольшее значение в образе человека имеет голова, в частности лицо, могущее приобрести огромную экспрессивную выразительность, поэтому он с наивной прямолинейностью концентрирует внимание на голове, изображая ее непомерно большой. Так, например, в фигурах баконго, представляющих духов болезней, головы занимают до двух пятых размера всей фигуры, что давало возможность с особой силой впечатлять зрителя устрашающей экспрессией лица грозного духа.

Когда резчик приступает к изготовлению фигуры, ему обычно приходится иметь дело с цилиндрическим куском дерева. Современные европейские искусствоведы, например Фрэй, утверждают, что африканский художник чувствует полнейшую пластическую свободу, воспринимая форму в трех измерениях, и не испытывает никакого затруднения, отвлекаясь от плоскостного изображения. Это в значительной степени верно, за исключением того, что рассуждение это основано на практике современного европейского скульптора, проходившего обучение в художественных училищах и привыкшего к рисунку, то есть изображению трехмерного объекта на плоскости. У африканского резчика подобных навыков нет. Он подходит к скульптуре, непосредственно наблюдая окружающую его действительность. Между ним и жизнью нет преграды в виде двухмерного изображения предметов на плоскости. Африканский скульптор создает изображения непосредственно в объеме. Поэтому африканский художник очень остро чувствует форму, и, если ему предстоит вырезать из цилиндрического куска дерева вертикальное изображение человека, он не затрудняется выразить в узких

границах этой объемной формы соответствующие характеру образа движения, а если нужно, выразить и стремительную направленность этого движения. Скованность материалом сказывается лишь в тех случаях, когда художник сталкивается с необычной для его навыков задачей, например когда он пытается изобразить всадника. В самом деле, ему приходится в таком случае иметь дело с фигурой, контуры которой уже совершенно не вписываются в цилиндр. Если художник попытается соблюсти требуемые пропорции, то изображение самого всадника будет непомерно малым. С подобной задачей, например, сталкиваются художники йоруба, когда желают изобразить Одудуа — мифического основателя государства йоруба. По традиции этот мифический прародитель должен как владыка восседать на коне. Скульптор же, пожелавший изобразить царя, все свое внимание естественно устремлял на его изображение, а конь во всей композиции играл для него подчиненную роль. По существу, он отнесся к нему как к одному из символических атрибутов царской власти, такому же как рог, который держит царь в правой руке, или топор в левой. Не удивительно поэтому, что фигура коня явно непропорционально уменьшена по отношению ко всему изображению. Изображая человека, африканский художник, как уже упоминалось, концентрирует свое внимание на голове. Она изображается особо тщательно, причем на ней отмечены все характерные черты головного убора племени. Так, например, фигурки луба характеризуются высокими открытыми лбами, поскольку у луба волосы на затылке были выбриты и вся прическа сосредоточена на затылке*(Если бы мы лучше знали историю быта африканских народов, то мы могли бы более точно датировать многие фигуры. Дело в том, что в Африке существовали изменчивые, как и у нас, «моды» на прически, украшения и т. д. Нередко это давало повод к недоразумениям. Так, например, в начале 19 в. один из европейских предпринимателей, посетивших Конго, заметил, что некоторые племена весьма охотно покупали у него красные бусы. В следующую свою поездку он запасся большим количеством бус этого сорта, но, когда вновь посетил эти племена, убедился, что мода на красные бусы прошла. В результате он оказался в трудном положении. Его товар не был распродан.)*. На лице всегда тщательно отмечаются знаки племени: татуировка или, точнее, рубцы. Темный цвет кожи африканцев не дает возможности наносить татуировку, поэтому ее заменяют разрезами на коже, которые при заживлении дают рубцы красновато-фиолетового цвета. Нанесенные на лбу или

на щеках знаки дают возможность всегда указать на принадлежность к определенному племени.

По сравнению с головой туловище трактуется упрощеннее. На нем тщательно отмечается лишь то, что существенно с точки зрения мастера: признаки пола и татуировка. Что же касается деталей одежды и украшений, то они изображаются редко. Нетрудно в итоге прийти к выводу, что при всей реалистичности в передаче таких деталей их функция носит в основном ритуальный характер, помогающий «узнаванию» того или другого персонажа. Отсюда и та свобода, с которой эти детали приобретают сами стилизованную декоративную трактовку или вплетаются в общую заостренно выразительную по своим ритмам композицию целого. Сила своеобразного реализма африканских скульптур обусловлена не только и не столько этими реалистическими деталями. Большое значение имеет убедительность ритмов скульптуры в целом, заостренно передающих характер и суть движения, а также повышенная экспрессия в передаче общего эмоционального состояния образа: устрашающий гнев, спокойствие, мягкая гибкость движения или же его напряженная порывистость и т. д.

Существенной особенностью многих статуэток Конго являются углубления в голове и животе фигурок. Такие изображения делались обычно после смерти человека по заказу его наследников. Предполагалось, что дух покойного на некоторое время вселится в свое изображение, с тем чтобы потом покинуть его навсегда. Чтобы дух покойного вселился в фигурку, брали порошок из пережженных костей умершего и вместе с различными снадобьями насыпали в эти углубления, закрывая их пробкой. Лишь после этого она считалась «одушевленной») и к ней обращались с молитвой о помощи. Фигурка находилась среди домашних святынь до тех пор, пока еще сохранялась память об умершем, а затем ее выбрасывали. Так как статуэтка должна изображать умершего предка, естественно, что ей старались придать по возможности портретные черты. Поэтому она должна была иметь все физические признаки, характеризующие покойного. Если он имел какой-либо физический недостаток — фигурка

воспроизводит и его. Естественно, что особое внимание уделяется точной передаче татуировки.

Когда один путешественник в конце прошлого века проник во внутренние области Конго, он встретил людей, которые помнили о посещении их племени лет за двадцать до того немецкой экспедицией Виссмана. Путешественник показал старикам книгу Виссмана, где находилось изображение прежнего вождя. Несмотря на то, что фотография точно передавала черты лица покойного, никто из стариков не признал его, так как в книге часть татуировки на лице отсутствовала. Тогда им предложили нарисовать его портрет, и они охотно изобразили на бумаге весьма схематично лицо, точно указав всю татуировку. Этот пример достаточно ясно показывает, что такая «портретность» преследовала цели не передачи образа и характера покойного, а изображения атрибутивных «примет», обеспечивающих его узнавание. Правда, в некоторых фигурках такого рода заметны и зачатки передачи собственно внешнего портретного сходства, то есть тех или других индивидуальных особенностей в строении лица.

Не все фигурки, однако, были связаны с культом умерших предков. На крайнем западе Африки, на островах Биссагос, до наших дней сохранились остатки первоначального населения страны — небольшое племя бидього. Каждая деревня бидього имеет фигурку, которую передают женщине, вышедшей замуж. Фигурка Эта, по местным верованиям, способствует наступлению беременности. Как только женщина почувствует, что зачала, она возвращает эту фигурку старейшине, и тот передает ее следующей женщине.

Африканская скульптура редко окрашивается. Обычно она сохраняет естественный цвет дерева. Материалом для скульптуры почти всегда служит так называемое красное или черное дерево, то есть наиболее плотные и твердые породы. Лишь резчики племен Камеруна и некоторых районов Судана, Конго употребляют порой легкие, мягкие породы деревьев, которые имеют желтовато-коричневую и даже желтую

окраску. Обрабатывать мягкие породы деревьев легче, но зато они нестойки. Фигурки, изготовленные из мягких пород деревьев, ломки, хрупки и подвержены нападению муравьев — термитов. Резные изображения, сделанные из твердых пород дерева, по-видимому, никогда не раскрашиваются, напротив, сделанные из легких пород почти всегда полихромны. Может быть, это связано каким-либо образом с попыткой предохранить их от разрушения.

В африканской палитре существует только три цвета: белый, черный и красно-коричневый. Основанием для белых красок служит каолин, для черной — уголь, для красно-коричневой — красные сорта глины. Лишь в полихромных скульптурах некоторых племен встречается желтый цвет, или, как его называют, «цвет лимона». Голубой и зеленый цвет встречаются только в скульптуре и росписях Дагомеи и южной Нигерии. В связи с этим небезынтересно отметить, что в языках Западной Африки существуют обозначения только для черного, белого и красно-коричневого цвета. Все темные тона (в том числе и темно-синее небо) называются черными, светлые (в том числе и светло-голубое небо) — белыми.

Итак, статуэтки раскрашивались довольно редко, но зато почти всегда их украшали или, точнее, дополняли одеждой и украшениями. На руки фигурок надевали кольца, на шею и туловище — бусы, на бедра надевали передник. Если статуэтка представляла собой духа, к которому обращаются с просьбами, то нередко ему в дар приносили бусы, раковины каури, которые сплошь закрывали все изображение.

Возвращаясь к художественным качествам африканской скульптуры, следует еще раз подчеркнуть, что африканские художники достигли большого мастерства в передаче ритма и в композиционном сопоставлении объемов. Если внимательно рассмотреть фигурку луба, то нетрудно убедиться, что она скомпонована весьма искусно. Большая голова уравновешена массой туловища. Если ступни ног непропорционально велики, то это сделано для того, чтобы придать устойчивость всей фигуре. Художник чувствует объем и умеет ему придать

спокойные, уравновешенные формы. Вся фигура в целом гармонична. Строгая симметрия фигуры придает ей характер спокойствия и устойчивости. [Это не значит, что большинство фигур лишено динамики. Так, если обратиться к другой фигурке луба, то сразу бросается в глаза иное решение образа и композиции. В первом случае фигурка воплощает величие и спокойствие, во втором — стремительность.

Особую категорию деревянной резной скульптуры представляют маски. Назначение их тесно связано со своеобразными учреждениями первобытной общины — обрядами инициации и тайными союзами. В первобытном родовом обществе все члены племени представляют собой тесно связанную группу. Она связана прежде всего общинной собственностью на земли, охотничьи и рыболовные угодья. Общинная собственность составляет экономическую основу существования всего племени. Все члены племени связаны между собой обычаями взаимопомощи. Выражением единства рода является общее родовое имя, часто название зверя или предмета, так называемый тотем. Обычаи тотемизма возникли в глубокой древности; члены первобытной общины брали в качестве тотема — обозначения своего рода-племени — название того или иного животного. Это животное считалось прародителем всего племени. Человек стремился таким образом обеспечить себе успех в охоте, если тотемом был промысловый зверь — антилопа, буйвол и т. д., — или приобщиться к его силе, если тотемом избирался орел, лев или леопард.

Пережитки первобытного тотемизма сохранились кое-где до недавнего времени и среди некоторых племен Африки. Яснее всего следы тотемизма заметны в обрядах инициации, то есть посвящения молодежи, достигшей половой зрелости, в число полноправных членов племени. Обряды эти очень разнообразны, но основу их повсюду составляет задача научить юношей и девушек, вступающих в число членов племени или рода, всем традициям, сказаниям о происхождении племени, истории его и т. д. В состав обучения входят также практические сведения и навыки. Обучение

проводится всегда в особой обстановке: молодежь уводят из селения, и во мгле тропического леса, ночью старики, хранители традиций племени, появляются перед новичками, закутанные с ног до головы в траву и листья, с масками на головах, изображая духов, или предков, племени. Каждая маска имеет свое имя, свой танец и свой ритм. Участники пантомимы поют песни, в которых воспеваются события прошлого.

В отличие от фигурок, которые всегда изображают человека, маски чаще всего изображают морду животного. Это понятно, потому что маска в основе своей связана с животными-покровителями, тотемами рода. Маски буйвола племен Камеруна, маски крокодила племени нунума и многие другие представляют собой совершенно реалистические изображения животных.

Наряду с древнейшими по происхождению масками-тотемами большое распространение получили маски так называемых тайных союзов. Эти тайные союзы, первые сообщения о которых восходят к 16 в., представляют собой зародыш новых, уже классовых отношений, складывающихся в недрах первобытной общины. Это организации родовой знати и богачей, при помощи которых они держат в повиновении остальную часть племени. От прежних тотемных инициаций тайные союзы унаследовали их обрядность, но маски, потеряв непосредственную связь с тотемными представлениями, сохранили лишь функцию устрашения и приняли весьма причудливые формы. Так, например, в маске племени нунума мы видим соединение изображения крокодила и какого-то грызуна. Среди масок такого рода можно встретить совершенно необычайные сочетания, ясно показывающие, что первоначальные представления о предке-тотеме исчезли. Наряду с масками животных есть немало масок, изображающих и человеческое лицо. Среди них мы находим маски, поражающие своим спокойным, полным достоинства видом. Однако наряду с ними встречаются совершенно чудовищные, отличающиеся напряженной экспрессией маски. Нередко человеческое лицо соединяется с чертами зверя.

Маски такого типа чаще всего бывают раскрашены. Пестрая раскраска должна еще больше подчеркнуть необычность, фантастичность фигуры и внушать ужас. Эти маски изображают обычно духов и предназначены для того, чтобы наводить страх на людей, не принадлежащих к тайному союзу. Маски со спокойными лицами связаны, по-видимому, с культом предков и изображают обычно умерших родственников. У племени дан в Либерии такие маски делаются со специальной целью установить общение с умершим. Их носят при себе, к ним обращаются за советом в трудных случаях, по ним гадают о будущем. По всей вероятности. Эти маски — замена черепов, которые иногда хранились в хижинах на алтарях предков. Последняя группа масок с художественной стороны представляет большой интерес. Они очень реалистичны, в них можно даже найти черты портретности. У этих масок глаза обычно закрыты, что и указывает на то, что перед нами изображение умершего.

Почти всегда маска делается из одного куска дерева. Ее укрепляют на голове в различных положениях. Она может быть укреплена на темени, может закрывать всю голову, может закрывать только лицо *(Наиболее подробная классификация масок по способу их ношения дана А. Д. Авдеевым в работе «Маска. Опыт классификации», сборник Музея антропологии и этнографии, т. 17, Л., 1955.)*.

Настоящие старинные маски производят впечатление высокой художественности. Даже в том случае, когда перед нами маска с весьма причудливой трактовкой звериной морды, она производит впечатление своей выразительностью: открытый рот, устремленные на зрителя глаза невольно приковывают внимание. Для того чтобы усилить выразительность масок этого типа, художники прибегают к весьма своеобразным приемам. Например, глаза и рот трактованы в виде цилиндров, выступающих вперед с плоской поверхности лица. Нос соединяется со лбом, и надбровные дуги дают тени вокруг глаз. Таким образом лицо получает исключительную выразительность. Маскам, как правило, присущ определенный внутренний ритм; они создаются, так сказать, в определенном «эмоциональном ключе». В последние десятилетия скульптуры и маски в связи с

постепенным преодолением восходящих к первобытным временам верований и обычаев теряют свой магический и религиозный характер.

Во все большей степени они производятся на рынок для заезжих и местных любителей искусства. Культура их исполнения, естественно, при этом падает. Формы африканского искусства, непосредственно связанные с миром колдовства и первобытных религиозных представлений, неизбежно исчезают по мере развития Экономики и роста самосознания африканских народов.

Но замечательные самобытные традиции художественного ремесла, необычайное чувство ритма, экспрессивной выразительности, мастерство композиции, накопленные народом в условиях первобытно-общинного или раннеклассового искусства, не исчезнут. Они будут творчески, новаторски переработаны, преобразены и поставлены на службу складывающимся национальным культурам освобождающихся от ига колониализма народов Африки.

Искусство Австралии и Океании

В.Кабо

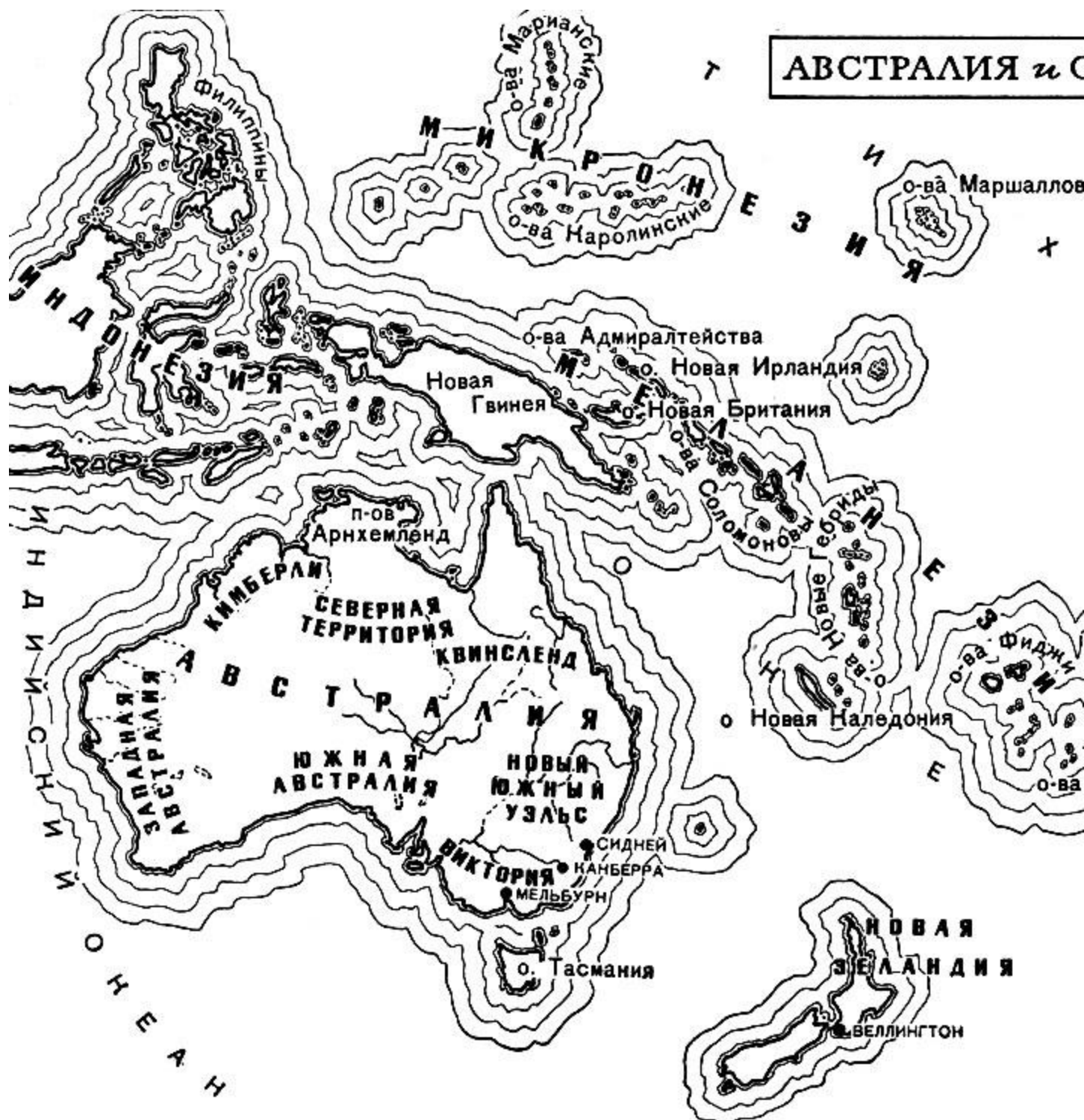
Искусство Австралии и Океании — это искусство народов, населяющих австралийский материк и острова Тихого океана. До недавнего времени они стояли на разных ступенях развития доклассового общества. Аборигены Австралии к моменту появления европейцев в 17—18 вв. являлись охотниками и собирателями, сохранившими архаичные особенности первобытно-общинного строя и

мировоззрения (тотемизм, магия). Население Новой Гвинеи и Меланезии — примитивные земледельцы — жили в условиях развитого родового строя, что и нашло свое отражение в религиозных верованиях и искусстве (культ родовых предков, многочисленные их изображения).

Племена Полинезии и Микронезии в своем общественном развитии достигли стадии разложения первобытно-общинных отношений и зарождения общественных классов и государства. Это нашло отражение как в культе (возникновение развитых мифологических систем и пантеона великих богов), так и в искусстве. Для их культуры и искусства характерно зарождение монументального зодчества, зачатки более сложных сюжетных композиций в скульптуре и орнаменте, высокие технические достижения в обработке дерева и камня, расцвет художественных ремесел с, присущими им традициями и, наконец, наметившийся переход от первобытной пиктографии к иероглифическому письму.

Произведения искусства народов Австралии и Океании нередко еще связаны с первобытной магией и создаются как неотъемлемая составная часть сложной системы колдовских обрядов.

Художественная деятельность народов Полинезии, Микронезии и в особенности Австралии и Меланезии протекала в условиях начальной стадии разделения общественного труда, выделения ремесел, земледелия. Искусство, религия, наука были еще синкретически слиты. Поскольку разделение на умственный и физический труд в Австралии отсутствовало, а в Полинезии и Меланезии только еще намечалось, многие, хотя и не все, произведения искусства создавались лишь ради их действительной или воображаемой практической пользы. Однако выполнение посредством произведений искусства этих магических, колдовских функций в действительности основывалось на чувственно-образном, то есть художественном, характере искусства, на том факте, что оно чувственно-наглядно, то есть, по существу, эстетически, воспринималось членами племени.



Карта. Австралия и океания

В действительности потребность в эстетическом отражении и освоении мира, стихийное чувство эстетической

выразительности человеческого труда находит свое воплощение во всем, что выходит из рук первобытных работников-творцов. Поэтому их изделия, в том числе бытовые, производят и на зрителя, воспитанного на традициях искусства нового времени, такое сильное и глубокое эстетическое впечатление(Знаменитый русский путешественник и этнограф Миклухо-Маклай классифицировал искусство папуасов Новой Гвинеи следующим образом:

1. Орнаменты в собственном смысле слова, которые вырезаются или рисуются ради ННІ самих и представляют только украшение, то есть творческая деятельность, неразрывно связанная с выявлением эстетической ценности вещей, созданных и украшенных человеком.

2. Орнаменты и рисунки, представляющие зачатки образного картинного или идеографического письма, пиктографии, то есть искусство как мнемоническое средство передачи сведений, мыслей.

3. Орнаменты, рисунки и скульптуры, связанные с религиозными идеями.

(См. его работы «Этнологические заметки о папуасах берега Маклая» и «Следы искусства у папуасов берега Маклая на Новой Гвинее», Собр. соч., т. III, часть первая, М.—Л., 1951.)).

В целом, хотя в искусстве Полинезии и Микронезии, в отличие от Австралии и Новой Гвинеи, и зарождаются более развитые формы художественного творчества, все же основные эстетические достижения народов как Австралии, так и Океании относятся к сфере художественного орнамента и декоративного искусства, поражающих своей необычайной экспрессией, богатством фантазии, разнообразием ритмов, мастерством исполнения.

Искусство Австралии

Искусство племен, населяющих австралийский континент, разделяется на ряд обладающих своими специфическими особенностями направлений или школ, сложившихся в ходе многовековой истории первоначального заселения континента. Основные типы художественного творчества австралийцев можно разделить на две большие группы: искусство, несущее в себе черты реалистической изобразительности, и искусство условно-геометрическое. Образцы искусства первого типа

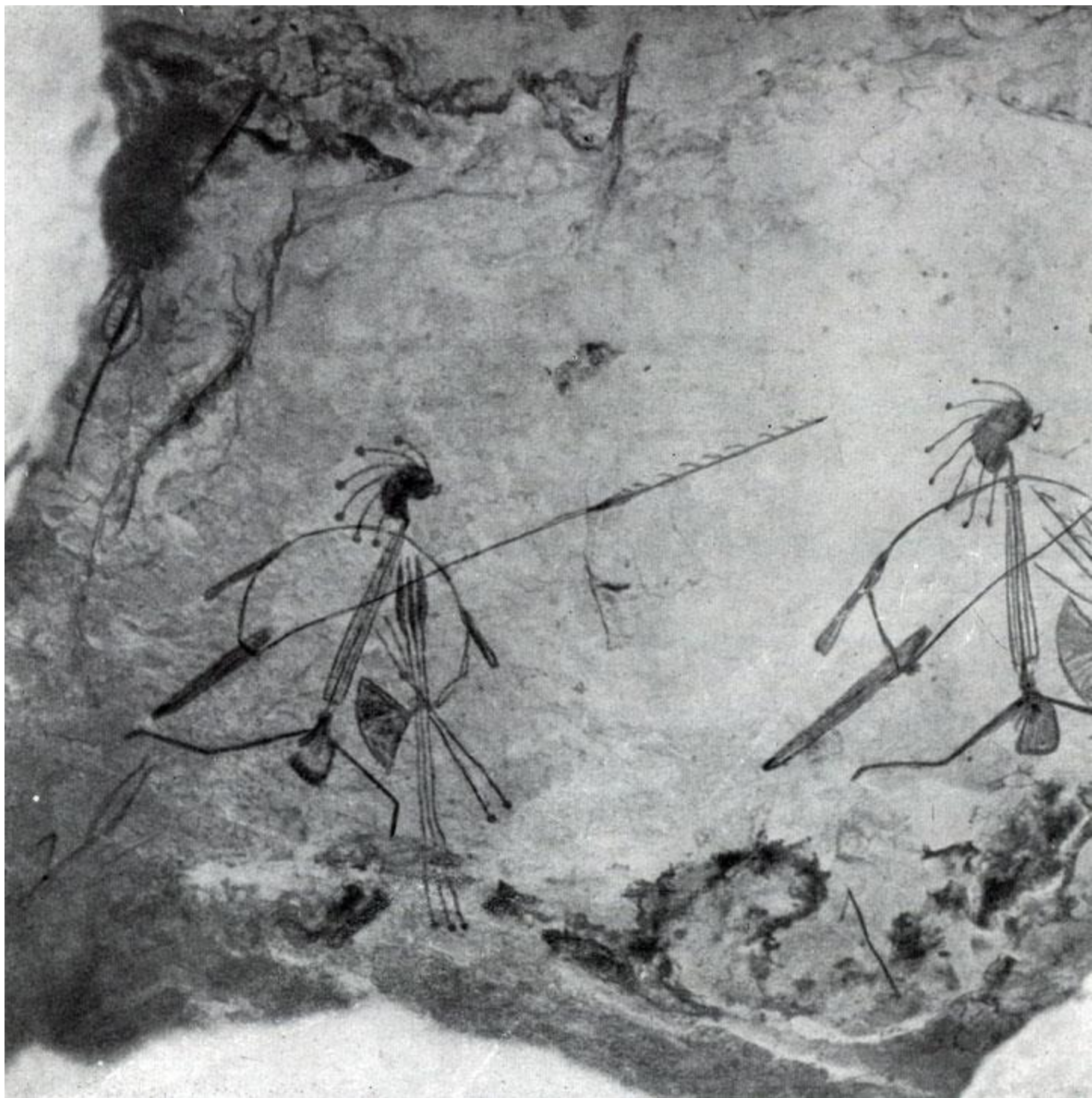
создавались главным образом племенами, населяющими окраины континента: на востоке (наиболее известные — в районе Сиднея), северо-западе и севере (в Арнхем-ленде). Это прежде всего многочисленные изображения на скалах и в пещерах. Петроглифы, то есть наскальные изображения, Южной и Восточной Австралии имеют, как предполагают, большую древность.

Антропоморфные, то есть человеческие, изображения в пещерах северо-западной Австралии, так называемые ванджина, ассоциировались аборигенами с дождем и его магическим вызыванием, с мифической змеей — радугой, с размножением человеческого рода и животных. Во время засухи аборигены обновляли эти рисунки, чтобы вызвать дождь, а также чтобы души нерожденных детей покинули тело змеи — радуги — и воплотились в человеческие существа.

Нередко реалистические по своему характеру изображения посвящены явлениям повседневной жизни. Часто рисуются животные — объекты охоты. На островах залива Карпентария на стенах пещер изображены сидящие в лодках люди, вооруженные гарпунами и охотящиеся на рыб, черепах и других морских животных.

В Арнхемленде искусство аборигенов расцвело наиболее ярко и дало наивысшие достижения в двух формах: живописи в пещерах и укрытиях под скалами и рисунках на коре. Наиболее интересные и красочные наскальные рисунки находятся в западной части Арнхемленда. Они двух типов: к первому типу относятся выполненные в более или менее далеком прошлом наскальные изображения, созданные, по поверью современных поколений, таинственными существами. Искусство Это отличается острым чувством динамики, лаконической выразительностью штриха, великолепной характерностью в передаче движения. Одноцветные, нанесенные на скалу тонкими линиями рисунки изображают людей всегда в движении — мужчины бегут, сражаются, бросают копья или играют на музыкальных инструментах, а женщины несут сосуды для пищи или участвуют в плясках.

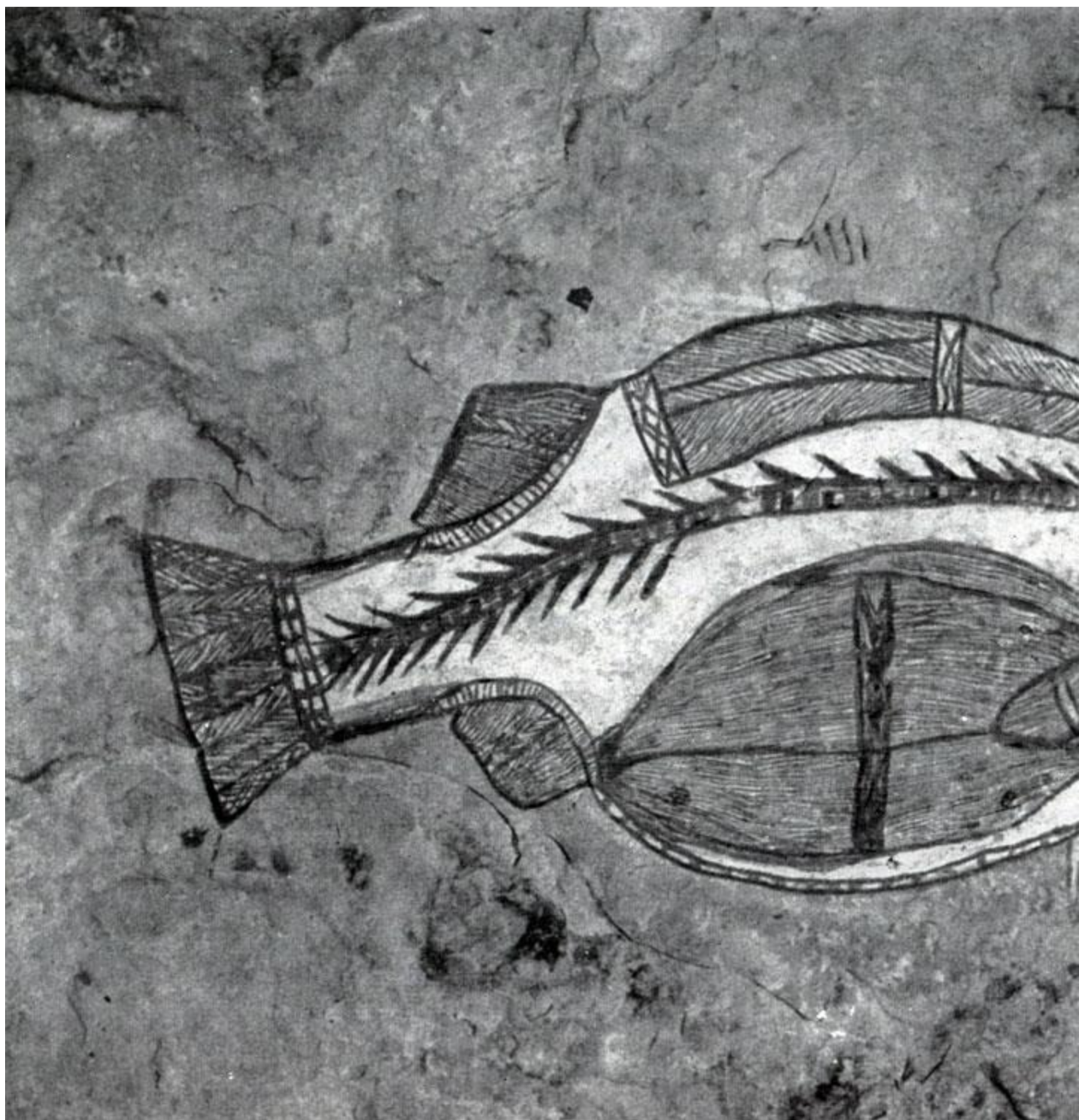
Наскальная живопись Арнхемленда по своей своеобразной жизненности, художественным достоинствам и разнообразию сюжетов стоит очень высоко. Она близка искусству бушменов Африки, и ее превосходит только искусство европейского верхнего палеолита, в котором впервые была применена пластически объемная передача изображения.



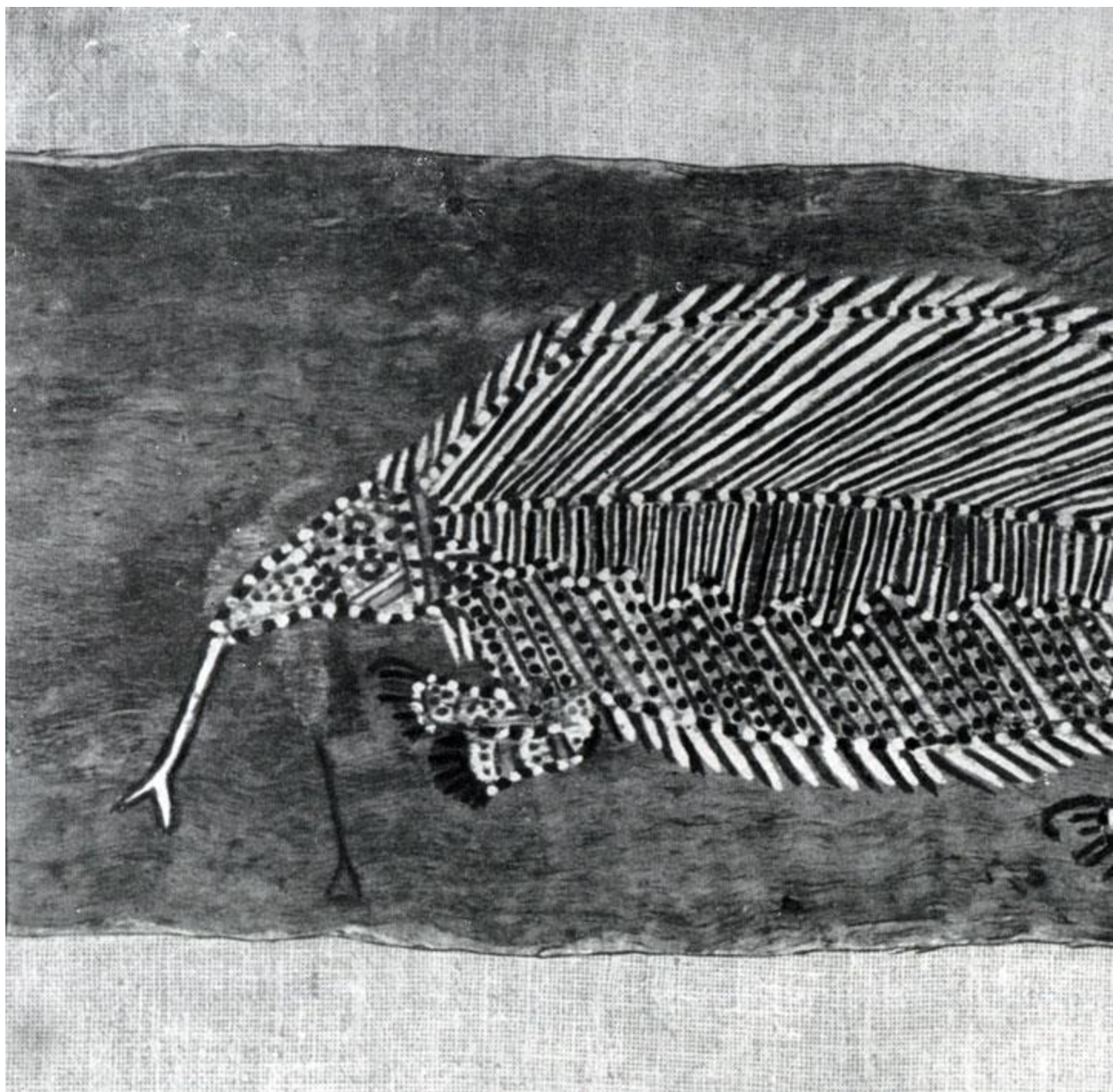
372. Бегущие фигуры. Наскальная живопись. Австралия, полуостров Арnhemленд.

Другой тип живописи — это многоцветные статичные изображения (некоторые из них сделаны еще на памяти

нынешнего поколения) зверей, птиц, рыб и пресмыкающихся, изредка людей, в так называемом стиле «рентгеновских снимков» — когда на рисунке видны внутренние органы наряду с внешними деталями.



373. Изображение рыбы в стиле «рентгеновских снимков».
Австралия, полуостров Арнхемленд.



374. Изображение животного. Живопись на коре. Австралия, полуостров Арnhemленд.



*375. Изображение животного мира. Живопись на коре.
Австралия, полуостров Арnhemленд.*

Почти все прибрежные племена Арnhemленда с незапамятных времен рисовали на листах коры. Это древнее искусство в прошлом практиковалось и в других районах Австралии и в Тасмании. В живописи на коре также встречаются рисунки в стиле «рентгеновских снимков», имеющие вид примитивных анатомических схем: кроме наружных органов изображены и внутренние — позвоночник, сердце, пищевод (Помимо Австралии стиль «рентгеновских снимков» встречается в Меланезии, северозападной Америке, у некоторых народов Сибири.).

Художник, создавая такие образы, стремился к наглядному воспроизведению всей совокупности своих знаний о предмете изображения, например о животном, являющемся объектом охоты.

Однако следует учитывать, что произведение искусства чаще всего создавалось не ради его собственно эстетической ценности, а в качестве необходимого Элемента того или иного магического действия, обеспечивающего успех охоты. Поэтому основная ценность изображения, с точки зрения художника и всего племени в целом, определялась не столько живым воплощением облика животного, передачей его характерных типических повадок в живом непосредственно созерцаемом образе, сколько фиксацией всех тех примет и свойств, которые присущи анатомическому строению (включая внутреннее строение) именно данной породы животного.

Важно было максимально отождествить изображение двойника с самим зверем, чтобы повысить эффективность колдовства, обеспечивающего успех охоты.

В смысле реалистической цельности образа такое произведение безусловно проигрывало по сравнению с более древними изображениями; вместе с тем оно отражало факт роста интереса первобытного охотника к внутреннему строению животных. Своими Элементарными средствами и

наивно условными приемами это искусство стремится выразить все то, что абориген знает об отдельных явлениях жизни. Так, рисуя животных, он желал объективно передать в рисунке не только его внешний вид, но и его внутреннюю структуру — в той мере, в какой она ему известна. Поэтому к его рисункам можно подходить как к наглядным свидетелям его зачаточных научных познаний о явлениях природы, в том числе анатомии животных. В «рентгеновском» стиле рисуются главным образом животные, употребляемые в пищу, анатомическая структура которых более или менее известна. С человеческим скелетом аборигены Арnhemленда были знакомы по погребальному ритуалу; мифические же существа изображались ими по аналогии с человеческими. Помимо живописи на скалах и коре у аборигенов северо-восточного Арnhemленда получила развитие круглая деревянная антропоморфная скульптура, нетипичная для остальной Австралии, но близкая по типу антропоморфной скульптуре Новой Гвинеи и Меланезии.

В центральных областях Австралии, а также на западе и востоке преобладали различные стили условного геометрического искусства. В юго-восточной Австралии основным геометрическим мотивом являлись концентрический ромб, ритмически повторяющийся на поверхности деревянного изделия, а в западной Австралии — зигзаг, меандр и другие мотивы, родственные юго-восточным настолько, что их можно объединить в одну группу, условно обозначаемую стилем «концентрических четырехугольников», в отличие от центральноавстралийского стиля, который можно определить как стиль «концентрических окружностей» (наряду с которыми широко применяются также спирали и полуокружности). Первый стиль хорошо представлен в резьбе на щитах и копьеметалках, а второй — на чурингах (деревянных священных предметах). В орнаментах западной Австралии часто применяется также и мотив лабиринта. Он же встречается и в резьбе на древесных стволах — так называемых дендроглифах — в Новом Южном Уэльсе. Данные изображения обычно связывались с обрядами посвящения или погребальным ритуалом.

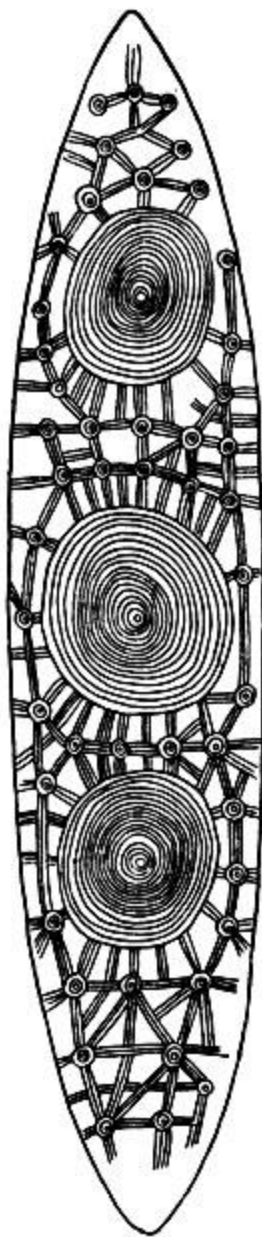


Рисунок на чуринге.

Характерная черта австралийского условного искусства — его символизм и множественное значение, которое может иметь один и тот же традиционный мотив, помещенный в разных комбинациях. Такой комбинацией знаков излагаются целые истории, происшедшие с тотемическими предками в далекие, легендарные времена. Эти изображения граничат с пиктографией — начальной изобразительно-символической стадией развития письма. Символика цветов в искусстве австралийцев является тоже своего рода языком, условным

средством передачи идей или психологических состояний. Связь между условным мотивом и явлением природы носит чаще всего традиционный характер и не только существует в сознании мастера, но и входит в совокупность часто фантастических представлений, которые характерны для всех членов данного племени. Однако в ряде случаев создатель соответствующего орнамента произвольно меняет символические значения того или иного знака, как бы уславливаясь о его новом смысле.

Искусство Новой Гвинеи и Меланезии

Подобно австралийскому, искусство папуасов Новой Гвинеи, второго по величине острова мира, очень многообразно, и каждой художественно-этнографической области острова свойственны особые характерные черты, свой специфический стиль и техника, свои типы изделий и орнамента. Вместе с тем материальная культура ряда племен папуасов стоит на несколько более высоком уровне развития, чем у австралийцев. Орудия труда и оружие папуасов являются предметами весьма высокого по своему эстетическому уровню художественного ремесла — таковы резные топорища, щиты, палицы, стрелы с тонко вырезанными наконечниками. Все это свидетельствует о художественном даровании, вкусе и подлинном мастерстве. Необычайно разнообразна резьба на древках деревянных копий, изделиях из бамбука, браслетах из черепахи, сосудах из кокоса, деревянных барабанах, скамейках-подголовниках, ритуальных жезлах, вращательных дощечках-гуделках, деревянных мужских поясах. Вариации в деталях орнамента поистине бесконечны и открывают широкий простор творческой фантазии мастера. И все это создавалось людьми, вооруженными только каменными, костяными, раковинными орудиями. Новую Гвинею можно рассматривать также и как один из наиболее выдающихся центров изготовления примитивной деревянной скульптуры.



*376. Сосуд в виде головы. Новая Гвинея. Прага,
Этнографический музей им. Напрстка.*



*377. Крючок в виде мужской фигуры. Новая Гвинея.
Чехословакия, частное собрание.*

Большое научное значение имело открытие Миклухо-Маклаем и другими исследователями наличия у папуасов примитивной пиктографии и мемориального, то есть служащего целям запоминания, искусства. Многие рисунки папуасов представляли собой не только и не столько предназначенные для художественного восприятия произведения, сколько зачатки идеографической письменности. Ири помощи рисунков человек «хотел выразить свою мысль, изобразить какой-нибудь факт. Эти фигуры не служат уже простым орнаментом, а имеют абстрактное Значение»(Н. Н. Миклухо-Маклай, Собр. соч., т. 1, стр. 235.).

Таким образом, художественная деятельность у многих бесписьменных народов выполняет чрезвычайно важную для коллектива функцию общения, хранения и передачи опыта, знания.

Значительное место в искусстве Новой Гвинеи занимают произведения, связанные с культом и складывающимся религиозным ритуалом. Таковы, в частности, деревянные, реже глиняные антропоморфные скульптуры, которые на Берегу Маклая назывались телумами. Здесь искусство тесно соприкасается с культом мертвых. Это наглядно выражено в одном из типов таких фигур — корварах северо-западной Новой Гвинеи, где скульптура, изображающая сидящую человеческую фигуру, служила вместилищем для человеческого черепа (а следовательно, как верили папуасы, и души человека). В орнаментации, украшающей корвары, заметно влияние искусства Индонезии. Различные виды антропоморфных изображений играли, по-видимому, определенную роль в культе мертвых. Некоторые исследователи полагали, что эти фигуры представляют собой изображения наиболее почитаемых предков, может быть, родовых старейшин или деревенских вождей. Образ человека получает в телумах подчас необычайно фантастическую трактовку(Один из таких телумов описывает Миклухо-Маклай. Это было изображение

человеческой фигуры с головой крокодила, на которой помещалась черепаха.). В какой-то мере сплетение в них человеческих и звериных мотивов связано с традициями тотемизма. Возможно, что некоторые из таких фигур свидетельствуют о каких-то древних мифах и формах религиозного мировоззрения. Телумы, как и маски, отличаются большой экспрессией и драматизмом, нередко приобретающими гротескный характер. Обычно антропоморфные скульптуры находились в мужских домах, куда имели право входить только мужчины и где они совершали обряды. Здесь пометались и другие ритуальные предметы — например, церемониальные щиты, которые в области залива Папуа называются квои. Как на этих щитах, так и на многих других ритуальных и бытовых предметах залива Папуа изображалось стилизованное до приближения к орнаменту человеческое лицо, его основные элементы — глаза, нос и угрожающе раскрытый треугольный рот. Такие лики украшают преимущественно предметы мужского обихода — пояса, оружие, ритуальные предметы из мужских домов и т. д. По-видимому, такой лик являлся апотропеем — символом, устрашающим женщин, детей и всех не посвященных в тайную мужскую жизнь. Поэтому такие изображения связаны на Новой Гвинее с мужскими домами, а в Меланезии — с мужскими союзами.

Круглая скульптура наибольшее развитие получила в долинах рек Сепик и Раму, где важную роль играет верование в «душу-птицу». Отсюда широкая распространенность стилизованных изображений птиц, антропоморфных фигур и масок с длинными птичьими клювами. С культом предков (порождающим, в частности, такие новые формы скульптуры, как обмазанные глиной и раскрашенные человеческие черепа) связано и зарождение наивно портретных тенденций в трактовке деревянных скульптур. Душа предка должна была по той или другой примете сходства отличать свое жилище. Наиболее интересны фигуры предка в сочетании с сиденьем, вырезанные из одного куска дерева, известные только в бассейне р. Сепик. Обычно фигура предка помещается на край сиденья или поддерживает его. Это делается для того, чтобы севший на него живой потомок

вступил в тесный контакт с духом предка и воспринял его благотворное влияние. Уровень резьбы по дереву, характерный для культуры Новой Гвинеи, наиболее ярко раскрывается в своеобразном орнаментальном стиле области Массим и островов Троб-риан. Вся поверхность деревянных изделий здесь щедро покрывается криволинейным орнаментом из ритмично повторяющихся спиралей, завитков и волнистых линий.

Во многих местах Новой Гвинеи обнаружены вырезанные из камня сосуды и каменные скульптуры небольшого размера, изображающие птиц и людей. Современное население не делает их и не знает ничего об их происхождении. Такие же предметы были найдены в Меланезии, в архипелаге Бисмарка. Неизвестно, были ли они сделаны предками современных племен или каким-то исчезнувшим народом. Папуасы приписывают их изготовление легендарному мифическому народу, изобретателю многих культурных благ. Не вполне ясно и происхождение петроглифов, обнаруженных во многих местах Новой Гвинеи. Некоторые из них, вероятно, сделаны предками современных папуасов. Здесь можно увидеть воинов со щитами и луками, одетых так же, как одеваются нынешние папуасы, готовясь к церемониальным пляскам. Наскальные изображения в других районах, по мнению некоторых исследователей, имеют большую давность. С новогвинейскими имеют много общего петроглифы Меланезии, например Новой Каледонии.

Острова Меланезии — некоторые из них группируются в большие архипелаги — населяют, как и Новую Гвинею, темнокожие негроиды, отличные от своих соседей на востоке, более светлых полинезийцев. Наряду со сходством многих элементов культуры этих двух народов имеются и контрасты, которые в области искусства проявились, например, в том, что круглая скульптура полинезийцев никогда не бывает окрашена, тогда как скульптура меланезийцев очень часто многоцветно и ярко раскрашивается. Другое различие заключается в том, что для Полинезии не характерны маски, тогда как в искусстве меланезийцев они занимают

значительное место и отличаются большой выразительностью. В целом по уровню развития и своему общему характеру культура и искусство Меланезии ближе к искусству Новой Гвинеи.

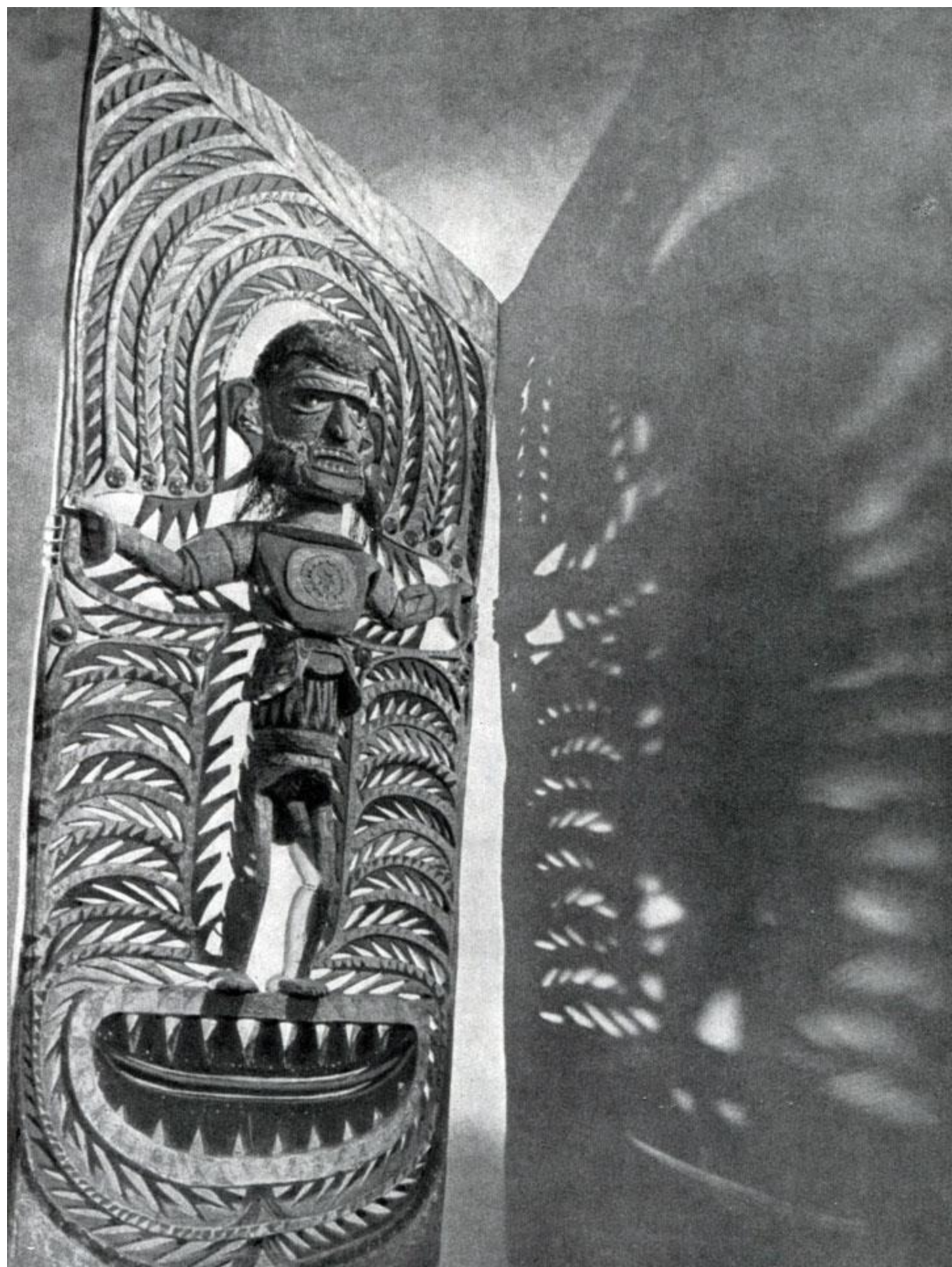
Наибольшего развития пластическое искусство меланезийцев достигло на архипелаге Бисмарка, особенно на острове Новая Ирландия. В значительной мере оно связано здесь с культом мертвых. На юге острова в память умерших делаются из мела статуэтки, которые через некоторое время уничтожаются. В центральны* областях острова в память знаменитых вождей делаются большие деревянные культовые статуи — ули- На головах у них убор, напоминающий шлем с высоким гребнем. Другая их характерная черта — сочетание в каждой фигуре примет мужского и женского пола. Третья — яркая раскраска.



379 а. Маска. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

Северная Новая Ирландия известна своими маланганами (Название ежегодного праздника в честь мертвых предков и связанных с этим культом сложных скульптурно-орнаментальных композиций. Кроме культа предков такие маланганы создаются в честь Солнца и Луны.). Вместе с масками они хранятся в специальных хижинах. Ежегодные

продолжительные драматизированные обряды-представления, иногда приуроченные ко времени созревания и уборки урожая, с участием танцоров в огромных масках — характерная черта меланезийской и папуасской культуры. Формы и размеры масок разнообразны, и каждый вид их имеет особое название. У племени байнинг маски символически представляют мужских и женских предков и напоминают головы птиц с раскрытыми клювами. В особых случаях создаются огромные куполообразные маски, которые скрывают под собой несколько человек.



378. Маланган. Резное деревянное украшение Меланезия, остров Новая Ирландия. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.



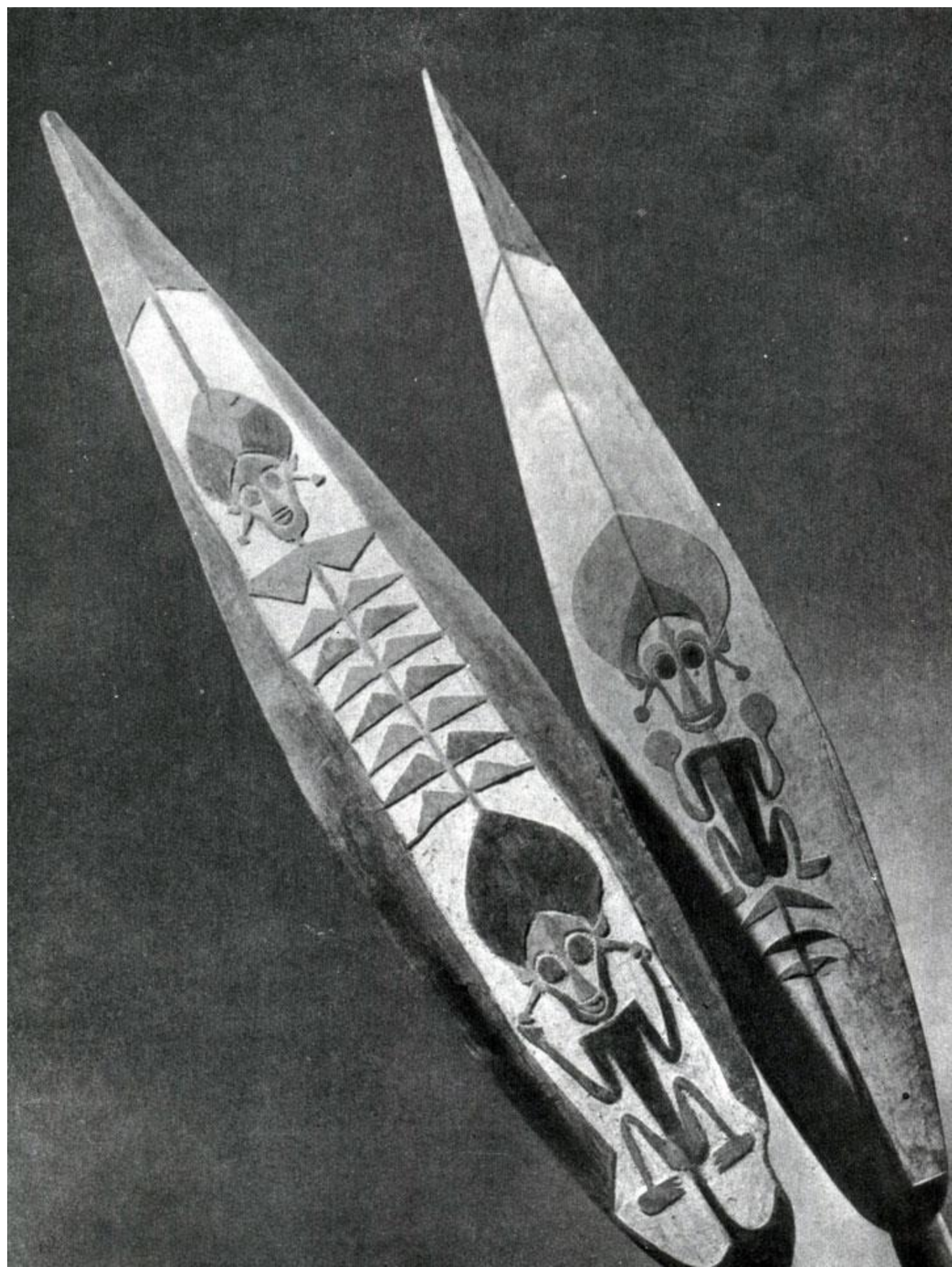
379 б. Маланган. Меланезия, остров Новая Ирландия. Дерево. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

В орнаменте меланезийцев очень часто встречаем как стилизованное человеческое лицо, так и один его элемент — глаза. Происхождение этого мотива, возможно, имеет магическую основу. Он известен в некоторых неолитических культурах, у эскимосов, у северо-западных индейцев. Меланезийцы дают своим орнаментам условные наименования часто по их сходству с каким-нибудь предметом и иногда и без всякого внешнего соответствия с предметом. Каждый

орнамент, даже отдельный его контур, на архипелаге Бисмарка носит название какого-нибудь определенного предмета: животного, растения, части человеческого тела, украшения или изделия, явления природы и т. д. Лишь глубокое изучение этих мотивов могло бы вскрыть их первоначальное значение. Как и в Австралии, некоторые виды орнамента имеют право рисовать только лица, прошедшие обряды инициации, то есть посвященные в полноправных взрослых мужчин.



*380. Весло. Фрагмент. Меланезия, Соломоновы острова. См. илл.
381.*



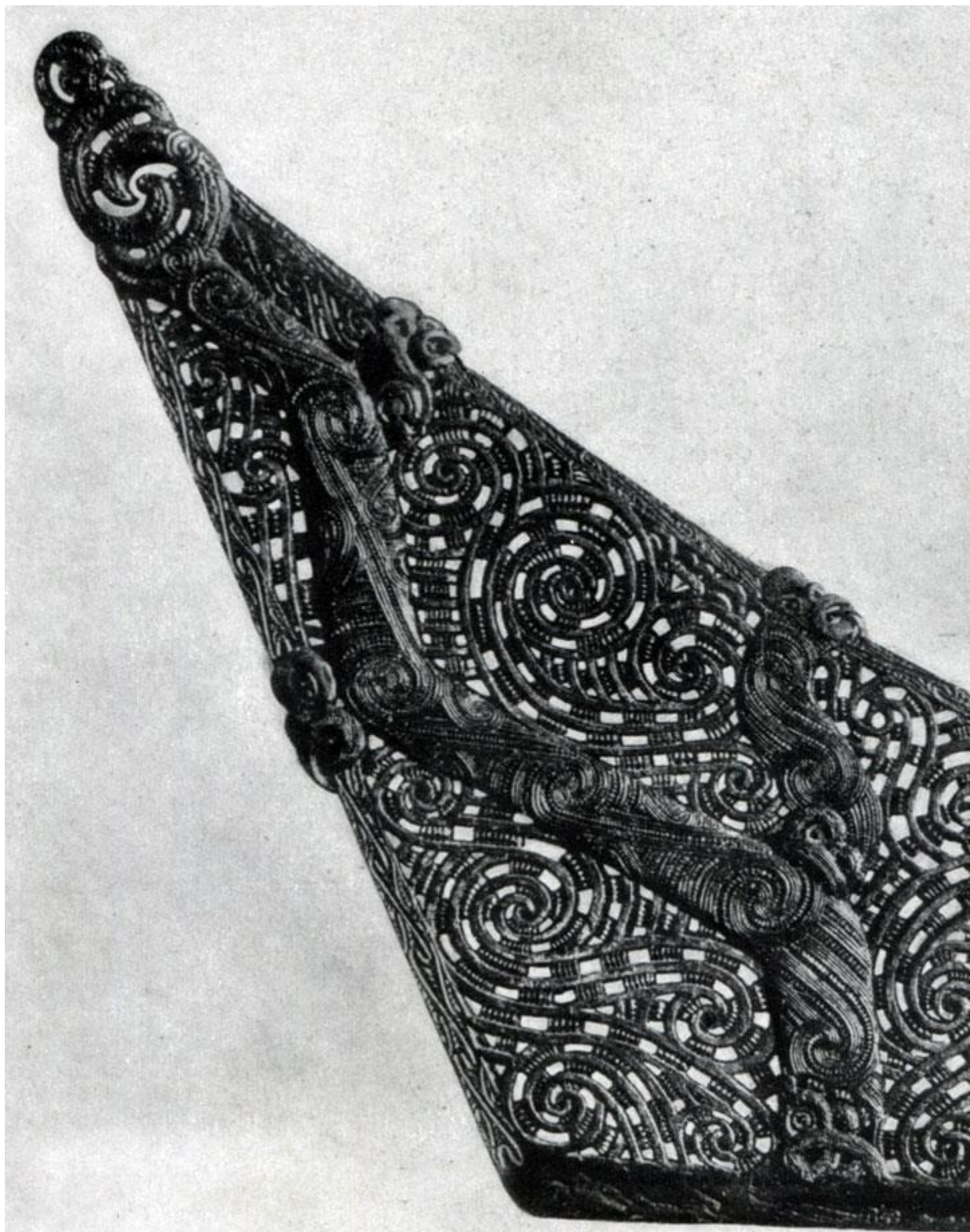
381. Весла. Меланезия, Соломоновы острова. Раскрашенное дерево. Прага, Этнографический музей им. Напрстка.

На Соломоновых островах существуют два типа деревянной скульптуры: на северных островах архипелага она покрывается полихромией росписью, тогда как на юге архипелага она окрашивается в черный цвет и украшается инкрустацией из перламутра, которая выглядит на черном фоне очень эффектно. На Новых Гебридах часто объединяются в одном предмете статуя предка и музыкальный инструмент — вертикальный барабан с выдолбленным желобом; звук барабана как бы передает голос предка.

Искусство Полинезии и Микронезии

Полинезийцы создали в Океании наиболее богатую и сложную культуру, связанную с начавшимся переходом от доклассового к ранним формам классового общества. В основе ее высокого материального уровня лежит заметный прогресс в разделении труда, в частности развитое ремесло. Ремесленники-тохунга — это специалисты по строительству лодок, домов, совершению обрядов, в резьбе по дереву или камню, в татуировке. Высокая квалификация мастерства отразилась в строительстве жилых домов, общественных зданий — так называемых клубов и амба-ров-патака у маори Новой Зеландии. Все эти здания представляют собой шедевры искусства, поражающие своим эстетическим совершенством. Их носящие монументальный характер фасады и фронтоны, притолоки дверей и рамы окон, стены и потолки, столбы и стропила покрыты замечательным резным и рисованным орнаментом. В нем образ человека переплетается с излюбленным маори криволинейным узором из спиралей и завитков. Входы в дома охраняют полные свирепой экспрессии симметрично расположенные фигуры предков. Рядом с ними иногда изображаются манаиа — демоны с головой морской птицы — фрегата, напоминающие «людей-птиц» острова Пасхи. Культ этой птицы и ее роль в искусстве полинезийцев понятны, если вспомнить, что она помогала им находить новые

острова, когда они впервые осваивали пространства Тихого океана.



382. Нос военной лодки. Полинезия, Новая Зеландия. Резьба по дереву. Окленд, Музей.



383. Резная доска с изображением предка. Архитектурная деталь. Полинезия, Новая Зеландия. Ленинград, Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР.

Непревзойденная техника резьбы развилась на базе еще дOMETаллических орудий и проникла во все сферы жизни. Так, сквозной резьбой украшались форштевни, горделиво возвышающиеся над носом и кормой маорииских ладей. Изысканная резьба покрывала деревянные ящики для хранения ценных перьев, палицы, топорища и многое другое.

Новозеландский зеленый камень — нефрит — послужил материалом не только для прочных клинков и палиц — мере, но и для резного нагрудного украшения —хеи тики — гротескной фигурки мифического предка. Изготовление такого украшения требовало месяцев упорного труда.

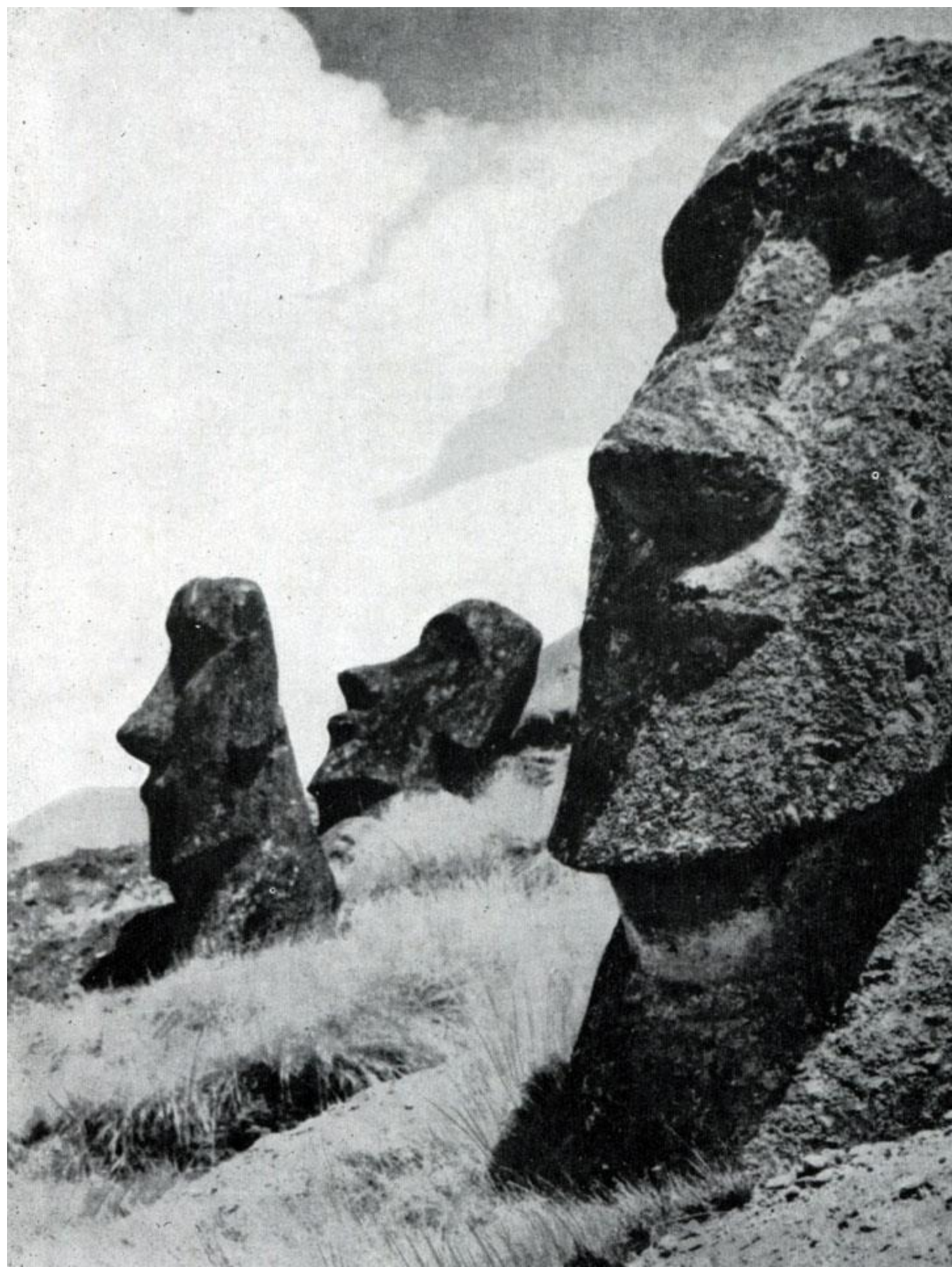
У светлокожих полинезийцев, особенно маори и жителей Маркизских островов, было очень развито искусство татуировки, которая не только украшала тело, но и говорила о происхождении, общественном положении и личных заслугах данного человека. Поэтому в скульптурных портретах умерших людей высокого ранга необходимая в культовых целях портретность условно достигалась точным воспроизведением татуировки лица.

Искусство центральной Полинезии, простирающейся от Тонга до Туамоту, подобно маорийскому, отмечено развитием резьбы по дереву. Тонкий и сложный геометрический орнамент (имеющий иногда значение образного или мнемонического письма) покрывает поверхность церемониальных весел и рукоятей священных топоров островов Кука, палиц и копии Самоа и Тонга.

Повсюду в Полинезии (кроме Новой Зеландии, где употреблялись плетеные гкаи) выделялась и различными приемами покрывалась красочным геометрическим узором тана — материя из внутреннего слоя коры. Благородство рисунка и красок особенно отличало тапу и замечательные плащи и шлемы из алых, черных и золотистых птичьих перьев

— парадную одежду людей высшего сословия Гавайских островов. Изготовление таких плащей было делом огромного труда.

Дальнейшее развитие религиозных систем с их многочисленным пантеоном богов породил большое количество стилизованных антропоморфных изображений из камня и дерева. Так, на Таити и Маркизских островах сохранились от прошлых времен каменные платформы, уставленные изображениями богов с массивными головами характерного стиля — с большими круглыми глазами, широкими крыльями носа, полуоткрытым ртом. Этот тип лица встречается и на больших каменных фигурах (тики) и на ручках плетеных вееров и других изделиях из резной кости.



*384. Колоссальные каменные изваяния острова Пасхи.
Полинезия.*

Наибольшего развития монументальная скульптура достигла на острове Пасхи, и причем в формах, почти не имеющих аналогии в остальной Океании. Монументальная скульптура острова Пасхи, созданная несколько веков тому назад, высекалась из пористого камня в кратере потухшего вулкана Рано Рараку. Многотонные скульптуры па соответствующих приспособлениях волоком доставлялись на побережье. Эти каменные изваяния (моаи) воздвигались в память племенных вождей, выдающихся людей (причем некоторые изображали женщин). Их исполнение отличается своеобразным мастерством. Статуи ставились на каменных платформах (аху), а на головы им водружались цилиндры из красного туфа. Чертам их лиц, особенно твердо сжатым губам, придано выражение сдержанной силы. Глубоко сидящими глазами они напряженно вглядываются в расстилающийся перед ними океан. Островитянами создавались и небольшие деревянные статуэтки (из дерева торомиро). Они были нескольких видов: фигуры с выступающими ребрами и длинными ушами, может быть, изображения предков (моаи кавакава), плоские женские фигурки (моаи паапаа), «человек-птица», излюбленный герой местной мифологии (тангата ману) и другие.

Недавние открытия показали, что создание произведений искусства в духе старых традиций продолжалось до последних лет. Оно проявляется в изготовлении небольших скульптур двух типов, как деревянных, так и каменных; последние недавно обнаружены экспедицией Т. Хейердала в родовых пещерах-тайниках. Барельефы и петроглифы, изображающие преимущественно человека-птицу с головой фрегата, можно увидеть высеченными и на скалах острова.

Островитяне Пасхи создали письменность, в которой было несколько сот устоявшихся знаков. Пиктография (зарождение которой относится к глубокой древности, а развитие прослеживается на других островах Полинезии) здесь уже

перерастала в более высокую форму иероглифического письма.

Пластику Микронезии по сравнению с полинезийской отличает значительно более сдержанная, менее эмоциональная манера. Трактовка тела, как правило, носит упрощенный, схематичный характер.

На встровах Полинезии сохранились так называемые циклопические постройки. К ним относятся храмовые сооружения из каменных глыб, например храм-пирамида Махаиатеа, руины храма на атолле Темое. Циклопические постройки Гавайских островов (их сооружение современное население приписывает древнему народу менехуне — первым насельникам островов) представляют собой близкие к сооружениям центральной Полинезии террасы с приподнятыми площадками, обрамленные каменными столбами, и храмы, огражденные стенами, сложенными из камня. На острове Тонгатабу (на архипелаге Тонга) из обработанных плит кораллового известняка была сооружена гробница в три яруса для верховных вождей.

Особенно много нерешенных вопросов науки связано со знаменитыми руинами города Наиматол — «Венеции Тихого океана», воздвигнутого в Микронезии на острове Понапе. Грандиозные постройки этого города, проникнутые духом простой и грубой монументальности, часто вырастающие прямо из воды, сложены из базальтовых глыб и свидетельствуют о высокой строительной технике и развитии общественном строе предков островитян Океании.

Искусство Италии

Введение

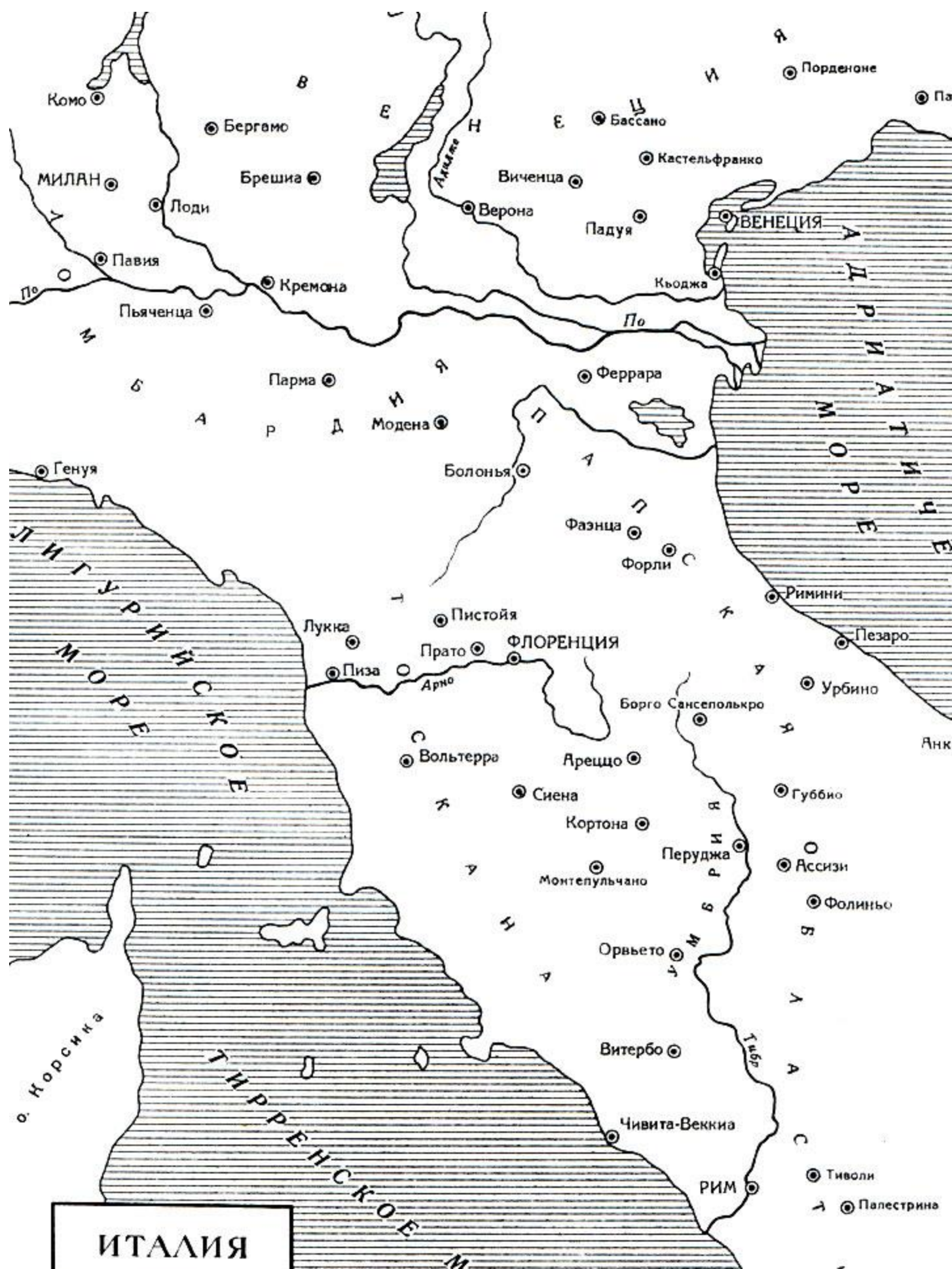
Е. Ротенберг

В историю художественной культуры эпохи Возрождения Италия внесла вклад исключительной важности. Сами

масштабы величайшего расцвета, которым был ознаменован итальянский Ренессанс, кажутся особенно поразительными по контрасту с небольшими территориальными размерами тех городских республик, где зародилась и пережила свой высокий подъем культура этой эпохи. Искусство в Эти столетия заняло в общественной жизни небывалое до того положение. Художественное созидание, казалось, стало неутолимой потребностью людей ренессансной эпохи, выражением их неиссякаемой энергии. В передовых центрах Италии страстное увлечение искусством захватило самые широкие слои общества — от правящих кругов до простых людей. Возведение общественных построек, установка монументов, украшение главных сооружений города были делом государственной важности и предметом внимания высших должностных лиц. Появление выдающихся художественных произведений превращалось в крупное общественное событие. О всеобщем преклонении перед выдающимися мастерами может свидетельствовать тот факт, что величайшие гении эпохи — Леонардо, Рафаэль, Микеланджело — получили у современников наименование *divino* — божественных.

По своей продуктивности эпоха Возрождения, охватывающая в Италии около трех столетий, вполне сопоставима с целым тысячелетием, на протяжении которого развивалось искусство средневековья. Вызывают изумление уже сами физические масштабы всего того, что было создано мастерами итальянского Возрождения,— величественные муниципальные сооружения и огромные соборы, великолепные патрицианские дворцы и виллы, произведения скульптуры во всех ее видах, бесчисленные памятники живописи — фресковые циклы, монументальные алтарные композиции и станковые картины. Рисунок и гравюра, рукописная миниатюра и только что возникшая печатная графика, декоративное и прикладное искусство во всех его формах — не было, в сущности, ни одной области художественной жизни, которая не переживала бы бурного подъема. Но, быть может, еще поразительнее необычайно высокий художественный уровень искусства итальянского

Возрождения, его подлинно мировое значение как одной из вершин человеческой культуры.



Карта. Италия (северная и центральная).

Культура Возрождения не была достоянием одной лишь Италии: сфера ее распространения охватила многие из стран Европы. При этом в той или иной стране отдельные этапы эволюции ренессансного искусства находили свое преимущественное выражение. Но в Италии новая культура не только зародилась раньше, чем в других странах,— сам путь ее развития отличался исключительной в своем роде последовательностью всех этапов — от Проторенессанса до позднего Возрождения, причем в каждом из этих этапов итальянское искусство дало высокие результаты, превосходящие в большинстве случаев достижения художественных школ других стран (*В искусствознании по традиции широко применяются итальянские наименования тех столетий, на которые падает зарождение и развитие ренессансного искусства Италии (каждое из названных столетий представляет определенную веху этой эволюции). Так, 13 век именуется дученто, 14-й — треченто, 15-й — кватроченто, 16-й — чинквеченто.*). Благодаря этому ренессансная художественная культура достигла в Италии особой полноты выражения, выступая, так сказать, в своей наиболее цельной и классически законченной форме.

Объяснение этого факта связано с теми специфическими условиями, в которых протекало историческое развитие ренессансной Италии. Социальная база, содействовавшая зарождению новой культуры, определилась здесь чрезвычайно рано. Уже в 12—13 вв., когда Византия и арабы в результате крестовых походов были оттеснены от традиционных торговых путей в районе Средиземного моря, североитальянские города, и прежде всего Венеция, Пиза и Генуя, захватили в свои руки всю посредническую торговлю между Западной Европой и Востоком. В эти же столетия переживало свой подъем ремесленное производство в таких центрах, как Мила», Флоренция, Сиена и Болонья. Накопленные богатства в крупных масштабах вкладывались в промышленность, в торговлю, в банковское дело. Политическую власть в городах захватило пополанское сословие, то есть ремесленники и купцы, объединенные в цехи. Опираясь на свою растущую экономическую и политическую мощь, они начали борьбу с

местными феодалами, добиваясь полного лишения их политических прав. Усиление итальянских городов позволило им успешно отражать натиск со стороны других государств, в первую очередь германских императоров.

К этому времени города других стран Европы тоже вступили на путь отстаивания своих коммунальных прав от притязаний могущественных феодалов. II все же богатые итальянские города отличались в этом отношении от городских центров по ту сторону Альп одной решающей особенностью. В исключительно благоприятствующих условиях политической независимости и свободы от феодальных установлений в городах Италии зародились формы нового, капиталистического уклада. Наиболее наглядно самые ранние формы капиталистического производства проявились в суконной промышленности итальянских городов, в первую очередь Флоренции, где уже применялись формы рассеянной и централизованной мануфактуры, а так называемые старшие цехи, представлявшие собой союзы предпринимателей, установили систему жестокой эксплуатации наемных рабочих. Свидетельством того, насколько Италия опередила другие страны на пути экономического и социального развития, может служить тот факт, что уже в 14 в. Италия знала не только антифеодальные движения крестьян, развертывавшиеся в отдельных областях страны (например, восстание фра Дольчино 1307 г.), или выступления городского плебса (движение под руководством Кола ди Риенци в Риме в 1347—1354 гг.), но и восстания угнетенных рабочих против предпринимателей в самых передовых промышленных центрах (восстание чомпи во Флоренции в 1374г.). В той же Италии раньше, чем где-либо, началось формирование ранней буржуазии — того нового общественного сословия, которое представляли собой пополанские круги. Важно подчеркнуть, что эта ранняя буржуазия несла в себе признаки коренного отличия от средневекового бюргерства. Сущность данного отличия связана прежде всего с экономическими факторами, поскольку именно в Италии возникают ранне-капиталистические формы производства. Но не менее важен тот факт, что в передовых центрах итальянская буржуазия 14

в. обладала всей полнотой политической власти, распространив ее на прилежащие к городам земельные владения. Такой полноты власти не знало бюргерство в других странах Европы, политические права которого обычно не выходили за пределы муниципальных привилегий. Именно единство экономической и политической власти придавало популанскому сословию Италии те особые черты, которые отличали его как от средневекового бюргерства, так и от буржуАзии послеренессансной эпохи в абсолютистских государствах 17 столетия.

Крушение феодальной сословной системы и возникновение новых социальных отношений повлекло за собой коренные сдвиги в мировоззрении и культуре. Революционный характер общественного переворота, составлявшего существо Эпохи Возрождения, проявился в передовых городских республиках Италии с исключительной яркостью.

В плане социальном и идеологическом эпоха Возрождения в Италии представляла собой сложный и противоречивый процесс разрушения старого и становления нового, когда реакционные и прогрессивные элементы находились в состоянии самой острой борьбы, а правовые установления, общественный порядок, обычаи, так же как и сами мировоззренческие основы, еще не приобрели освященной временем и государственно-церковным авторитетом незыблемости. Поэтому такие качества людей того времени, как личная энергия и инициатива, смелость и упорство в достижении поставленной цели, обрели для себя в Италии чрезвычайно благоприятную почву и могли раскрыться здесь с наибольшей полнотой. Недаром именно в Италии сам тип человека эпохи Возрождения сложился в своей наибольшей яркости и законченности.

Тот факт, что Италия дала единственный в своем роде пример длительной и необычайно плодотворной во всех своих этапах эволюции ренессансного искусства, связан прежде всего с тем, что реальное влияние прогрессивных общественных кругов в экономической и политической сфере

сохранялось здесь вплоть до первых десятилетий 16 в. Это влияние было действенным и в период, когда во многих центрах страны начал (с 14 в.) осуществляться переход от коммунального строя к так называемым тираниям. Усиление централизованной власти путем передачи ее в руки одного правителя (происходившего из феодальных либо богатейших купеческих фамилий) было следствием обострения классовой борьбы между правящими буржуазными кругами и массой городских низов. Но сама экономическая и социальная структура итальянских городов по-прежнему во многом базировалась на прежних завоеваниях, и недаром за превышением власти со стороны тех правителей, которые пытались установить режим открытой личной диктатуры, следовали активные выступления широких слоев городского населения, нередко приводившие к изгнанию тиранов. Те или иные изменения форм политической власти, происходившие на протяжении рассматриваемого периода, не могли уничтожить самого духа свободных городов, который в передовых центрах Италии сохранялся вплоть до трагического финала эпохи Возрождения.

Такое положение отличало ренессансную Италию от других европейских стран, где новые общественные силы выступили на смену старому правопорядку позже и сама хронологическая протяженность эпохи Возрождения оказалась поэтому соответственно меньшей. А так как новый общественный класс не смог занять в этих странах таких сильных позиций, как в Италии, то ренессансный переворот выразился в них в менее решительных формах и сами сдвиги в художественной культуре не имели столь ярко выраженного революционного характера.

Однако, идя впереди других стран по пути социального и культурного прогресса, Италия оказалась позади них в другом важном историческом вопросе: политическое единство страны, превращение ее в сильное и централизованное государство было для нее неосуществимым. В этом таились корни исторической трагедии Италии. С того времени как соседствовавшие с ней крупные монархии, и прежде всего

Франция, а также Священная Римская империя, включавшая в свой состав германские государства и Испанию, стали могущественными державами, Италия, разделенная на множество враждующих между собой областей, оказалась беззащитной перед натиском иноземных армий. Предпринятый французами в 1494 г. поход в Италию открыл собой период завоевательных войн, завершившийся в середине 16 в. захватом испанцами почти всей территории страны и утратой ею независимости на несколько столетий. Призывы к объединению Италии со стороны лучших умов страны и отдельные практические попытки в этом направлении не смогли преодолеть традиционного сепаратизма итальянских государств.

Корни этого сепаратизма следует искать не только в эгоистической политике отдельных правителей, в особенности римских пап, этих злейших врагов единства Италии, но прежде всего в самой основе экономического и социального строя, установившегося в эпоху Возрождения в передовых областях и центрах страны. Распространение нового экономического и общественного уклада в рамках единого общеитальянского государства оказалось в то время неосуществимым не только потому, что формы коммунального строя городских республик не могли быть перенесены на управление целой страной, но также из-за экономических факторов: создание единой экономической системы в масштабе всей Италии на тогдашнем уровне производительных сил было невозможно. Характерное для Италии широкое развитие ранней буржуазии, обладавшей полнотой политических прав, могло происходить только в пределах небольших городских республик. Иными словами, раздробленность страны была одной из неизбежных предпосылок расцвета столь мощной ренессансной культуры, как культура Италии, ибо подобный расцвет был возможен лишь в условиях отдельных самостоятельных городов-государств. Как показал ход исторических событий, в централизованных монархиях ренессансное искусство не получило столь ярко выраженного революционного характера, как в Италии. Этот вывод находит свое подтверждение в том,

что если в политическом отношении Италия оказалась с течением времени в зависимости от таких сильных абсолютистских держав, как Франция и Испания, то в плане культурно-художественном — даже в период утраты Италией ее самостоятельности — зависимость носила обратный характер.

Таким образом, в самих предпосылках величайшего подъема культуры итальянского Возрождения были заложены причины ожидавшего ее крушения. Это, разумеется, вовсе не означает, что призывы к объединению страны, особенно усилившиеся в период жестокого политического кризиса Италии в первые десятилетия 16 в., не носили прогрессивного характера. Призывы эти не только соответствовали чаяниям широких слоев населения, общественные завоевания и независимость которых оказались под угрозой, — они были также отражением реального процесса нарастающей культурной консолидации различных областей Италии. Разобщенные на заре эпохи Возрождения из-за неравномерности их культурного развития, многие области страны к 16 столетию были уже связаны глубоким духовным единством. То, что оставалось невозможным в сфере государственно-политической, было осуществлено в сфере идеологической и художественной. Республиканская Флоренция и папский Рим были враждующими государствами, но крупнейшие флорентийские мастера работали и во Флоренции и в Риме, и художественное содержание их римских работ находилось на уровне самых прогрессивных идеалов свободолюбивой Флорентийской республики.

Исключительно плодотворному развитию в Италии искусства Возрождения содействовали не только социальные, но и историко-художественные факторы. Итальянское ренессансное искусство обязано своим происхождением не какому-либо одному, а нескольким источникам. В период, предшествующий эпохе Возрождения, Италия явилась пунктом скрещения нескольких средневековых культур. В отличие от других стран здесь равно значительное выражение нашли обе основные линии средневекового искусства Европы —

византийская и романо-готическая, осложненные в отдельных областях Италии воздействием искусства Востока. И та и другая линия внесли свою долю в становление ренессансного искусства. От византийской живописи итальянский Проторенессанс воспринял идеально прекрасный строй образов и формы монументальных живописных циклов; готическая образная система способствовала проникновению в искусство 14 столетия Эмоциональной взволнованности и более конкретного восприятия действительности. Но еще более важным было то, что Италия явилась хранительницей художественного наследия античного мира. В той или иной форме античная традиция находила свое преломление уже в средневековом итальянском искусстве, например в скульптуре времени Гогенштауфенов, но только в эпоху Возрождения, начиная с 15 в., античное искусство открылось глазам художников в своем истинном свете как эстетически совершенное выражение закономерностей самой действительности. Совокупность названных факторов создала в Италии наиболее благоприятную почву для зарождения и подъема ренессансного искусства.

Одним из показателей высочайшего уровня развития итальянского ренессансного искусства было характерное для него широкое развитие научно-теоретической мысли. Раннее появление в Италии теоретических сочинений уже само по себе явилось свидетельством того важного факта, что представители передового итальянского искусства осознали сущность совершившегося в культуре переворота. Эта осознанность творческой деятельности в очень большой мере стимулировала художественный прогресс, ибо она позволила итальянским мастерам продвигаться вперед не ощупью, а целеустремленно ставя и разрешая определенные задачи.

Интерес художников к научным проблемам был в ту пору тем более естественным, что в своем объективном познании мира они опирались не только на Эмоциональное его восприятие, но и на рациональное осмысление лежащих в его основе закономерностей. Характерная для Ренессанса слитность научного и художественного познания явилась

причиной того, что многие из художников были одновременно выдающимися учеными. В наиболее яркой форме эта особенность выражена в личности Леонардо да Винчи, но в той или иной степени она была свойственна очень многим деятелям итальянской художественной культуры.

Теоретическая мысль в ренессансной Италии развивалась в двух основных руслах. С одной стороны — это проблема эстетического идеала, в решении которой художники опирались на идеи итальянских гуманистов о высоком предназначении человека, об этических нормах, о месте, которое он занимает в природе и обществе. С другой стороны — это практические вопросы воплощения данного художественного идеала средствами нового, ренессансного искусства. Знания мастеров Возрождения в области анатомии, теории перспективы и учения о пропорциях, явившиеся результатом научного постижения мира, содействовали выработке тех средств изобразительного языка, с помощью которых эти мастера получили возможность объективного отражения в искусстве реальной действительности. В теоретических работах, посвященных различным видам искусства, рассматривались самые разнообразные вопросы художественной практики. Достаточно назвать в качестве примеров разработку вопросов математической перспективы и применения ее в живописи, выполненную Брунеллески, Альберти и Пьеро делла Франческа, всеобъемлющий по своему характеру свод художественных знаний и теоретических выводов, который составляют бесчисленные заметки Леонардо да Винчи, сочинения и высказывания о скульптуре Гиберти, Микеланджело и Челлини, архитектурные трактаты Альберти, Аверлино, Франческо ди Джорджо Мартини, Палладио, Виньолы. Наконец, в лице Джордже Вазари культура итальянского Возрождения выдвинула первого историка искусства, предпринявшего в своих жизнеописаниях итальянских художников попытку осмысления искусства своей эпохи в историческом плане. Содержательность и широта охвата этих работ подтверждаются тем, что идеи и выводы итальянских теоретиков сохраняли свое практическое значение на протяжении многих столетий после их возникновения.

В еще большей мере это относится к самым творческим достижениям мастеров итальянского Возрождения, внесших важнейший вклад во все виды пластических искусств, зачастую предопределив при этом пути их развития в последующие эпохи.

В архитектуре ренессансной Италии были созданы основные типы применявшихся с тех пор в европейском зодчестве сооружений общественного и жилого характера и выработаны те средства архитектурного языка, которые стали основой архитектурного мышления в течение длительного исторического периода. Господство в итальянском зодчестве светского начала выразилось не только в преобладании в нем общественных и частных построек светского назначения, но также и в том, что в самом образном содержании культовых сооружений были устранены спиритуалистические элементы—они уступили место новым, гуманистическим идеалам. В светской архитектуре ведущее место занял тип жилого городского дома-дворца (палаццо) — первоначально жилища представителя богатых купеческих или предпринимательских фамилий, а в 16 в. — резиденции вельможи или правителя государства. Приобретая с течением времени черты здания не только частного, но и общественного, ренессансный палаццо послужил также прототипом общественных сооружений в последующие столетия. В церковном зодчестве Италии особое внимание уделялось образу центрического купольного сооружения. Образ этот отвечал господствовавшему в эпоху Возрождения представлению о совершенной архитектурной форме, которая выражала идею ренессансной личности, находящейся в гармоническом равновесии с окружающим миром. Наиболее зрелые решения этой задачи были даны Браманте и Микеланджело в проектах собора св. Петра в Риме.

Что касается самого языка архитектуры, то решающим здесь явилось возрождение и развитие на новой основе античной ордерной системы. Для зодчих ренессансной Италии ордер был архитектурной системой, призванной наглядно выразить тектоническую структуру здания. Свойственная ордеру соразмерность человеку рассматривалась как одна из основ

гуманистического идейного содержания архитектурного образа. Итальянские зодчие расширили в сравнении с античными мастерами композиционные возможности ордера, сумев найти органическое сочетание его со стеной, аркой и сводом. Весь объем здания мыслится ими как бы пронизанным ордерной структурой, чем достигается глубокое образное единство сооружения с окружающей его природной средой, так как сами классические ордера несут в себе отражение определенных природных закономерностей.

В градостроительстве перед зодчими ренессансной Италии возникали большие трудности, особенно в ранний период, поскольку большинство городов имело плотную капитальную застройку уже в средние века. Однако передовые теоретики и практики архитектуры раннего Возрождения ставили перед собой крупные градостроительные проблемы, рассматривая их как насущные задачи завтрашнего дня. Если их смелые общеградостроительные замыслы не были в ту пору осуществимы в полном объеме и остались поэтому достоянием архитектурных трактатов, то отдельные важные задачи, в частности проблема создания городского центра — выработка принципов застройки главной площади города,— нашли в 16 в. свое блестящее решение, например в площади Сан Марко в Венеции и в Капитолийской площади в Риме.

В изобразительном искусстве ренессансная Италия дала наиболее яркий пример самоопределения отдельных видов искусства, прежде, на протяжении средневековья, находившихся в подчиненной зависимости от архитектуры, а ныне обретших полноту образной самостоятельности. В плане идейном этот процесс означал освобождение скульптуры и живописи от сковывавших их религиозно-спиритуалистических догм средневековья и обращение к образам, насыщенным новым, гуманистическим содержанием. Параллельно с этим происходило зарождение и формирование новых видов и жанров изобразительного искусства, в которых нашло свое выражение новое идейное содержание. Скульптура, например, после тысячелетнего перерыва вновь обрела наконец основу своей образной выразительности, обратившись к свободно

стоящей статуе и группе. Расширилась и сфера образного охвата скульптуры. Наряду с традиционными образами, связанными с христианским культом и античной мифологией, в которых нашли свое отражение общие представления о человеке, объектом ее оказалась также конкретная человеческая индивидуальность, что проявилось в создании монументальных памятников правителям и кондотьерам, а также в широком распространении скульптурного портрета в формах портретного бюста. Коренное преобразование переживает и столь развитый в эпоху средневековья вид скульптуры, как рельеф, образные возможности которого благодаря применению приемов живописно-перспективного изображения пространства расширяются за счет более полного всестороннего показа окружающей человека жизненной среды.

Что касается живописи, то здесь наряду с невиданным расцветом монументальной фресковой композиции нужно особенно подчеркнуть факт возникновения станковой картины, чем было положено начало новому этапу в эволюции изобразительного искусства. Из живописных жанров наряду с композициями на библейскую и мифологическую тематику, занявшими в ренессансной живописи Италии главенствующее положение, следует выделить портрет, переживший в эту эпоху свой первый расцвет. Были совершены также первые важные шаги в таких новых жанрах, как историческая живопись в собственном смысле слова и пейзаж.

Сыграв решающую роль в процессе эмансипации отдельных видов изобразительного искусства, итальянское Возрождение в то же время сохранило и развило одно из самых ценных качеств средневековой художественной культуры — принцип синтеза различных видов искусства, их объединения в общий образный ансамбль. Этому способствовало присущее итальянским мастерам повышенное чувство художественной организации, проявляющееся у них и в общем замысле какого-либо сложного архитектурно-художественного комплекса, и в каждой детали входящего в этот комплекс отдельного произведения. При этом, в отличие от средневекового

понимания синтеза, где скульптура и живопись оказываются в подчинении у архитектуры, принципы ренессансного синтеза основаны на своеобразном равноправии каждого из видов искусства, благодаря чему специфические качества скульптуры и живописи в рамках общего художественного ансамбля обретают повышенную эффективность эстетического воздействия. Здесь важно подчеркнуть, что признаки сопричастности большой образной системе несут в себе не только произведения, непосредственно по своему назначению входящие в какой-либо художественный комплекс, но и отдельно взятые самостоятельные памятники скульптуры и живописи. Будь то колоссальный «Давид» Микеланджело или миниатюрная «Мадонна Коннестабиле» Рафаэля — каждое из Этих произведений потенциально содержит в себе качества, которые позволяют рассматривать его как возможную часть некоего общего художественного ансамбля.

Этому специфически итальянскому монументально-синтетическому складу ренессансного искусства содействовал сам характер художественных образов скульптуры и живописи. В Италии, в отличие от других европейских стран, очень рано сложился эстетический идеал человека эпохи Возрождения, восходящий к учению гуманистов об uomo universale, о совершенном человеке, в котором гармонически сочетаются телесная красота и сила духа. В качестве ведущей черты этого образа выдвигается понятие *virtu* (доблесть), которое имеет очень широкое значение и выражает действенное начало в человеке, целенаправленность его воли, способность к осуществлению своих высоких замыслов вопреки всем преградам. Это специфическое качество ренессансного образного идеала выражено не у всех итальянских художников в такой открытой форме, как, например, у Мазаччо, Андреа дель Кастаньо, Мантеньи и Микаланджело — мастеров, в творчестве которых преобладают образы героического характера. Но оно всегда присутствует и в образах гармонического склада, например у Рафаэля и Джорджоне, ибо гармония ренессансных образов далека от расслабленного покоя — за ней всегда ощущаются внутренняя активность героя и сознание им своей моральной силы.

На протяжении 15 и 16 столетий этот эстетический идеал не оставался неизменным: в зависимости от отдельных этапов эволюции ренессансного искусства в нем обрисовывались различные его стороны. В образах раннего Возрождения, например, сильнее выражены черты непоколебимой внутренней цельности. Сложнее и богаче духовный мир героев Высокого Ренессанса, дающий наиболее яркий пример гармонического мироощущения, свойственного искусству этого периода. В последующие десятилетия, с нарастанием неразрешимых общественных противоречий, в образах итальянских мастеров усиливается внутреннее напряжение, появляется ощущение диссонанса, трагического конфликта. Но на всем протяжении ренессансной эпохи итальянские скульпторы и живописцы сохраняют приверженность к собирательному образу, к обобщенному художественному языку. Именно благодаря стремлению к самому общему выражению художественных идеалов итальянским мастерам удалось в большей мере, нежели мастерам других стран, создать образы столь широкого звучания. В этом коренится своеобразная универсальность их образного языка, оказавшегося своего рода нормой и образцом искусства Возрождения вообще.

Огромная роль для итальянского искусства глубоко разработанных гуманистических представлений проявилась уже в том безусловно доминирующем положении, которое нашел в нем человеческий образ - одним из показателей этого было характерное для итальянцев преклонение перед прекрасным человеческим телом, которое рассматривалось гуманистами и художниками как вмещалище прекрасной души. Окружающая человека бытовая и природная среда в большинстве случаев не стала для итальянских мастеров объектом столь же пристального внимания. Этот ярко выраженный антропоцентризм, умение раскрыть свои представления о мире в первую очередь через образ человека, сообщает героям мастеров итальянского Ренессанса такую всеобъемлющую глубину содержания. Путь от общего к индивидуальному, от целого к частному свойствен итальянцам не только в монументальных образах, где сами их идеальные

качества являются необходимой формой художественного обобщения, но и в таком жанре, как портрет. И в своих портретных работах итальянский живописец исходит из определенного типа человеческой личности, в соотношении с которым он воспринимает каждую конкретную модель. В соответствии с этим в итальянском ренессансном портрете, в отличие от портретных образов в искусстве других стран, типизирующие начало преобладает над индивидуализирующими тенденциями.

Но господство в итальянском искусстве определенного идеала отнюдь не означало нивелировки и чрезмерного единообразия художественных решений. Единство идейных и образных предпосылок не только не исключало многообразия творческих дарований каждого из огромного числа работавших в эту эпоху мастеров, но, напротив, еще ярче оттеняло их индивидуальные особенности. Даже в пределах одной, притом самой короткой фазы ренессансного искусства — тех трех десятилетий, на которые падает Высокое Возрождение, мы без труда улавливаем отличия в восприятии человеческого образа у крупнейших мастеров Этого периода. Так, персонажи Леонардо выделяются своей глубокой одухотворенностью и интеллектуальным богатством; в искусстве Рафаэля доминирует ощущение гармонической ясности; титанические образы Микеланджело дают самое яркое выражение героической действенности человека этой эпохи. Если обратиться к венецианским живописцам, то образы Джорджоне привлекают своим тончайшим лиризмом, тогда как у Тициана сильнее выражены чувственное полнокровие и многообразие эмоциональных движений. Это же относится к изобразительному языку итальянских живописцев: если у флорентийско-римских мастеров доминируют линейно-пластические средства выразительности, то у венецианцев решающее значение имеет колористическое начало.

Отдельные стороны ренессансного образного восприятия получали в искусстве итальянского Возрождения различное преломление в зависимости от различных Этапов его

эволюции и от традиций, сложившихся в отдельных территориальных художественных школах. Поскольку экономическое и культурное развитие итальянских государств не было равномерным, соответственно был различным и вклад их в искусство Возрождения на протяжении отдельных его периодов. Из многих художественных центров страны должны быть выделены три — Флоренция, Рим и Венеция, искусство которых в определенной исторической последовательности представляло на протяжении трех столетий магистральную линию итальянского Ренессанса.

Историческая роль Флоренции в формировании культуры эпохи Возрождения особенно значительна. Флоренция шла в авангарде нового искусства начиная со времени Проторенессанса вплоть до Высокого Возрождения. Столица Тосканы оказалась как бы фокусом экономической, политической и культурной жизни Италии с 13 до начала 16 в., и события ее истории, утратив свой чисто локальный характер, приобрели общеитальянское значение. Это же полностью относится к флорентийскому искусству указанных столетий. Флоренция была родиной или местом творческой деятельности многих крупнейших мастеров от Джотто до Микеланджело.

С конца 15 — начала 16 в. в качестве ведущего центра художественной жизни страны наряду с Флоренцией выдвигается Рим. Используя свое особое положение столицы католического мира, Рим становится одним из сильнейших государств Италии, претендуя на главенствующую роль среди них. Соответственно с этим складывается художественная политика римских пап, которые в целях усиления авторитета римского понтификата привлекают к своему двору крупнейших зодчих, скульпторов и живописцев. Возвышение Рима как главного художественного центра страны совпало с началом периода Высокого Возрождения; свое ведущее положение Рим сохранял в течение первых трех десятилетий 16 века. Созданные в эти годы лучшие произведения Браманте, Рафаэля, Микеланджело и многих других работавших в Риме мастеров знаменовали собой зенит эпохи

Возрождения. Но с утратой итальянскими государствами политической независимости, в период кризиса ренессансной культуры папский Рим превратился в оплот идеологической реакции, облекшейся в форму контрреформации. С 40-х гг., когда контрреформация открыла широкое наступление на завоевания культуры Возрождения, хранительницей и продолжательницей прогрессивных ренессансных идеалов оказывается третий крупнейший художественный центр— Венеция.

Венеция была последней из сильных итальянских республик, отстоявшей свою независимость и сохранившей немалую долю своих огромных богатств. Оставаясь вплоть до конца 16 в. крупным очагом ренессансной культуры, она явилась оплотом надежд поработенной Италии. Именно Венеции было суждено дать наиболее плодотворное раскрытие образных качеств итальянского позднего Возрождения. Творчество Тициана в последний период его деятельности, а также крупнейших представителей второго поколения венецианских живописцев 16 в. — Веронезе и Тинторетто явилось не только выражением реалистических принципов ренессансного искусства на новом историческом этапе — оно проложило путь тем наиболее исторически перспективным элементам ренессансного реализма, которые были продолжены и развиты в новую великую художественную эпоху — в живописи 17 столетия.

Уже для своего времени искусство итальянского Возрождения имело исключительно широкое общеевропейское значение. Опредив остальные страны Европы на пути эволюции ренессансного искусства в плане хронологическом. Италия оказалась впереди них также в решении многих выдвинутых эпохой важнейших художественных задач. Поэтому для всех других национальных ренессансных культур обращение к творчеству итальянских мастеров влекло за собой резкий скачок в формировании нового, реалистического искусства. Уже в 16 столетии достижение определенного уровня художественной зрелости в странах Европы было невозможно без глубокого творческого освоения завоеваний

итальянского искусства. Такие великие живописцы, как Дюрер и Гольбейн в Германии, Эль Греко в Испании, такие крупнейшие зодчие, как нидерландец Корнелис Флорис, испанец Хуан де Эррера, англичанин Пниго Джонс, многим обязаны изучению искусства ренессансной Италии. Исключительной по своей обширности была сфера деятельности самих итальянских зодчих и живописцев, распространившаяся по всей Европе от Испании до Древней Руси. Но, быть может, еще более значительна роль итальянского Возрождения как фундамента культуры нового времени, как одного из самых высоких воплощений реалистического искусства и величайшей школы художественного мастерства.

Искусство Проторенессанса и 14 века

Я. Белоусова

Тринадцатое (его вторая половина) и четырнадцатое столетия сыграли очень большую роль в развитии итальянского искусства. Именно в этот переходный период был подготовлен будущий подъем ренессансного искусства, появились первые ростки гуманизма, зародилось влечение к искусству древнего мира, возник интерес к человеку как сознательной и мыслящей личности.

В развитии раннего итальянского искусства большая роль принадлежала итальянским городам, тесно связанным с укреплением цехов, с ростом влияния ремесленных и купеческих кругов. Они, по существу, и были главной силой, вступавшей в борьбу с феодальной знатью. Ярче всего эти процессы выявились во Флоренции; в других городах социальные сдвиги происходили в менее решительных формах. Так было в Сиене, в искусстве которой были сильнее выражены элементы средневекового мировосприятия, и в других центрах. Церковь, несмотря на отдельные отступления от своих позиций, все же продолжала оказывать большое влияние на культуру дученто (то есть 13 в.), религия по-прежнему оставалась существенной частью мировоззрения.

Однако новые идеи, подобно свежему роднику, все же пробивались из-под пластов средневекового мировоззрения.

Для художественной культуры дученто характерен тот факт, что темпы развития архитектуры, живописи и скульптуры не совпадали. Ранее всего — с 1200-х гг. — искусство Проторенессанса проявилось в скульптуре, основоположником которой выступил Никколо Пизано. С 1290-х гг. начинается подъем проторенессансной живописи, сначала в творчестве Каваллини, а затем Джотто. Но если у мастеров изобразительного искусства, при всех их индивидуальных отличиях, внутренняя общность и черты нового, заложенные в их произведениях, выражены чрезвычайно ярко, то в зодчестве рассматриваемого периода эти качества не получили столь очевидного воплощения, хотя и здесь можно проследить весьма важные сдвиги (см. т. II, кн. 1-я, стр. 420-421).

Архитектура Проторенессанса не обладала большой степенью стилевого единства. Расцвет тосканского инкрустационного стиля, в котором столь ярко выступила античная подоснова, был уже позади. С середины 13 в. в культовом зодчестве начинают укореняться формы готики, в гражданском — продолжают сохраняться и развиваться элементы романской архитектуры, но в эти формы вливается в значительной мере новое содержание, порожденное именно проторенессансными этапам развития художественной культуры. Даже в классических образцах итальянской готики — фасаде Сиенского собора, сооруженного по проекту Джованни Пизано (1284—ок. 1377), и в соборе в Орвьето (начат в 1285 — 1290-х гг.) — слабо выражен столь характерный для этого стиля взлет ввысь, а спиритуализация архитектурных форм уступила место декоративному богатству и почти ювелирной тонкости в отделке. В самой же Флоренции возникли сооружения, овеянные новым духом. Уже в такой ранней постройке, как церковь Санта Тринита (начата в 1258 г., закончена не позднее 1290-х гг.), создателем которой был, очевидно, Никколо Пизано, явно выражены телесность

архитектурных масс, простота и ясная логика членений, нейтрализующие звучание собственно готических форм.

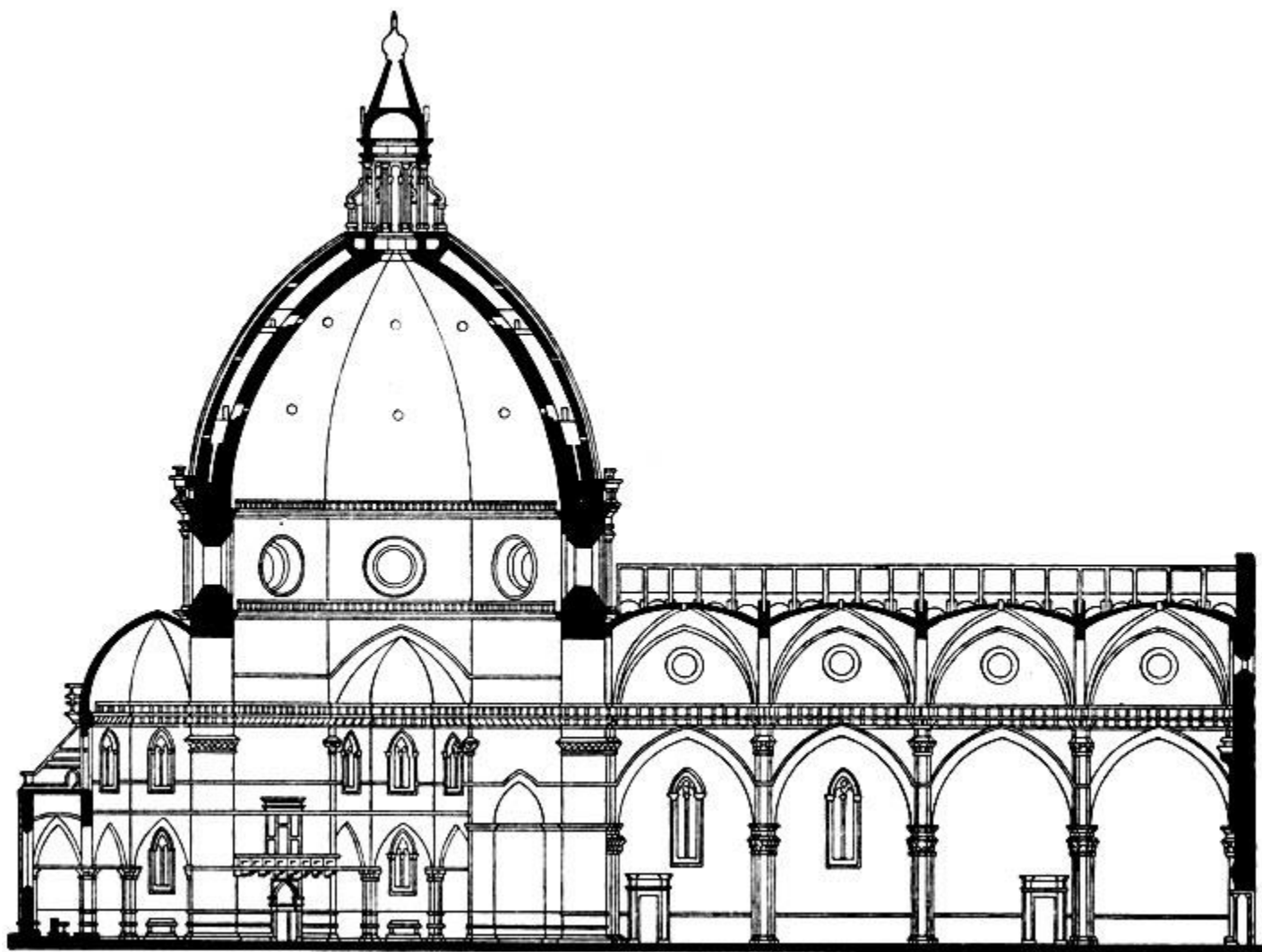
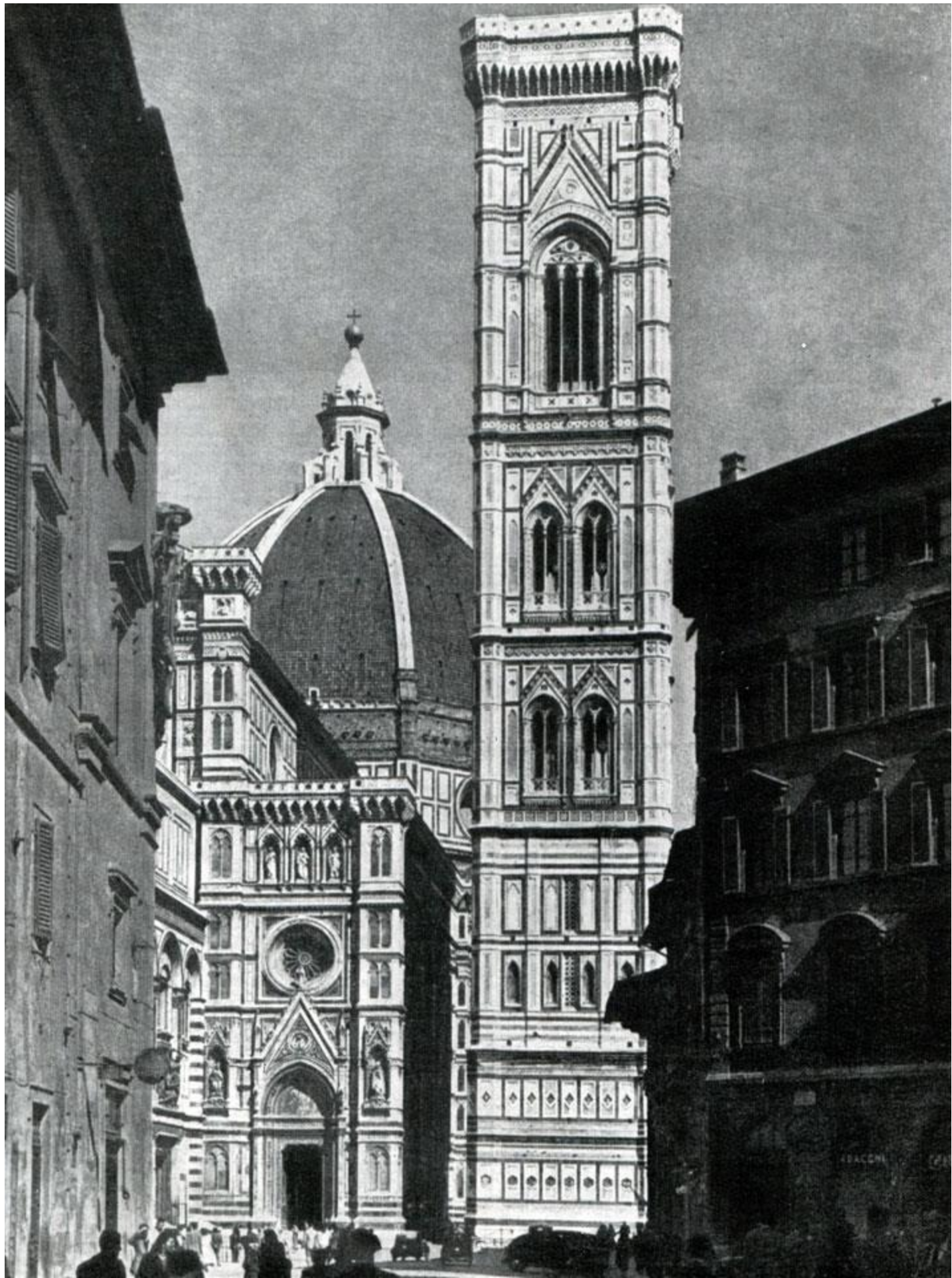
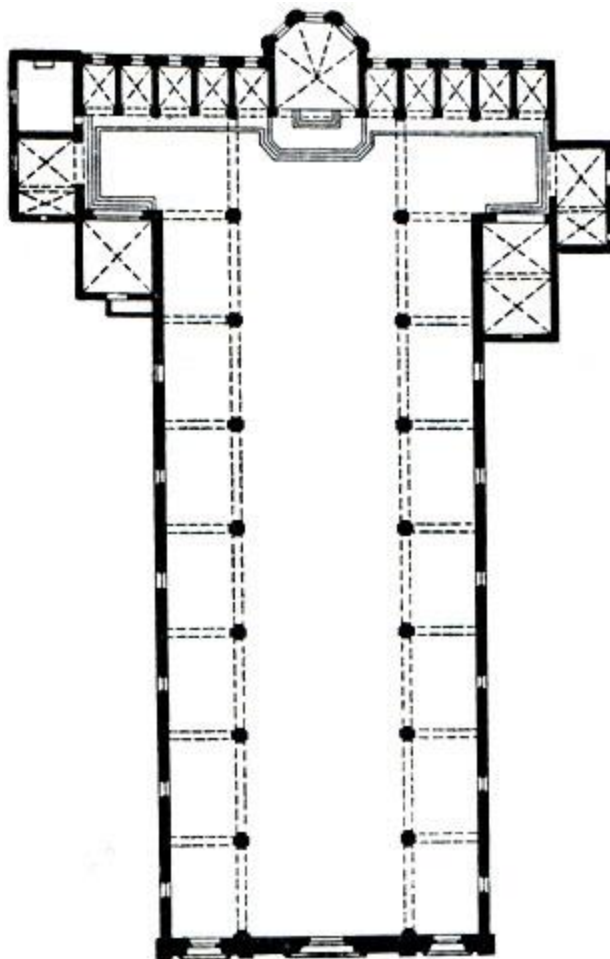


рис.стр.37 Собор Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. 1296-1436 гг. Архитекторы Арнольфо ди Камбио, Андреа Пизано, Франческо Таленти, Филиппо Брунеллески (купол). Западный фасад 19 в. Продольный разрез.

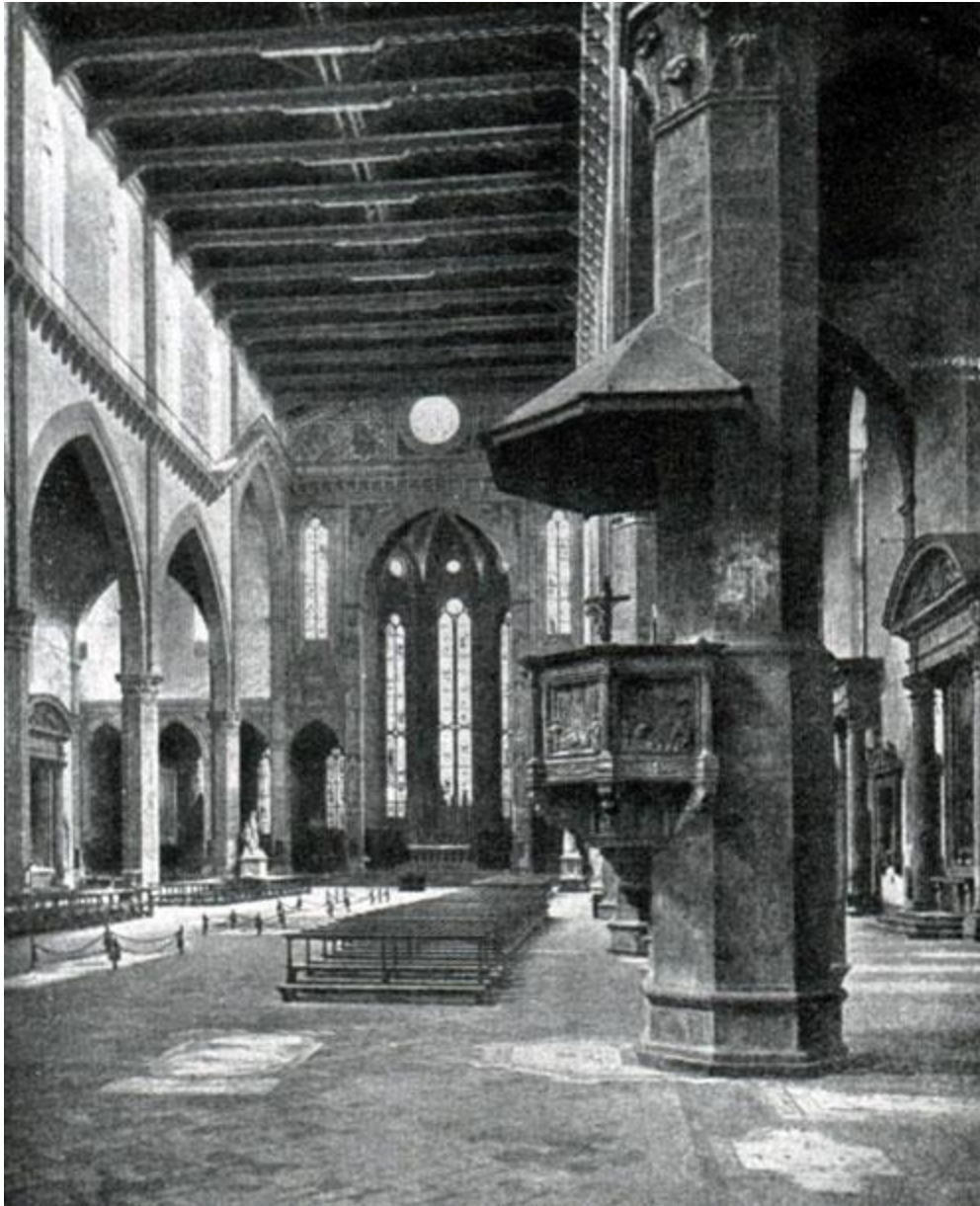


илл.2 Флоренция. Соборная площадь.

В конце 13 в. началось возведение главного храмового сооружения Флоренции— собора Санта Мария дель Фьоре. Первый проект его был создан крупнейшим итальянским зодчим этого времени Арнольфо ди Камбио (ок. 1240—ок. 1310); в 13 в. работу продолжали Джотто (начавший строить колокольню), Андреа Пизано и Франческо Таленти. Это сооружение, призванное возвеличить мощь и славу Флоренции и соперничавшее своими колоссальными масштабами (длина собора свыше 153 м) с величайшими готическими храмами заальпийской Европы, отличается, однако, от последних трезвой простотой своего интерьера, пространственная необъятность которого усиливается благодаря небольшому числу опорных столбов и широчайшим пролетам арок. В наружной отделке собора применена восходящая к инкрустационному стилю облицовка разноцветными мраморами (западный фасад не был завершен и целиком отделан заново уже в 19 в.).



*рис.стр.38. Церковь Санта Кроче во Флоренции. Начата в 1295 г.
Приписывается Арнольфо ди Камбио. План.*



*илл.3а Церковь Санта Кроче во Флоренции. Начата в 1295 г.
Приписывается Арнольфо ди Камбио. Внутренний вид.*

Особенно же ярко новые веяния выразились в другом монументальном флорентийском храме — церкви Санта Кроче (начата в 1295 г.), приписываемой тому же Арнольфо ди Камбио . Конструктивное нововведение — замена обычных каменных сводов плоским деревянным перекрытием на горизонтальных стропилах — позволило сделать опорные столбы более тонкими и расширить пролеты между ними. Боковые нефы благодаря этому как бы сливаются с

центральным, образуя единое пространство великолепно освещенного интерьера. В ясности и своеобразном рационализме архитектурного языка этого сооружения словно угадывается предвестие стройной легкости просторных интерьеров Брунеллески.

Чрезвычайно важен вклад зодчих Проторенессанса в гражданскую архитектуру. В этот период сохраняются традиционные еще со времен средневековья типы светских построек—ратуши и другие сооружения для муниципальных служб, лоджии, приюты, госпитали, жилые дома представителей знати. Та высокая степень самосознания, которая отличала граждан городских коммун Италии, исключительно ярко отразилась в крупных масштабах и монументальном языке архитектуры зданий городского самоуправления. Не случайно, что суровые величественные формы романского зодчества, которые в других странах применялись в светском строительстве с наибольшим художественным эффектом главным образом в феодальных замках, пожалуй, лишь в одной Италии раскрыли свои большие выразительные возможности в главнейших городских постройках. В Палаццо дель Подеста во Флоренции (впоследствии дворец Барджелло, ныне Национальный музей; 1234—1285, дальнейшее строительство до 1346 г.), пристроенном к более старой башне, наружный облик здания из-за слабой расчлененности массивного блока и общего крепостного характера архитектуры еще мало отличается от средневековых сооружений. Более выразительны его двор, окруженный аркадой на мощных столбах, и огромный зал второго этажа. Несравненно большей силой воздействия обладает отличающийся поистине гиперболизированной монументальностью флорентийский Палаццо делла Синьория (впоследствии Палаццо Веккьо), построенный в 1298—1314 гг. по проекту Арнольфо ди Камбио. Его колоссальный облицованный огромными каменными квадрами и увенчанный зубцами массив объединен в неразрывное целое с высящейся над ним стройной высокой башней. Как никакая другая постройка, это сооружение выражает мощь Флорентийской республики, символом которой она была многие годы. В более

свободном по композиции и изысканном по формам здании городского управления Сиены — Палаццо Пубблико (1298—1309, башня — 1338—1349) меньше суровой монументальности и заметнее готические элементы.



илл.1 Флоренция. Вид с улицы Уффици на Палаццо Веккьо и купол собора Санта Мария дель Фьоре.



илл.36 Палаццо Пубблико в Сиене. 1298-1309 гг. Башня 1338-1349 гг. Общий вид.

В зодчестве 13 века, особенно культовом, связь с готикой становится все более сильной; в светской архитектуре, однако, сохраняются и развиваются некоторые тенденции

проторенессансного этапа. Из флорентийских построек заслуживает внимания здание Хлебного рынка, начатое в 1337 г. Франческо Таленти и превращенное впоследствии в известную церковь флорентийских цехов Ор-Сан-Микеле. Среди многих характерных для итальянских городов лоджий выделяется колоссальная Лоджия деи Ланци во Флоренции (1376—1382; строители Бенчи ди Чьоне и Симоне Таленти), служившая для гражданских церемоний и торжественных приемов. Ее спокойные архитектурные формы, в особенности гармоничные очертания трех огромных полуциркульных арок, свидетельствуют о приближающемся освобождении флорентийского зодчества от господства готики.

Итальянская скульптура Проторенессанса тесно связана с именами Никколо Пизано, Арнольфо ди Камбио и Джованни Пизано. Хотя пути их художественного развития были не совсем сходны между собой и творчество младшего Пизано характеризовалось чертами, отличными от стиля его отца Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио,—все они внесли в скульптуру так много нового, что можно говорить не только о ниспровержении старых канонов, но и о рождении новой эпохи в итальянской пластике.

Начальный период своей деятельности Никколо Пизано (1220/25—1278/84) провел на юге Италии, при дворе императора Фридриха II Гогенштауфена. Именно там он соприкоснулся с римской традицией, которой подражали придворные апулийские мастера. Самое раннее из известных нам произведений Никколо, исполненное им уже в Пизе, где он основал свою школу, относится к 1200 г. и свидетельствует о знакомстве мастера с образцами позднеримского античного рельефа. Кафедра пизанского баптистерия — памятник огромного значения в развитии итальянской скульптуры. Церковные кафедры, с которых выступали странствующие монахи-проповедники, были распространены в 13 в. и служили основным местом для применения рельефных композиций. Возвышаясь на семи колонках, кафедра Никколо Пизано представляла собой целое архитектурное сооружение и была обозрима со всех сторон, благодаря чему скульптурные

изображения, украшавшие ее базу и высокую шестиугольную балюстраду, могли без труда рассматриваться молящимися. В тимпанах арок помещены изображения пророков и евангелистов, а над капителями поставлены статуи добродетелей. На балюстраде были исполнены мраморные рельефы с изображением евангельских сцен: «Рождество» вместе с «Благовещением», «Поклонение волхвов», «Принесение во храм», «Распятие» и «Страшный суд».



*илл.5а Никколо Пизано. Поклонение волхвов. Рельеф кафедры
баптистерия в Пизе. Мрамор. 1260 г. См. илл.5б*



*илл.56 Никколо Пизано. Кафедра баптистерия в Пизе. Мрамор.
1260 г.*

Со стороны содержания пизанская кафедра не представляла собой принципиального шага вперед. Различные символические и аллегорические изображения, выражающие отвлеченные понятия и образы средневекового христианства, встречались до того в итальянской скульптуре повсеместно. Новым является иной подход Пизано к трактовке старой религиозной темы, выраженной богатым и разнообразным в своих пластических приемах художественным языком. Реалистический и наглядный, он превратил религиозные абстракции в материальные конкретные образы, дающие непосредственное ощущение действительности и обладающие большой изобразительной силой. Именно в этом был разрыв Никколо Пизано со средневековой художественной традицией, и на данном пути его развития решающее значение имело

знакомство с позднеримской пластикой античных саркофагов. В рельефе «Поклонение волхвов» величественная фигура мадонны похожа на римскую богиню Юнону. Спокойные и величавые фигуры выступают на передний план; занимая господствующее положение в рельефе, они отличаются подлинной монументальностью. Их позы, типы лиц, тяжелые драпировки и ломающиеся складки их одежд, наконец, сама обработка мрамора резцом и буравчиком также указывают на изучение позднеримского рельефа. Компоновка сцен, деление рельефа на композиционные поля, внесение элементов светотени, характер линейного контура способствуют его живописному построению. Отдельные аллегорические фигуры над капителями, как, например, «Сила», напоминают античные изображения Геракла.



илл.4 Сиена. Вид части города, прилегающей к собору.

Но не во всех рельефах выдерживается эта монументальная манера. В «Принесении во храм» преобладает тонкий линейный ритм композиции; на заднем плане даны архитектурные изображения. В «Страшном суде» заметны измельчание форм, некоторая утрированная подвижность фигур, нервная напряженность, связанные с элементами французской готики. Но последняя не играет сколько-нибудь решающей роли в создании этого памятника. В мощном искусстве Никколо Пизано античность впервые заговорила с такой жизненностью и силой, что именно кафедра пизанского баптистерия позволяет говорить о зарождении новой художественной эпохи. Переосмыслив традиционные религиозные образы, мастер освободил их от спиритуализма средневековых представлений и в центр внимания поставил человека, полного достоинства и силы. Именно эти черты творчества Никколо сделали его идейным предшественником Джотто и других передовых мастеров Проторенессанса.

Но для 13 в. реформы Никколо Пизано, хотя и сыгравшие свою роль в дальнейшем, были преждевременны и не смогли породить длительной традиции. Новые качества его искусства не были восприняты его учениками (за исключением Арнольфо ди Камбио), да и он сам в известной мере отошел от них в последующих произведениях. В рельефах кафедры Сиенского собора (1205—1268), исполненной им совместно с Арнольфо ди Камбио, Джованни Пизано и другими, Никколо Пизано обратился к готической традиции. Рельефы «Страшный суд», «Избиение младенцев» и «Распятие» полны динамизма и экспрессии, приведших к перегруженности композиции, угловатости контура, нервному ритму и излишней подробности. Эти черты очень сильно проявились в скульптуре сына Никколо Пизано, Джованни, но почти миновали творчество замечательного архитектора и скульптора 13 в. Арнольфо ди Камбио.

Одна из центральных фигур римского и флорентийского искусства 13 в.. Арнольфо ди Камбио, так же как и художник римской школы Пьетро Каваллини, был наравне с Никколо Пизано подлинным создателем проторенессансного искусства и во многом идейным предшественником великого Джотто. Более известный как архитектор — первый создатель проекта фасада Флорентийского собора и строитель Палаццо Веккьо во Флоренции, Арнольфо ди Камбио был также и скульптором — учеником Никколо Пизано. Возможно, что он был знаком с образами греческой скульптуры 5 в. до н. э., так как, в отличие от своего учителя, опиравшегося на позднеимские традиции, Арнольфо, как ни один из современных ему мастеров, воспринял дух и художественную традицию греческого искусства. К лучшим произведениям мастера относятся декоративные фигуры для фонтана для городской площади в Перудже. Фонтан этот, над созданием которого кроме Арнольфо работали Никколо и Джованни Пизано и архитектор фра Бевеньято, состоял из двух многогранных по очертаниям, расположенных один над другим бассейнов, для украшения которых были изваяны двадцать четыре статуи и пятьдесят рельефов. Соотношения бассейнов, выдержанные в сложном ритме, составляют одно из главных достоинств этого произведения. Двадцать пять сторон нижнего бассейна украшены только рельефами, на двадцати трех ребрах верхнего бассейна укреплены только статуи. Из бронзовой вазы верхнего бассейна возникает бьющая струя, обтекающая его края и падающая через открытые львиные пасти в нижний. Принадлежащие Арнольфо фрагменты рельефов этого фонтана, хранящиеся в музее в Перудже, представляют собой полулежащие фигуры, данные в сложных поворотах и в поразительном для того времени богатстве движений. Складки одежд подчеркивают формы тела, переданные с чисто материальной ощутимостью и жизненностью.

Из работ римского периода следует выделить надгробие кардинала Гийома де Брей в церкви Сан Доменико в Орвьето, созданное Арнольфо совместно с учениками и являющееся одним из прототипов многочисленных настенных гробниц итальянского Возрождения. Исполненное в монументально-

декоративной манере, оно отличается большим реализмом в изображении фигуры умершего и двух дьяконов, отдергивающих занавеси. Эти статуи принадлежат самому Арнольфо.



илл.6 Арнольфо ди Камбио. Благовещение. Мрамор. Ок. 1290-1295 гг. Лондон, музей Виктории и Альберта.

Время с 1284 г. до самой смерти скульптор проводит во Флоренции, где работает как один из крупнейших мастеров дученто, чье искусство задерживает на известное время волну готической реакции, проявившейся уже в полной мере в творчестве Джованни Пизано и других мастеров 13—14 вв. Во

Флоренции Арнольфо выполнил (по-видимому, для церкви Санта Кроче) рельеф «Благовещение» и предназначенную для правого портала Флорентийского собора замечательную скульптурную группу «Оплакивание Иоанном Марии» (Берлин).

Джованни Пизано (ок. 1245—ок. 1320), старший современник Джотто, работал во многих городах. По-видимому, около 1270—1277 гг. он посетил Францию, где изучал готическую архитектуру и скульптуру. Сохраняя живой интерес к человеку и его внутреннему миру, крепко связанный с тенденциями проторенессансной культуры, пройдя к тому же школу своего отца, Джованни Пизано стал, однако, страстным приверженцем готического искусства, восприняв не столько его внешние формы, сколько внутреннюю спиритуализацию образа. Это проявилось и в сильном движении его фигур, и в угловатости скульптурных контуров, и в нервной аффектированности лиц, и, главное, в выражении субъективного индивидуального чувства, которым проникнуты его мадонны и святые, находящиеся в музеях и церквях Пизы, Прато и Надуй.



илл.7 Арнольфо ди Камбио. Оплакивание Иоанном Марии. Скульптурная группа для фасада собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Мрамор. Ок. 1300 г. Берлин.

Первые его работы — статуи пророков и сивилл кафедры Сиенского собора, где даны новые пропорции фигур, вытянутых по вертикали и обретших готический изгиб. Если же сравнить между собой несколько статуй мадонн Джованни Пизано, то влияние на него готического искусства и гипотеза о посещении им Франции станут более чем вероятными.

Исполненная около 1276 г. статуя мадонны, находящаяся в Кампо Санто в Низе, является одной из его самых ранних. Несмотря на то, что эта полуфигурная статуя трактована еще довольно плоско и складки одежды расположены в схематичной готической манере, в ней очень тонко передана внутренняя психологическая связь матери с младенцем, сидящим на ее руке. Это выражено не только в их взглядах, обращенных друг к другу, но и в линии плавно изгибающегося по направлению к младенцу шарфа богоматери, который

служит композиционным звеном между ними, и в ритмическом повторе мягко изогнутой руки мадонны, которой она касается ног ребенка.

Статуя мадонны, находящаяся в Капелле дель Арена в Падуе, исполнена около 1305 г., в тот же год, когда Джотто расписывал стены этой капеллы фресками, но по своим формам она отличается от вышеупомянутой. Мадонна изображена уже в типичном готическом изгибе, который подчеркивает вертикальные складки ее одежды; фигура ребенка слишком мала по сравнению с ее фигурой, но сохранено то же чувство внутренней связи матери с ребенком, что и раньше. Этот субъективизм и выражение внутреннего индивидуального чувства, а также нарастание других готических тенденций все более и более усиливаются в произведениях Джованни Пизано и особенно ярко проявляются в рельефах кафедры церкви Сант Андреа в Пистойе, насыщенных страстным и порывистым движением.

Кафедра Джованни Пизано, так же как и кафедра в Пизе его отца Никколо Пизано, возвышается на семи колоннах, и балюстраду ее украшают пять рельефов: «Рождество», «Поклонение волхвов», «Избиение младенцев», «Распятие» и «Страшный суд». Сцены отделены друг от друга изображенными почти в круглом рельефе фигурами святых и помещенных над капителями сивилл, переданными в сложных контрапостных поворотах. Из них одна особенно обращает на себя внимание полусогнутой фигурой, словно придавленной какой-то реальной тяжестью, и напряженным, тревожным, чисто «человеческим» выражением лица. Драматические образы сивилл Джованни Пизано словно предвещают образы сивилл Микеланджело.



илл.8а Джованни Пизано. Рождество. Рельеф кафедры церкви Сант Андреа в Пистойе. Мрамор. 1301 г.

Среди рельефов кафедры «Избиение младенцев» выделяется как наиболее сложная многофигурная композиция, построенная на живописных светотеневых контрастах,

охваченная напряженным движением и страстью. Основанная на смелой Энергичной пластике высокого рельефа, эта сцена почти «кричит»—с такой экспрессией и неистовством изваян хаос переплетенных между собой фигур и упавших тел, как бы стремящихся в "бурной динамике разорвать архитектурное обрамление и, подобно волне, выплеснуться наружу. Мощные и классически спокойные пластические формы Никколо Пизано сменились у его сына нервным прерывистым ритмом, резкими контрастами. Различие стиля обоих мастеров особенно заметно при сравнении упомянутой выше статуи Силы работы Никколо Пизано, напоминающей античного Геракла, и созданной Джованни Пизано статуи Геркулеса с его кафедры в Сиенском соборе, которая вызывает скорее представление об образе изможденного постом и молитвами Иоанна Крестителя.

Драматическое и субъективное искусство Джованни Пизано завершило собой развитие проторенессансной скульптуры, но его роль в этом процессе носила двойственный характер. Усилив, с одной стороны, спиритуалистическое начало, ставя акцент на остро выраженном индивидуальном чувстве и эмоциональности, Джованни Пизано, казалось бы, раздвинул границы искусства Проторенессанса, обогатив его новыми образами и возможностями, научив итальянцев новым пространственным исканиям. Но готические черты во многих отношениях препятствовали укоренению в итальянской скульптуре реалистических принципов, задержав в какой-то мере ее дальнейшее прогрессивное развитие почти вплоть до начала 15 века.

Если для 13 в. ведущим видом изобразительного искусства в Италии была скульптура, то в 14 столетии она уступила свое место живописи во главе с Джотто, одним из крупнейших реформаторов в истории европейского искусства.

* * *

Живопись 13 и 14 вв. развивалась в отдельных местных школах, из которых наибольшее значение имели художественные школы Флоренции и Сиены.

Среди многочисленных флорентийских мастеров дученто был особенно известен Чимабуэ — создатель ряда монументальных произведений. Религиозная живопись Чимабуэ в силу своей консервативности и приемов, связанных с византийскими мозаичистами, не могла, однако, служить образцом для новаторской в идейном и художественном смысле флорентийской живописи, которая начала развиваться в одно время с ней, но расцвела лишь в начале 14 столетия. Однако монументальные, хотя и плоскостные религиозные образы Чимабуэ, особенно его большая икона «Мадонна на троне со святыми и ангелами» (Флоренция, Уффици), все же представляют большой интерес с точки зрения развития флорентийского искусства (см. т. II, кн. 1-я).

Различие в интерпретации религиозного образа, который для раннего итальянского искусства остается в центре внимания как художников, так и скульпторов, станет ясным при сопоставлении между собой некоторых памятников живописи дученто и треченто, среди которых выделяются произведения выдающегося мастера сиенской школы Дуччо ди Буонинсеня и особенно его младшего и великого современника Джотто, того «Джотто, флорентийца», который «после долгого изучения» природы «превзошел не только мастеров своего века, но и всех за многие прошедшие столетия», как сказал о нем Леонардо да Винчи. Действительно, значение Джотто было огромным не только для итальянской живописи 14 в., но и для всего искусства Возрождения в целом. Но прежде чем остановиться на творчестве Джотто — центральной фигуры проторенессансной живописи, надо уяснить себе, кто же был его предшественником на этом пути и кто мог быть его учителем.

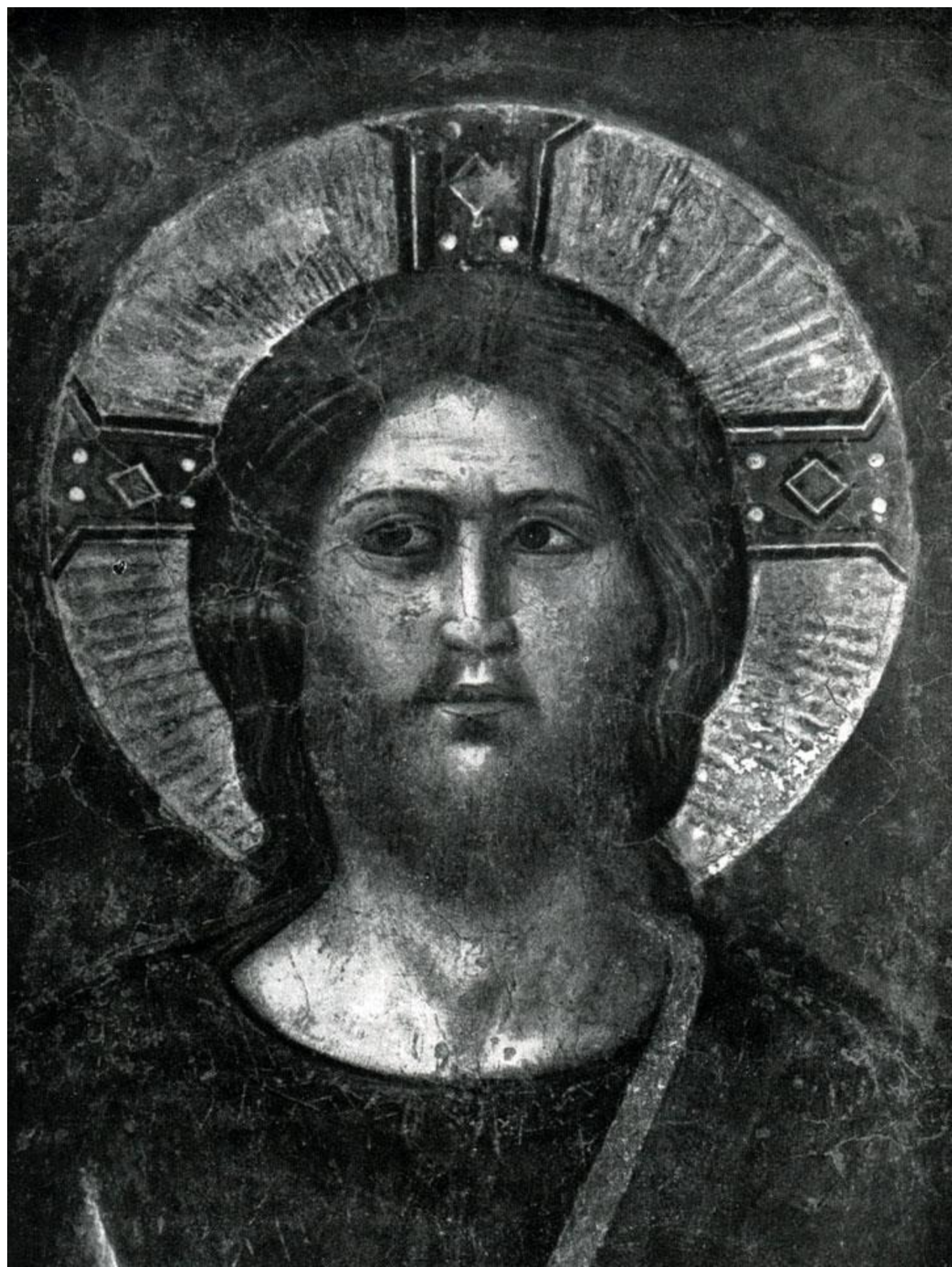
Старая историческая традиция приписывала эту роль Чимабуэ, но, разумеется, не его консервативное искусство могло вскормить такого новатора в живописи, каким был Джотто. -И хотя византийская традиция была очень живуча в Италии, она не была прогрессивной в той мере, в какой это было необходимо, чтобы вывести искусство Проторенессанса

на новый путь, независимый от средневековых канонов, и дать ему свободу в поисках новых решений.

Та роль, которая в скульптуре принадлежит Пикколо Пизано, в проторенессансной живописи выпала на долю Пьетро Каваллини, римского живописца и мозаичиста (ок. 1260—ок. 1330). Он-то и был идейным предшественником и, по всей вероятности, учителем Джотто. Преимуществом Каваллини было то, что в противоположность большинству мастеров дученто он жил в Риме — наиболее античном городе Италии, и ему, младшему современнику Арнольфо ди Камбио, удалось, так же как и последнему, сломать византийские традиции и смело обратиться к античному наследию. Работая дважды вместе с ним в конце 13 в. в римских церквах, Каваллини, по-видимому, мог близко изучить античные памятники, руководствуясь указаниями и принципами Арнольфо ди Камбио как скульптора и архитектора. В римских церквах находились, кроме того, раннехристианские фресковые и мозаичные циклы 4—5 вв., безвестные творцы которых многое заимствовали из позднеантичных произведений подобного же рода. Не удивительно поэтому, что, полностью отойдя от условной византизирующей живописной манеры в духе Чимабуэ и других мастеров, Каваллини придавал своим религиозным образам более земной, осязательный характер. Не удивительно поэтому также, что он применил в своих композициях невиданную до того в итальянской живописи светотеневую моделировку и средства передачи пространства. В церкви Санта Мария ин Тра-стевере в Риме в 1291 г. Каваллини исполнил в мозаике шесть сцен из жизни богородицы.

В этом произведении Каваллини выступил уже как законченный мастер. В сценах «Рождение Марии» и «Успение Марии» архитектура заднего плана напоминает античные строения, фигуры пластически ощутимы, более убедительно, чем у его предшественников, расположены в пространстве. Использование мозаичной техники с ее условностью и ограниченными возможностями не помешало Каваллини создать чисто живописные образы, навеянные

позднеантичными росписями и памятниками древнеримского зодчества. Так, например, в «Благовещении» трон мадонны напоминает по своей архитектуре римскую триумфальную арку, а фигура ангела с мощно распростертыми крыльями словно предвосхищает собой образы искусства раннего Возрождения.



илл.9 Каваллини. Христос. Фрагмент фрески «Страшный суд» в церкви Санта Чечилия ин Трастевере в Риме. Ок. 1293 г.

Во фресках «Страшный суд», сохранившихся лишь фрагментарно, написанных ок. 1293 г. в церкви Санта Чечилия ин Трастевере в Риме, Каваллини пошел еще дальше. Они выделяются своим новым подходом к форме, основанным не на линейном принципе, а на чрезвычайно сильной светотеневой моделировке, которая, по словам Гиберти, придавала форме «величайший рельеф». Эта живописная лепка особенно чувствуется в благородном лице Христа и в фигурах апостолов, одеяния которых переданы в красивых фиолетово-розовых, оливково-зеленых, небесно-голубых тонах. Однако образам Каваллини еще не свойственна та степень жизненности и одухотворенности, которая отличает образы Джотто; у Каваллини больше отвлеченности и холодности, что отражает стиль римской живописи того времени. До начала 14 в. ей принадлежала ведущая роль, так что у Каваллини было много учеников и последователей, но самым выдающимся из них был Джотто, который воспринял у него и светотеневую моделировку, и понимание пространства, и величавый эпический язык римской живописи. Все это помогло ему полностью преодолеть византийские традиции и создать свой благородный стиль, положивший начало новому этапу в развитии европейской живописи.

В искусстве Джотто был заключен мир новых открытий, новых потому, что им впервые и в полной мере утверждалась ценность реальной человеческой жизни, которая отразилась в живых и наглядно трактованных человеческих образах, противостоящих по своему характеру религиозно-абстрактным символическим образам средневековья.

Действенная и живая сила джоттовского искусства сохранилась и до наших дней. Рожденное в трудной и сложной борьбе с феодальным мировоззрением и принципами средневековой художественной культуры, оно заключало в себе ряд новых и смелых реформ, несмотря на то, что,

подобно Данте, Джотто не выходил из круга традиционных, освященных веками религиозно-библейских тем. По существу, именно этим художником были заложены основы для последующего развития реалистического искусства. Огромное значение Джотто осознавалось не только его современниками, но и великими итальянскими мастерами 15 и 16 столетий.

Каковы же были эти реформы? Решающим моментом в его творчестве было новое, объективное отношение к действительности, не подчиненное религиозно-абстрактным представлениям. Искусство Джотто отличалось огромной изобразительной силой и драматической выразительностью своих образов. Воздействие его на зрителя было тем сильнее, чем естественнее и реалистичнее были художественные приемы Джотто, поставившего перед собой задачу изображения реального трехмерного пространства, построенного на перспективно-линейном основании. Не обладая знанием научной перспективы, примитивными, казалось бы, средствами Джотто достиг небывалого для искусства своего времени эффекта, одним из первых введя в живопись изображение интерьера. Одновременно с этим вторым завоеванием Джотто было создание пластической, округлой человеческой фигуры, причем каждая из изображенных им фигур обладала и чисто материальной весомостью и в силу этого глубокой жизненной, реалистической убедительностью.

Введение в живопись того времени пластического объема, начало чему положил Каваллини, также было важным фактором, открывавшим новые пути для художников.

Основная роль в творчестве Джотто принадлежит человеку. Создавая еще типический, а не индивидуальный его образ, он насыщает его высоким моральным содержанием. Все эти черты нашли яркое выражение в творениях Джотто, и особенно в его знаменитых фресках в Падуе, а также в более поздних работах флорентийского периода.

Джотто ди Бондоне (1266/76—1337) родился во Флоренции и переехал в Рим в конце 13 в., но из его работ этого периода

известна лишь мозаика «Чудо на Генисаретском озере» («Навичелла») в соборе св. Петра в Риме. Около 1305 г. Джотто едет в Падую, где пишет свои наиболее прославленные фрески в Капелле дель Арена, принесшие ему славу и утвердившие за ним положение крупнейшего художника 14 столетия. Но основная пора его деятельности протекала во Флоренции, где он жил с 1307 г. Живой, общительный и активный, он пользовался здесь огромным уважением и почетом и с 1333 г. был назначен главным руководителем всех художественных работ от городского управления. Кроме Флоренции и Рима он работал в Неаполе, Болонье и Милане.

Городская культура Флоренции развивалась в атмосфере экономического процветания, роста городских ремесел и торговли, укрепивших значение и мощь крупных цехов. В ней на смену старому феодальному правопорядку пришли иные классовые отношения и на политическую арену выступили новые общественные силы и прежде всего ремесленники — пополаны. Антифеодальную идеологию этих кругов отразило искусство Джотто, в котором основная роль принадлежала образу простого, полного достоинства чистосердечного человека, наделенного высокими душевными качествами.



*илл.10 Джотто. Мадонна со святыми и ангелами. Ок. 1310 г.
Флоренция, Уффици.*

Прежде чем перейти к знаменитому фресковому циклу Джотто, написанному им около 1305 г. в Капелле дель Арена в Падуе, надо остановиться на одном из его крайне немногочисленных станковых произведений — большой иконе «Мадонна со святыми и ангелами» (Флоренция, Уффици). Хотя она исполнена около 1310 г., ряд иконографических мотивов сближает ее с иконами Чимабуэ и сиенского мастера Дуччо ди Буонинсеня. Но вместе с тем в ней последовательно проявляются черты, вносящие изменение в этот, казалось бы, установленный веками канон религиозного изображения.

Икона Джотто (дерево, 3,27 X 2,03) почти того же размера, как иконы Чимабуэ и Дуччо, что характерно для памятников подобного рода, относящихся к эпохе дученто, но все же она несколько меньше их, шире, приземистее и пространственнее в своем построении. Богоматерь изображена не строго в центре, а несколько смещена в сторону, что придает всей композиции большую ритмическую свободу. Уже этим Джотто внес изменение в традиционную для византийских икон строго симметричную схему расположения фигур. К трону, на котором восседает мадонна, изображенному в виде целого архитектурного сооружения, твердо стоящего на земле, ведут разноцветные ступени. Стрельчатая дуга арки охватывает фигуру богоматери, как бы замыкая ее в отдельное пространство, независимое от окружения ангелов и святых. Вместе с тем она придает ей весомость и объемность, так как контуры плаща мадонны ритмично повторяются в ясных очертаниях арки. Икона Джотто легко обозрима, и глаз зрителя не теряется в сложных линейных изгибах, уводящих его от реального и объемного восприятия формы, благодаря тому что тени подчеркивают каждую вогнутость, а свет создает выпуклость частей; поэтому мы ощущаем объемность человеческой фигуры независимо от того, задрапирована она или нет. В «Мадонне» Джотто все приобретает конструктивный смысл, потому что каждая линия выполняет определенное назначение, моделируя и очерчивая голову, торс, бедро, ногу,

ступню, и ее направленность и напряжение всегда определяются движением фигуры. Поэтому так естественна и жизненна поза младенца, сидящего на ее коленях. Лицо Марии, несколько удлиненное, с узким, характерным для Джотто разрезом глаз, также передано не в отвлеченной византийской манере, а с большей правдивостью. На полной шее у места ее сгиба обозначены две складки, сквозь слегка раскрытые губы виднеется белая полоска зубов. Покорные и преданные взгляды ангелов тоже выражают определенный идейный замысел Джотто, который в застывшую и канонизированную схему внес, пусть еще в наивной и несовершенной форме, черты личных человеческих чувств. Фиолетово-серые и светло-зеленые хитоны ангелов, сливаясь с золотом фона и красными с голубым тонами одеяний Марии и младенца, создают праздничный и звучный аккорд, сильно отличающийся по своей мажорной тональности от более сдержанных пурпурно-фиолетовых и коричневых тонов иконы Чимабуэ. В этой радостной колористической гамме, в новом, более жизненном воплощении религиозных образов улавливаются признаки зарождающегося жизненно правдивого мироощущения, закладываются основы нового художественного мировоззрения.

Около 1305 г. Джотто создал свой фресковый цикл в Капелле дель Арена в Падуе. Эти росписи заняли центральное место не только в его творчестве, но и явились огромным вкладом в историю итальянского искусства. Капелла дель Арена, названная так потому, что на ее месте находилась когда-то арена римского цирка, принадлежала банкиру Энрико Скровеньи, который заказал Джотто расписать ее фресками. Небольшое здание, перекрытое внутри сводом, имело справа пять окон с широкими простенками; противоположная большая стена не имела проемов и архитектурных украшений, благодаря чему вся ее плоскость могла быть использована под росписи. Фрески были расположены в три ряда. Внизу на живописно имитированном цоколе из розовых с серым квадров размещены четырнадцать аллегорических фигур пороков и добродетелей. На входной стене расположена огромная роспись «Страшный суд», против нее — «Благовещение».

В расположении фресок, соответствовавшем направлению часовой стрелки, господствовали архитектурная расчлененность и спокойная пространственность. Ясное понимание стройной декоративной системы позволило Джотто создать величавый эпический цикл. Подобно иллюстрациям или медленно сменяющимся кадрам фильма, эти фрески как бы ведут спокойный рассказ, связывающий разнородные по сюжетам сцены в одно стройное целое. Светлый и холодноватый колорит этих росписей не оставляет, однако, впечатления пестроты: ярко-желтые, нежно-розовые, бледно-зеленые, фиолетовые, голубые тона являются для Джотто не самоцелью, а всецело подчиняются задачам выявления формы и поэтому помогают ее вещественному, материальному восприятию. Уделяя основное внимание в каждой сцене передаче человеческих чувств и переживаний, Джотто наделяет своих действующих лиц индивидуальными качествами, различными судьбами, что дает ему возможность создать сцены, наполненные глубоким драматическим содержанием. В старые средневековые сюжеты он вводит массу новых бытовых деталей, относясь к библейским легендам, как к реально существовавшим историческим событиям. Он настолько очеловечивает их и придает им такую жизненную наглядность, что одним этим уже предвосхищает идеи Возрождения, оказываясь к ним ближе, нежели любой из современных ему мастеров. В его искусстве появляется ряд новых черт, которых еще не было у Каваллини, хотя Джотто многим ему обязан в своем художественном развитии. Основная заслуга Джотто заключается в новой трактовке образа человека, который становится у него жизненным и реальным, наделенным более тонкой психикой, нежели в искусстве античности. Его фигуры массивны и несколько тяжеловесны, но осязательны и материальны. Не зная анатомии, не изучая детально строения человеческого тела, Джотто тем не менее придавал ему объемную трехмерную форму.

Не имея возможности разобрать все фрески этого цикла, мы останавливаемся на более выразительных сценах, где особенно ясно выступают как черты старой иконографии, так

и новые художественные средства, выявляющие особенности образного строя живописи Джотто.

В «Явлении ангела св. Анне» на передний план выступает не религиозная символика, а новаторски трактованная жанровая сцена, где появляется трехмерное изображение интерьера в виде ящика со снятой передней стенкой, позволяющей видеть внутренность комнаты Анны с ее скромным ложем, полузадернутой занавесью и мелкими предметами быта. Объемно переданная коленопреклоненная фигура св. Анны, одетой в широкий хитон, обращена к ангелу, как бы с трудом влетающему к ней в узкое окошко. Рядом в пристройке помещена фигура занятой работой служанки, поза которой передана с большой наблюдательностью. Элемент религиозного чуда сменяется здесь повествовательно-жанровым началом, библейская легенда облекается в форму общепонятного наглядного рассказа.



*илл.13 Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам. Фреска
Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.*

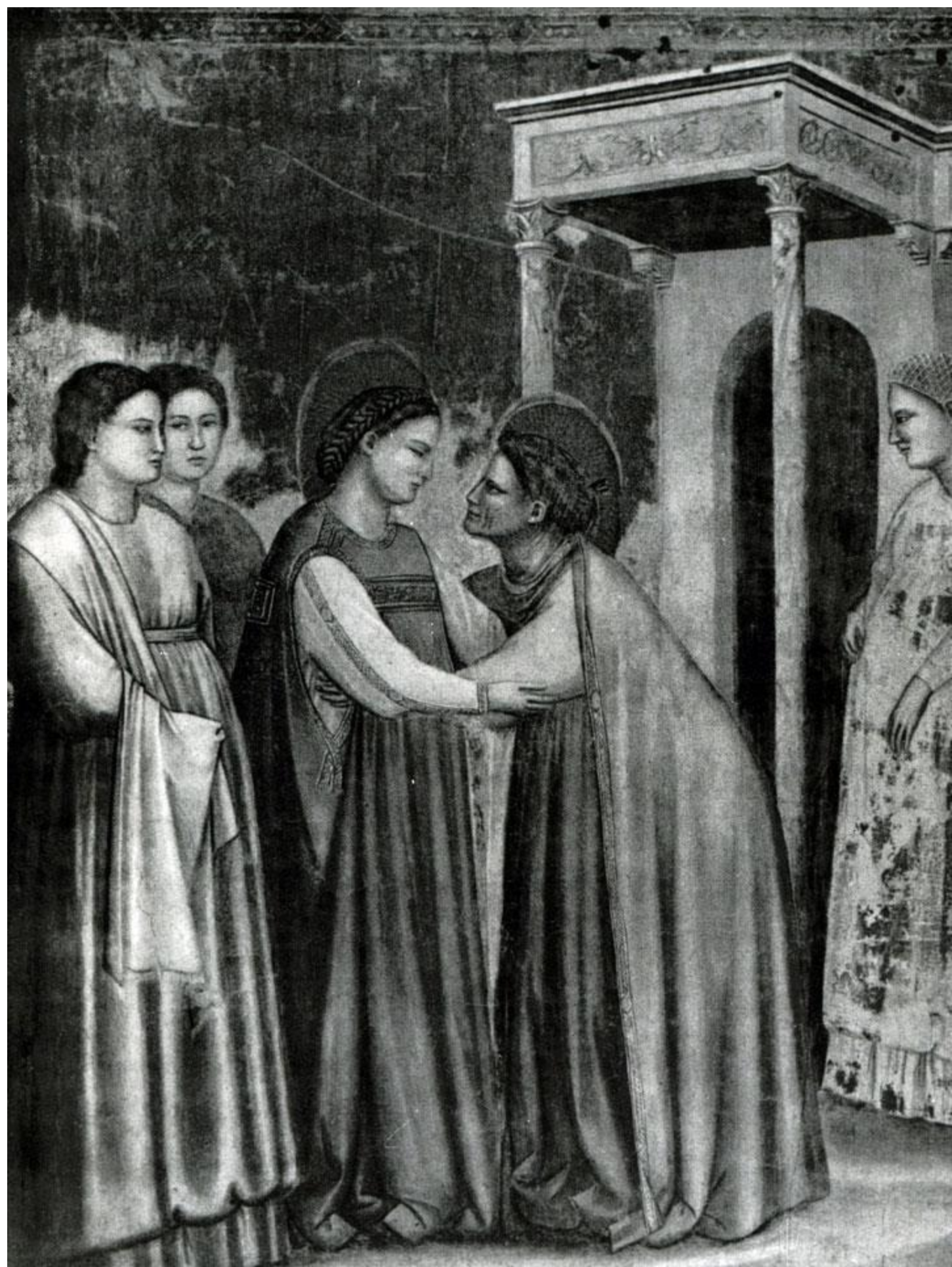
В «Возвращении Иоакима к пастухам» условно трактованный пейзажный фон, еще к тому же несоразмерный по масштабам с фигурами людей, напоминает по своему характеру фоны византийских икон. Тем реалистичнее изображена фигура медленно идущего Иоакима. Опушенная голова, остановившийся взгляд, сложенные на поясе руки, придерживающие плащ, падающий тяжелыми складками и пластично подчеркивающий фигуру, выражают его раздумье и печаль. Впечатление от медленности и удрученности его движений усиливается тем, что он помещен у края фрески, а не в ее центре. Навстречу ему движутся пастухи, сочувственно переглядывающиеся друг с другом, причем один из них обращен спиной к зрителю. Иоакима отделяет от пастухов пространственная пауза, но связующим звеном между ними служит маленькая собачка, ласково бросающаяся к Иоакиму. Объемно и вещественно переданные фигуры сознательно даны господствующими над условным еще пространством пейзажа, так как именно на них переносится центр тяжести.

Реалистический элемент возрастает еще сильнее во фреске «Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот». Вводя в композицию архитектуру — стену, расположенную по диагонали и прорезанную широкой аркой, под сводом которой встречается Анна с Иоакимом,— Джотто придает этой сцене особую пространственность и монументальность. Величественны и вместе с тем глубоко естественны фигуры обнимающихся Иоакима и Анны, изображенных художником с чувством глубокой жизненной правды и человеческой теплоты. Поток движения человеческих фигур, как бы выливаясь из глубины арки, замедляется посередине, где особенно выделяются темная и светлая женские фигуры. Они являются формальным, но не смысловым центром композиции, так как последний помещен слева, что придает этой сцене особую естественность и реализм.

Из сцен, посвященных жизни Марии, особенно интересно «Отправление Марии в дом Иосифа». Медленно и торжественно, подобно шествиям на фризах Парфенона, движется свадебная процессия с музыкантами в дом, который дан условно в виде балкона с пальмовой ветвью. Изображая процессию параллельно плоскости стены, Джотто с огромной уверенностью и мастерством ставит свои фигуры твердо на почву и дает их пространственный объем. Мария выделена среди других не только своей белой одеждой с длинным шлейфом, но и двумя пространственными паузами, отделяющими ее от остальной толпы, в силу чего подчеркивается ее главное значение и смысл. В противоположность толпе на византийских иконах, где виднеются нимбы в большей степени, чем головы, здесь этого нет. Снова на передний план выступают не абстрактные и безжизненные образы, а человеческая личность, полная достоинства и внутреннего величия, которую с таким художественным тактом и простотой выявляет Джотто в каждой из своих фресок.

По мере развертывания и усложнения рассказа усложняются и живописные приемы художника. Так, если в «Отправлении Марии в дом Иосифа» движение происходило параллельно плоскости стены, то в «Рождестве Христовом» сцена ориентирована в глубину. Навес над ложем Марии и яслями дан в перспективном сокращении, фигура служанки, подающей младенца, срезана краем фрески, что придает сцене воображаемое пространство. Пастухи обращены спиной к зрителю, фигура сидящего Иосифа дана на переднем плане. Введением ряда жанровых моментов Джотто усиливает реализм религиозных сцен, которые трактуются им в повествовательном плане. В этом отношении чрезвычайно интересна «Тайная вечеря» — открытый со всех сторон интерьер с задней стенкой, перспектива которого дана посредством сокращающегося навеса. За большим столом размещены Христос и двенадцать апостолов. Художник помещает Христа не в центре, согласно традициям, а отодвигает в сторону, подчеркивая его отличие от учеников только золотым нимбом, в отличие от темных. В целях

усиления пространственной убедительности Джотто изображает нимбы у апостолов, обращенных спиной к зрителю, не на затылках, а перед их лицами. В целом эта фреска еще несколько статична. Только Леонардо, спустя почти два столетия смело отступивший от традиций, сумел сделать из этой темы психологическую сцену, насыщенную драматическим напряжением. Но пути к этому были проложены Джотто, решительно выступившим против канонов средневекового искусства.



илл.14 Джотто. Встреча Марии и Елизаветы. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Ок. 1305 г.

Гений Джотто проявляется не только в области решений новых формально художественных проблем. Наиболее значительными из падуанских фресок оказываются именно те, где Джотто дает драматическую концентрацию рассказа или одухотворяет его чисто лирическим началом, как во «Встрече Иоакима и Анны у Золотых ворот» или во «Встрече Марии и Елизаветы», где он стремится выявить душевное состояние своих героев. Этого он достигает главным образом жестами, которые создают выразительную характеристику каждого персонажа. Так, в сцене «Бичевание Христа» позы и жесты палачей, которые плотным кольцом из шести фигур окружили исполненного печали Христа, разнообразны и характерны. Джотто опускает на колени фигуру палача на переднем плане, наклоняет к Христу вторую, дает в рост третью, четвертую и пятую фигуры, помещая их при этом то в профильном, то в трехчетвертном повороте, наконец, обращает спиной к зрителю шестого палача. Этим достигается как пространственное расположение группы и реальное ощущение ее трехмерного построения, так и чисто драматический эффект. Таким образом, ни одно из движений джоттовских персонажей не является случайным, во всем он исходит из идейного замысла сцены в целях раскрытия смысла происходящего события. Не менее выразительна группа справа — Пилат с фарисеями. С какой, например, реалистической наблюдательностью он передает натянувшуюся ткань плаща Пилата с ее разбегающимися мелкими складками. Неутомимые поиски художника в передаче пространства, пластики фигур, выразительности движения сделали искусство Джотто неоценимым вкладом в развитие итальянского Возрождения.



*илл.16 Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска Капеллы дель Арена в
Падуе. Фрагмент. Ок. 1305 г.*



илл.17 Джотто. Поцелуй Иуды. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. См.илл. 16.

Одна из центральных фресок падуанского цикла—«Поцелуй Иуды». Среди толпы жестикулирующих людей и леса вздымающихся кверху копий выделены две стоящие в центре фигуры — Христа и обнимающего его Иуды. Драматический смысл происходящего сконцентрирован в их приближенных друг к другу лицах: прекрасного в своем благородстве и ясности, почти античного профиля Христа и отталкивающего полуобезьяньего профиля Иуды. Волнистые падающие на плечи волосы спасителя обрамляют его высокий и чистый лоб; строгий и спокойный взгляд обращен на предателя. Безупречные формы носа, рта, подбородка и мощной шеи оттенены темной бородой. Как яркий психологический контраст ему противопоставлен низкий с резко выступающими надбровными дугами лоб Иуды, его лицо с узкими, словно бегающими глазами и как бы срезанным подбородком. Выделяя эти два центральных персонажа — Христа и Иуду — на передний план, перенося весь акцент на их душевное состояние, Джотто достигает в этой сцене максимальной выразительности и драматической насыщенности действия. По своей образной глубине «Поцелуй Иуды» едва ли не лучшая фреска из всего цикла Капеллы дель Арена.



*Джотто. Оплакивание Христа. Фреска Капеллы дель Арена в
Падуе. Ок. 1305 г.*

Илл.стр.48-49

Драматическим пафосом проникнута фреска «Оплакивание Христа» . Композиционным центром ее является тело Христа, покоящееся на коленях Марии, к которому обращены взоры всех его близких. С удивительной силой чувства их лица и жесты выражают глубокую скорбь. Лишенные описательных подробностей, их фигуры даны в широкой обобщенно-монументальной манере.

На внутренней части входной стены против алтарной арки дано традиционное изображение Страшного суда. Здесь Джотто больше, чем в какой-либо из своих фресок, был связан иконографическими традициями. Дав в центре в овальном большом медальоне изображение Христа, он окружил его с обеих сторон сонмами святых. По бокам от него восседают отцы церкви. В нижней части, разделенные большим крестом, расположены многочисленные группы праведников и грешников. Лучшая часть фрески — левая, с изображением праведников. В большой толпе, расположенной параллельными рядами, выделяются отдельные лица, трактованные Джотто с подкупающей правдивостью. Они полны искренности и чувства такого напряженного ожидания, как будто должно случиться важное и наглядное, реально ощутимое событие. Мало индивидуализированные, повторяющие друг друга, они тем не менее чрезвычайно характерны и конкретны. На переднем плане изображена целая сцена. Коленопреклоненный Энрико Скровеньи — заказчик фресок — преподносит модель капеллы трем фигурам добродетелей, похожим скорее на античные статуи, нежели на средневековые аллегорические образы . До сих пор у исследователей нет полной уверенности в том, изобразил ли здесь художник рядом с заказчиком самого себя или нет, так как достоверных портретов Джотто до нас не дошло.



илл.11а Джотто. Энрико Скровеньи приносит в дар капеллу.
Фрагмент фрески «Страшный суд». Капелла дель Арена в Падуе.
Ок. 1305 г.



илл.116 Джотто. Бегство в Египет. Фреска Капеллы дель Арена в Падуе. Фрагмент. Ок. 1305 г.



*илл.12 Джотто. Сон Иоакима. Фреска Капеллы дель Арена в
Падуге. Фрагмент. Ок. 1305 г.*



илл.15 Джотто. Мария Магдалина. Фрагмент фрески «Явление

*Христа Марии Магдалине». Капелла дель Арена в Падуе. Ок.
1305 г.*

Большой интерес представляют также аллегорические фигуры, написанные Джотто на цоколе капеллы. Преодолевая средневековый аллегоризм, он претворяет пороки и добродетели в живые человеческие характеры, причем они в какой-то мере перекликаются с некоторыми персонажами джоттовских фресок. Аллегория Надежды изображена легкой взлетающей ввысь фигурой, олицетворяющей светлое человеческое чувство. Это еще не та ясная персонификация отвлеченных понятий, которая встречается у художников зрелого Ренессанса, но это новое гуманистическое начало, проникающее в средневековый символический образ, которое красной нитью проходит через все творчество Джотто. Противоположное Надежде Отчаяние оценивается художником как отрицательное качество, так как изображена повесившаяся на веревке женщина, к которой слетает маленькая фигурка дьявола. Гнев раздирает на себе одежды, Милосердие изображено в виде молодой девушки с кротким лицом, похожей на античную статуэтку. Правосудие — монументальная женская фигура, помещенная в открытом архитектурном портике, на голове у нее корона. По своему облику она напоминает величавую и монументальную «Мадонну со святыми и ангелами», описанную выше.

Дальнейшая деятельность Джотто протекала главным образом во Флоренции, где он работал (во второй половине 1310-х гг. и в 1320-х гг.) в церкви Санта Кроче. В поперечном корабле этой церкви построен был ряд небольших фамильных капелл, принадлежавших представителям крупных банкирских семейств 14—15 вв. Среди капелл Медичи, Ринуччини, Кастеллани и других, расписанных различными художниками треченто, фрески двух капелл — Барди и Перуцци — принадлежали кисти Джотто. В первой из них он написал сцены из легенд о жизни Франциска, во второй — из жизни Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова. Эти росписи, принадлежащие к лучшим созданиям следующего этапа в

искусстве Джотто, были, к сожалению, испорчены в 19 в. неумелой реставрацией.

Отойдя от сурового пафоса и драматизма падуанских фресок в сторону большого смягчения и повествовательности, Джотто увидел прежде всего в образе Франциска те черты человечности и демократизма, которые яснее всего звучали в его евангельских персонажах фресок Капеллы дель Арена. Роль Франциска Ассизского, основателя францисканского ордена в Италии, была очень заметна в культуре Проторенессанса и 13 века. Религиозные воззрения Франциска, проповеди которого призывали к устранению имущественного неравенства, к любовному отношению к природе, к человеческому и неотвлеченному восприятию евангельских легенд, отличались наглядностью и образностью, что указывало на большие идеологические сдвиги, происходившие в недрах феодального мировоззрения.

Из фресок, посвященных эпизодам из жизни Франциска в капелле Барди, наиболее удачны «Проповедь Франциска» и «Смерть Франциска». Последняя представляет собой многофигурную сцену, помещенную в строгим архитектурном интерьере. В центре — ложе, где покоится тело Франциска, окруженное монахами, изображенными в различных позах. Искренне и человечно передана их скорбь, выраженная сдержанной жестикуляцией. Объемно и реально трактованы их фигуры в широких белых одеяниях, падающих широкими складками.

Из сцен капеллы Перуцци особенно интересно остановиться на одной из них — «Вознесении Иоанна Богослова». Как и в падуанских фресках, Джотто даже в темах чудес и видений, максимально конкретизируя действие, лишал] его религиозной отвлеченности. Среди легкой и как бы невесомой архитектуры, предвещающей творения Брунеллески, расположилась большая группа флорентийских граждан в костюмах и головных уборах того времени, которые с искренним удивлением взирают на отделившуюся от пола грузноватую фигуру Иоанна. Но самой удивительной является здесь фигура

слева — человека, наклонившегося к темному отверстию гробницы на полу капеллы. Не обращая внимания на окружающих, он поглощен решением вопроса, откуда и как вылетел святой. Во всей фигуре, в естественном движении этого человека как бы сконцентрировано мировоззрение Эпохи, вступившей на путь эмпирической проверки отвлеченных и непонятных явлений. Не случайно именно эту фигуру скопировал Микеланджело в одном из своих ранних рисунков.

Спорным является вопрос об авторстве фресок верхней церкви Сан Франческо в Ассизи, изображающих эпизоды из жизни св. Франциска. Некоторые исследователи на основании сопоставления ассизских фресок с достоверными работами мастера доказывают, что они принадлежат не самому Джотто, а группе мастеров, связанных, вероятно, с римской школой, и выполнены между 1300—1304 гг. Некоторые сцены в этих росписях отличаются большой привлекательностью, например композиция «Св. Франциск, проповедующий птицам», где мягкая просветленность образа святого слита с общим лирическим настроением сцены.

В Палаццо дель Подеста во Флоренции на стене сохранился профильный портрет Данте, авторство которого приписывалось Джотто. Впоследствии это было подвергнуто сомнению, но в тонком профиле и гордом взгляде настолько удачно воплощен образ Данте, настолько естественной; представляется духовная близость между двумя великими гениями той эпохи, что иного автора этот портрет не нашел. Подновленный более поздней рукой, он выделяется среди других полустертых изображений, в значительной мере утраченных еще в 14 столетии.

Художественные реформы Джотто были глубоки и значительны, и его историческое значение было осознано не только в последующие века, но и его современниками. В пятой новелле шестого дня «Декамерона» Боккаччо называет Джотто «превосходным талантом», «светочем флорентийской славы», который «вывел на свет искусство, в течение многих столетий

погребенное», и следовал в своих изображениях природе. Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело — великие мастера раннего и Высокого Возрождения — обращались к искусству Джотто как к живительному и вечно свежему источнику глубоко этических, человеческих образов.

Джотто был известен также как архитектор — создатель кампанилы (колокольни) Флорентийского собора. Состоящее из пяти ярусов, это стройное и легкое сооружение, украшенное рядом рельефов, над некоторыми из которых Джотто работал совместно с Андреа Пизано, является одним из лучших украшений архитектурного ансамбля Флоренции.

Итальянское искусство 14 в. (треченто) после смерти Джотто отмечено чертами компромисса. Завоевания Джотто, подобно новаторству Никколо Пизано, не сразу пробили себе дорогу и в полной мере были восприняты лишь с начала 15 столетия. Этот факт осознавали сами художники Возрождения, и Леонардо да Винчи написал об этом точными словами, ясно оценивая расстановку художественных сил: после Джотто «искусство снова упало, так как все подражали уже сделанным картинам... вплоть до тех пор, когда флорентиец Томмазо, прозванный Мазаччо, показал совершенным произведением, что те, которые вдохновлялись иным, чем природой, учительницей учителей, трудились напрасно» (Леонардо да Винчи, *Избранные произведения*, т. II, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 85—86.).

Действительно, за исключением сиенской школы, которая занимала видное место в живописи треченто, изобразительное искусство второй половины 14 в. было значительно менее самостоятельным и интересным, чем в начале столетия. Более того, оно отставало от других форм художественной культуры. Развитие светской поэзии и новеллистической литературы значительно его опередило. Если имена Данте и Джотто как величайших представителей предренессансной культуры можно поставить наравне друг с другом, то трудно назвать живописцев 14 в., сопоставимых по своему художественному

значению с такими представителями итальянской поэзии и литературы, как Петрарка и Боккаччо.

Одухотворенная поэзия глубокого личного чувства, любовь к природе, страстный интерес к окружающему миру нашли свое совершенное выражение в сонетах Петрарки и, за исключением творчества Симоне Мартини, почти не получили никакого отклика в современной ему живописи. Свободомыслие, антицерковность и яркая жизненность реалистических новелл Боккаччо с их выхваченными из повседневной действительности острыми жанровыми типами также не имели соответственных аналогий в изобразительном искусстве 14 столетия. Усиление феодальной идеологии во второй половине 14 в., особенно после подавления восстания чомпи 1378 г., повлекло за собой оживление средневековых готизирующих тенденций, что нагляднее всего проявилось в Сиене. Ученики и последователи Джотто не сыграли значительной роли в развитии флорентийской школы 14 в. Из его последователей следует назвать Таддео Гадди с его фресками на евангельские сюжеты, в которых он подражал Джотто, Спинелло Аретино, и наиболее крупного из них — скульптора и живописца Андреа Орканья и его брата Нардо ди Чьоне.

* * *

Среди скульптурных школ 14 в. выделяется сиенская школа. Ее главными представителями были Тино да Камаино, работавший также в Неаполе, и более даровитый Лоренцо Майтани.

Весьма значительную роль в этот период играет также пизанская школа. В 14 столетии Пиза продолжает оставаться крупным художественным центром, где работают Андреа Пизано (умер в 1348 г.) и его сын Пино, оставивший после себя большую художественную школу, просуществовавшую вплоть до начала 15 века.

Между 1330 и 1336 гг. Андреа Пизано выполнил двадцать восемь рельефов, по четырнадцать с каждой стороны, для

бронзовых дверей баптистерия во Флоренции. Изображая в них легендарные эпизоды из жизни Иоанна Крестителя, Андреа Пизано с большой мягкостью и изяществом создает различные фигурные сцены, связанные с тонко разработанным архитектурным пейзажем. В мягком ритме, изысканной линейности, изящной силуэтности фигур, готическом декоративном оформлении рельефов сказывается влияние французской готики и сиенской скульптурной школы этого времени. Пребывание во Флоренции и знакомство с искусством Джотто также помогли Андреа Пизано в создании его сдержанных по чувству, ясных и убедительных рельефных композиций, которыми так восхищался впоследствии Лоренцо Гиберти.

Между 1330 и 1343 гг. Андреа руководил постройкой флорентийской кампанилы и выполнил совместно со своей школой часть скульптурных рельефов, повествующих в аллегорической форме о «механических искусствах» (ткачество, медицина, судоходство, земледелие и т. д.), изобразительных искусствах (архитектура, скульптура и живопись) и «свободных искусствах» (грамматика, риторика, музыка, астрономия и др.).

Рельефы Андреа Пизано, отмеченные еще известной неумелостью в передаче человеческих фигур, движения, пространства, обладают тем не менее большой притягательной силой — настолько жизненно и свежо воплощены в них различные сцены, в которых сквозь запутанный аллегорический смысл пробивается чисто жанровое, народное начало. Таково «Опьянение Ноя», где под виноградной лозой около огромной винной бочки лежит толстый опьяневший крестьянин. Аллегии земледелия и ткачества представляют собой одно из первых изображений труда; в последней сцене, однако, стоящая женская фигура напоминает своими формами античную статую. В «Кузнице», «Гончарной мастерской» с большой Экспрессией и непосредственностью переданы различные жизненные ситуации. В рельефе «Скульптор» показан момент создания статуи.



илл.86 Андреа Пизано. Аллегория земледелия. Рельеф колокольни собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции. Мрамор. Между 1330 и 1343 гг.

Творчество Нино Пизано (ум. в 1368 г.) отмечено все большим нарастанием декоративных тенденций и усилением линейного ритма, что проявляется в его работах, в частности в «Мадонне» в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, исполненной около 1360 г., близкой к французским готическим статуям.

* * *

Полуфеодальная Сиена, несмотря на то, что она была значительным промышленным центром, отличалась в своем социально-экономическом развитии от Флоренции с ее буржуазно-демократическим укладом. Живучесть феодальных

традиций в Сиене объясняет консерватизм ее идеологии и ее искусства, сопротивляемость зарождающимся явлениям гуманизма, интерес к проблемам готического стиля и к французской рыцарской поэзии, литературе и быту. Живопись Сиены была нарядной, декоративной и красочной, но прогрессивные насущные художественные и жизненные проблемы того времени нашли в ней гораздо менее радикальное претворение и носили менее последовательный характер, нежели во флорентийском искусстве.

Основателем сиенской школы живописи был Дуччо ди Буонинсенья (ок. 1255— 1319), один из наиболее консервативных мастеров как по своим общественным взглядам, так и по художественным позициям среди современных ему живописцев. Старший современник Джотто, он прошел равнодушно мимо всей новизны его художественных реформ, так как всецело был предан византийскому искусству с его плоскостностью, декоративностью, линейностью, яркой красочностью, отвлеченными золотыми фонами. Документы сохранили свидетельство о том, что, когда в 1299 г. в Сиене утвердилось народное правительство пополанов, Дуччо отказался принести ему присягу. Сочетая в себе элементы действительности со сказочным вымыслом, овеянное тонким лиризмом, религиозное искусство Дуччо не открывало собой новых путей, а скорее завершало живопись Эпохи дученто. И в этом смысле его трудно поставить в один ряд с идейными предшественниками Джотто. Однако его творчество не было столь консервативным, как у Чимабуэ. К числу сильных сторон его искусства принадлежал редкий по красоте колорит. Изысканная по цвету палитра Дуччо содержала в себе оранжево-красные, фиолетовые, синие, желтые, зеленые, бледно-сиреневые, чайнорозовые тона. Присущий ему тонкий линейный ритм проявляется во всех его произведениях, из которых следует выделить два: «Мадонна Ручеллаи» (Уффици) и «Маэста»—алтарный образ для Сиенского собора.

В «Мадонне Ручеллаи» Дуччо не чувствуется той плоскостности, как у Чимабуэ. Узорный легкий трон изображен

с иллюзией глубины; правда, он дан в обратной перспективе. Ангелы переданы в более объемной манере, контуры фигуры мадонны плавны и ритмичны. Золотые края ее одежды, прихотливо извиваясь, создают изящный линейный орнамент. Однако образ мадонны Дуччо так же отвлечен и «церковен», как у Чимабуэ, в нем не ощущается той человечности и жизненности, которая чувствуется в «Мадонне» Джотто. Богоматерь Дуччо воспринимается как объект религиозного поклонения, как торжественный образ религиозного культа.



18 а. Дуччо. Ангел. Фрагмент клейма «Жены-мироносицы у гроба»

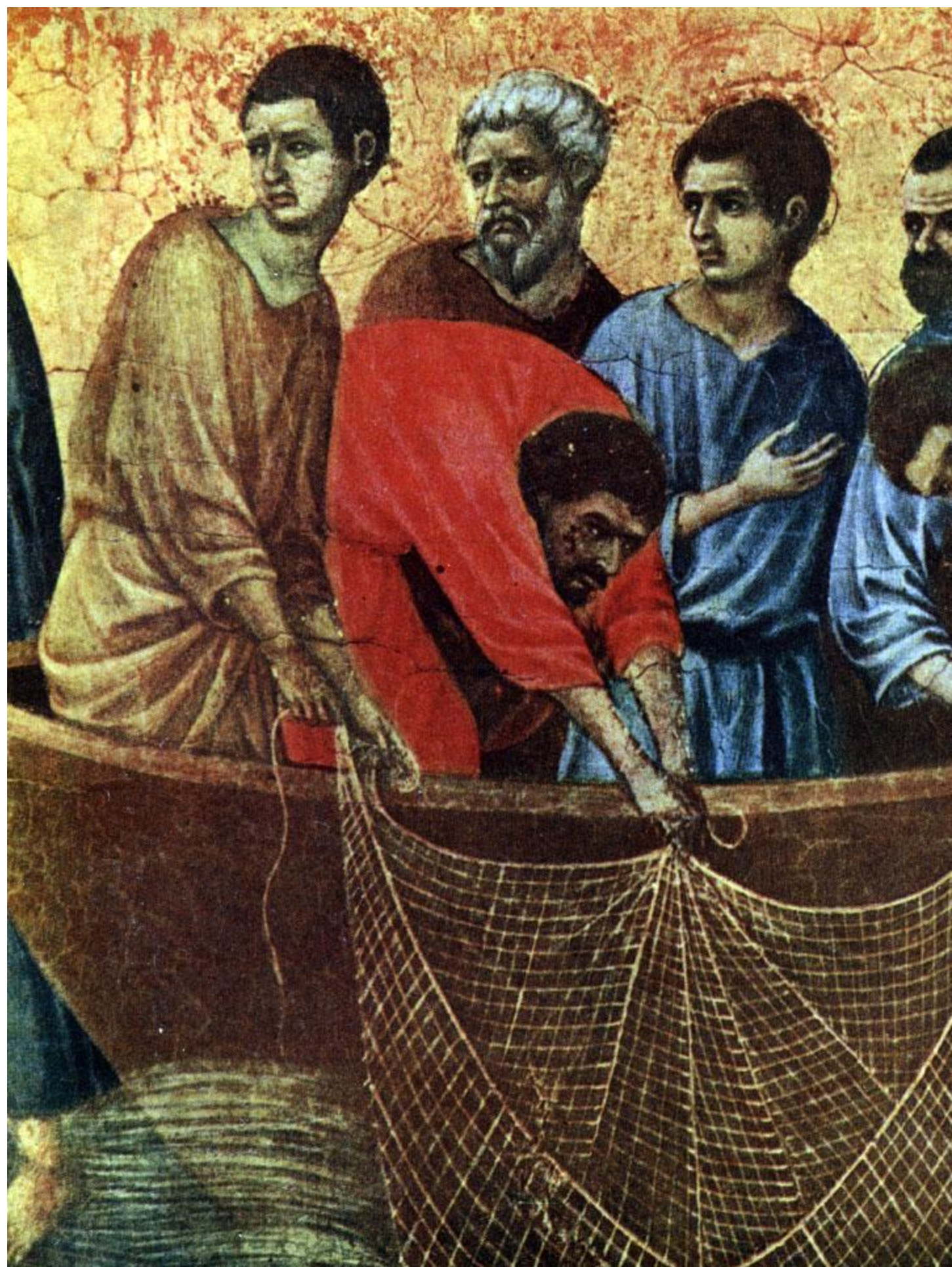
господня» алтарного образа «Маэста». 1308- 1311 гг. Сиена, Музей собора.



илл.186 Дуччо. Поцелуй Иуды. Клеймо алтарного образа «Маэста». 1308-1311 гг. Сиена, Музей собора.

Самым знаменитым произведением Дуччо была его «Маэста», или «Величество»,— огромный двусторонний алтарный образ, написанный в 1308—1311 гг., с изображением мадонны — покровительницы города Сиены — с младенцем и ангелами, которое занимало всю центральную

часть лицевой стороны этой иконы. Пределлы и верхнюю часть, а также всю оборотную сторону Дуччо украсил семьюдесятью шестью небольшими сценами из жизни Марии и Христа . Многие из этих частей в настоящее время не существуют, некоторые разбросаны по различным музеям, так что только реконструкция может дать представление об этой грандиозной алтарной иконе, которая по окончании ее художником при огромном стечении народа была перенесена из мастерской Дуччо в Сиенский собор.



Дуччо. Призвание апостолов Петра и Андрея. Клеймо алтарного образа «Маэста». Фрагмент. 1308-1311 гг. Сиена, Музей собора.

Илл.стр.56-57

В отличие от сурового в своей лаконичности и выразительности образного языка Джотто Дуччо обладает умением вести занимательный лирический рассказ, который, в противоположность распространенным в то время запутанным религиозным аллегориям, передан очень наглядно, просто и ясно. Повествуя о жизни и страданиях Христа в многофигурных сценах оборотной стороны иконы, Дуччо пытается вводить в них реалистические и даже жанровые моменты, но не доводит их до конца, подчиняя все декоративному началу. Перспектива, как правило, везде отсутствует, фигуры лишены пластической ощутимости, нетвердо стоят на ногах, не обладают весомостью, в силу чего эти сцены не создают реального и жизненного впечатления. Икона Дуччо, несмотря на то, что она является одним из выдающихся памятников, показывает вместе с тем, насколько неравномерно распространялись завоевания прогрессивного искусства в Италии 14 века.

Самым выдающимся и одаренным последователем Дуччо был Симоне Мартини (ок. 1285—1344). Современник и друг Петрарки, Симоне Мартини кроме Сиены работал в Ассизи, в Авиньоне и Неаполе. К 1315 г. относится его известная фреска «Маэста», во многом аналогичная по композиции с иконой Дуччо, но написанная не для церкви, а для зала Большого совета Палаццо Публико. Уже одним этим она приобретала более светский и парадный характер; в смысле своей композиции она также отличалась большей пространственностью и свободой, которые, однако, прихотливым образом сочетались в произведениях Симоне с плоскостным декоративным началом. В этой фреске все фигуры, начиная с мадонны, отмечены чертами готического изящества и элегантности, в какой-то степени отражающими черты рыцарского быта, к которому Симоне Мартини

испытывал большой интерес. Женские образы приобретают в трактовке сиенского мастера гораздо большую мягкость и поэтическую одухотворенность; помимо этого они обладают большей объемностью, чем фигуры Дуччо.

Причудливая смесь северногоготических средневековых форм, заимствованных из французской книжной миниатюры, и реалистического начала, проникшего в сиенскую живопись после Джотто, отразилась во фреске Симоне Мартини, исполненной им в 1328 г. также для сиенской ратуши, изображающей полководца Гвидориччо да Фольяно, едущего на коне. Эта фреска, написанная на противоположной от «Маэста» стене, приобретала своего рода символическое значение, так как была трактована художником как призыв к военному возрождению республики. Помимо того, что здесь была предпринята попытка изобразить, правда, еще условный, но с намеками на перспективу пейзаж — рыжие холмы с феодальными Замками и крепостями на фоне синего неба, — эта фреска важна тем, что здесь создан один из первых портретов в искусстве треченто, выразивший еще не индивидуальные, а обобщенно-типические черты кондотьера. Этот всадник в одеянии, украшенном узором из ромбов, таким же, какой украшает чепрак его коня,— является прототипом многочисленных конных памятников, исполненных в скульптуре и в живописи итальянскими мастерами 15 века.



*илл.22 Симоне Мартини. Благовещение. Фрагмент. 1333 г.
Флоренция, Уффици.*



*илл.23 Симоне Мартини. Благовещение. Фрагмент. 1333 г.
Флоренция, Уффици.*

«Благовещение» (Уффици) , написанное в 1333 г., — одна из самых лучших работ художника. Бесплотная фигура мадонны, задрапированная в темно-синий плащ, выделяющий ее изящный силуэт на золотом фоне, представлена в эффектном эмоциональном и цветовом контрасте с фигурой стоящего перед ней на коленях светлого ангела с большими узорными крыльями. В центре между фигурами помещена золотая граненая ваза с высокими лилиями. На боковых створках композиции изображены святые. Овеянное тонким лиризмом, это произведение с его нежными звучными красками и плавной мелодией линий, создающих гибкие контуры фигур, характеризует творческий расцвет мастера. Маленькая «Мадонна» из сцены «Благовещение» (Ленинград, Эрмитаж), написанная на золотом тисненном фоне, с ее легким и изысканным силуэтом невесомой и изящной фигурки, узким овалом лица, с миндалевидным разрезом глаз и тонкими длинными пальцами также является одним из шедевров Симоне Мартини.

Прелесть его женских образов была близка по своему духу к поэзии Петрарки, и не случайно именно Симоне Мартини поэт поручил выполнить портрет своей бессмертной возлюбленной Лауры. Для сиенцев Симоне Мартини был самым любимым художником, унаследовавшим от Дуччо лучшее, что он имел, но раскрепостившим вместе с тем сиенскую живопись от гнета византийских традиций и придавшим ей светский оттенок, красоту, декоративную выразительность — качества, которые должны были нравиться его современникам.

Симоне Мартини работал также в Ассизи, где участвовал в росписях нижней церкви Сан Франческо. Из сохранившихся его ассизских фресок очень красив фрагмент с изображением музыкантов из композиции «Посвящение св. Мартина в рыцари».

Искусство Симоне Мартини послужило образцом для многочисленных подражаний, получив известность в других городах Италии и странах средневековой Европы, однако в формировании искусства Возрождения оно сыграло незначительную роль, так как не заключало в себе тех принципиально новых художественных реформ, которые были необходимы для создания нового, реалистического стиля.

Из сиенских живописцев первой половины 14 в. следует выделить братьев Пьетро и Амброджо Лоренцетти, чье творчество представляло собой демократическую линию в сиенской живописи. Старшему из них, Пьетро (упоминается в 1320—1348 гг.), принадлежат изображения мадонн и алтарные иконы, в которых уже не сохраняется ничего византийского, а его образы, напротив, отражают скорее влияние скульптора Джованни Пизано. Он не порывает с традициями сиенской живописи, но вносит в нее ряд реалистических черт, придавая своим образам жизненность и драматическую выразительность. Его ученик и последователь, младший брат Амброджо (упоминается в 1319—1348 гг.), был еще более крупной фигурой в сиенской живописи треченто и ближе других связан с Флоренцией, так как одно время он там жил и работал. Единственный из сиенских мастеров, интересовавшийся античной культурой и завоеваниями флорентийского искусства, Амброджо занимался перспективой и за шестьдесят лет до Брунеллески открыл единую точку схода линий — правда, на плоскости, а не в живописно созданном пространстве.



*илл.19 Пьетро Лоренцетти. Мадонна с младенцем. Фрагмент
фрески «Мадонна со св. Франциском и Иоанном Богословом».
Нижняя церковь Сан Франческо в Ассизи. 1330-е гг.*



*илл.20 Амброджо Лоренцетти. Мир. Фрагмент фрески «Аллегория
Доброго правления» в Палаццо Пубблико в Сиене. Между 1337 и
1339 гг.*



илл.21 Амброджо Лоренцетти. Последствия Доброго правления. Фрагмент фрески в Палаццо Пубблико в Сиене. Между 1337 и 1339 гг.

Среди его многочисленных работ особенно замечательны грандиозные фрески, написанные им совместно с братом между 1337 и 1339 гг. на стенах сиенской ратуши, которая являлась своего рода средоточием интереснейших и разных по своему характеру памятников сиенской живописи 14 столетия. Содержание этих росписей, дающих аллегорическое изображение «Доброго и Злого правления и их последствий», сложно и запутанно, как это было свойственно аллегорической тематике того времени, и не всегда поддается разгадке. Тем не менее они привлекают яркостью образов и повествовательным мастерством. В «Добром правлении» выделяется фигура Мира в лавровом венке, знаменующая собой благосостояние государства. Городская площадь с народом, купцами, лавками и особенно сельский пейзаж с правой стороны, где изображены крестьяне, собирающие жатву, являются, по существу, первыми городскими и сельскими пейзажами в итальянском искусстве, хотя в них еще много условных и наивно трактованных подробностей. Несмотря на довольно плохую сохранность, эти фрески дают нам представление о новых художественных замыслах сиенских мастеров, порывающих со средневековыми традициями.



илл.246 Мастер болонской школы 14 в. Триумф смерти. Фреска в Кампо Санто в Пизе. Фрагмент.



илл.25 Мастер болонской школы 14 в. Триумф смерти. Фреска в Кампо Санто в Пизе. Фрагмент. См. илл.246 .

Вторая половина 14 столетия была отмечена усилением готических и церковных тенденций, связанных с реакционной деятельностью монашеских орденов, выступавших против свободомыслия и зарождающегося светского мировоззрения. В живописи эти тенденции выразились в создании больших росписей, отличающихся Эклектизмом и известной банальностью, как, например, «Триумф церкви» кисти флорентийского мастера Андреа Буонайути (упоминается в 1339—1377 гг.; Испанская капелла церкви Санта Мария Новелла во Флоренции). Особое место занимает «Триумф Смерти» в Кампо Санто в Пизе, большая настенная фреска, созданная мастерами болонской школы 14 в.. Назидательный и устрашающий характер этой фрески становится ясным из самого названия. Справа над группой дам и кавалеров, сидящих в саду, витает Смерть со своей косой, тогда как нищие и калеки, помещенные в центре на переднем плане, молят ее о приходе к ним. В левой части — кавалькада нарядных всадников встречает на своем пути три открытых гроба с полуразложившимися трупами. Мрачные и пессимистические образы средневековья с их лейтмотивом «Memento mori» («Помни о смерти») переплетены в этой фреске с наивно натуралистическими подробностями.

Однако наряду с этими консервативными реминисценциями средневековья никогда не исчезали до конца и традиции джоттовского искусства. Наиболее передовыми мастерами второй половины 14 в. оказались два веронских живописца — Альтикьеро и Аванцо, работавшие также в Падуе, где они могли внимательно изучать фрески Капеллы дель Арена. Сведения об их жизни крайне скудны. Можно предполагать, что более молодой и смелый по своим художественным устремлениям Аванцо был учеником, а затем сотрудником Альтикьеро, вместе с которым он участвовал в выполнении многих фресковых работ.



илл.24а Альтикьеро. Обезглавливание св. Георгия. Фреска Капеллы Сан Джорджо в Падуе. Фрагмент. Ок. 1377-1379 гг.

Наиболее значительным их творением может считаться роспись Капеллы Сан Джордже в Падуе (ок. 1377—1379 гг.). Большая часть фресок данного цикла, посвященная легендам из жизни св. Лючии, выполнена Аванцо. Роспись эта — самое яркое выражение повествовательной линии в итальянской

живописи второй половины 13 в. Более широкий, чем прежде, охват действительности, мастерское для того времени решение архитектурных фонов — городских улиц и интерьеров, живая передача человеческих фигур и толпы в «Казни св. Лючии», яркие портретные изображения в сцене «Погребение св. Лючии» показывают, что религиозная тема раскрывается художниками в плане правдивого изображения жизненных событий. Развитие принципов искусства Джотто было большой заслугой этих мастеров, донесших их почти до 15 столетия, когда реалистическая традиция пережила свой мощный взлет в искусстве Мазаччо.

Искусство 15 века

Эволюция искусства раннего Возрождения в Италии представляет картину исключительной сложности и многообразия. Это время возникновения и подъема многих территориальных художественных школ, активного взаимодействия и борьбы различных направлений. Но в этих сложных условиях четко обрисовывается магистральная линия развития раннеренессансного искусства, представленная в первую очередь замечательными мастерами Флоренции.

Политическое управление Флоренцией в начале 15 в. было сосредоточено в руках крупных банковских семей и подвластной им синьории, где заседали также представители от различных цехов. Демократический характер этой власти, вначале действовавшей в интересах довольно широких кругов горожан, с 30-х гг. 15 в. претерпел изменения, когда в результате переворота к фактическому управлению Флоренции пришел один из представителей буржуазной верхушки — богатый банкир Козимо Медичи. Умный политик и хитрый дипломат, Козимо Медичи продержался у власти почти тридцать лет. Один из образованных людей своего времени, он был большим ценителем искусства, щедрым покровителем флорентийских художников и скульпторов.

Начиная с 1434 г. и почти до конца 15 в. Флоренция оставалась под властью представителей дома Медичи,

получивших наследственные права и умело действовавших для укрепления своего политического престижа не столько мечом, сколько золотом. Немалое значение в завоевании этого престижа имело и просвещенное меценатство, традиции которого продолжал внук Козимо, Лоренцо Великолепный. Однако уже в 1460-х гг. характер тирании Медичи утрачивает свой замаскированный характер и становится более откровенным, а сама культура медичейского двора приобретает черты патрицианской утонченности.

С первых десятилетий 15 в. Флоренция заняла ведущее положение не только в социальном и политическом развитии Италии, но и в области культуры и изобразительного искусства.

Преодолевая средневековые традиции, крупнейшие флорентийские мастера совершили революционную художественную реформу, повлекшую за собой стремительное созревание нового, реалистического искусства. Флоренция 15 столетия стала очагом формирования светского мировоззрения; здесь выковывались новые творческие методы и навыки.

Одним из ярких выражений характерного для этого периода общего духовного подъема было широкое развитие во Флоренции гуманистической мысли. Преклоняясь перед античной культурой, собирая манускрипты с текстами древних классиков, флорентийские гуманисты 15 в. были широкообразованными людьми, превосходно знавшими и ценившими искусство. Их главная заслуга заключалась в том, что они способствовали формированию светского мировосприятия, подрывая этим авторитет церкви. Среди блестящих представителей различных направлений флорентийского гуманизма 15 столетия мы встречаем такие имена, как Колуччо Салютати, Леонардо Бруни, Пикколо Никколи, зодчих и теоретиков искусства Филиппе Брунеллески и Леона Баттиста Альберти, а позднее — философов Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, поэта Анджело

Полициано. Но главным проявлением мощного роста новой культуры был величайший расцвет пластических искусств.

Искусство маньеризма

И. Смирнова

Острый социальный и политический кризис, охвативший Италию в 20—30-х годах 16 в., определил глубокий перелом в судьбах итальянской культуры эпохи Возрождения. Она оказывается пронизанной глубокими противоречиями, характерными для этой кризисной эпохи. Однако, как мы видели, в течение всего 16 в. в итальянском обществе продолжает существовать сильнейшее противодействие реакции, ренессансные традиции продолжают развиваться и видоизменяются, питая наиболее прогрессивные устремления и философской мысли (Телезио, Кардано, Джордано Бруно), литературы (Тассо) и изобразительного искусства (поздний Микеланджело, художники Высокого и позднего Возрождения в Венеции).

Но принципы ренессансного гуманизма теперь не определяют всю духовную жизнь Италии, ибо параллельно им в 1520-е гг. в центрах, на которые реакция обрушилась с наибольшей силой, культура Возрождения переживает тяжелый кризис, а в 1540—1550-е гг. здесь складывается новая, придворная культура, подчиненная требованиям церковно-аристократических кругов.

В этих условиях в изобразительном искусстве уже в 20-е гг. 16 в. начинает формироваться новое направление, которое обычно определяют понятием «маньеризм». Этот термин происходит от итальянского слова «maniera» (манера). Историки 17 в., начавшие широко пользоваться понятием «манера», чаще всего применяли его к творчеству эпигонов Рафаэля и Микеланджело и вкладывали в него отрицательный смысл. Но в зарубежном искусствознании 20 в., в котором «проблема маньеризма» заняла одно из центральных мест, этот термин получил весьма произвольное толкование. Многие

исследователи попытались сузить понятие «Возрождение», противопоставив ему все итальянское искусство после 1520 г., поставить знак равенства между творчеством позднего Микеланджело, Тициана, мастеров террафермы, Тинторетто и кризисными, упадочными направлениями, объединив их понятием «антиклассический стиль» или «маньеризм».

Такое толкование термина является антиисторическим, маскирующим борьбу различных устремлений в искусстве Италии 16 в. — собственно позднего Возрождения и различных антиренессансных по своей сущности направлений. Сложную совокупность этих кризисных течений, проявившихся во всех видах искусства, но наиболее отчетливо выразившихся в изобразительном искусстве, и следует определять термином «маньеризм».

В эволюции маньеризма можно проследить два основных этапа. Первый из них охватывает 20—30-е гг. 16 в. и включает в себя творчество ряда живописцев (в меньшей степени — скульпторов и архитекторов) римско-тоscanского и эмилианского круга. Уже в эти годы маньеризм определяется как направление, противостоящее передовым, основанным на ренессансных традициях устремлениям итальянского искусства. Микеланджело, ряд мастеров Венеции и террафермы решают в обстановке все сгущающейся феодальной реакции новые проблемы, которые ставила перед ними действительность, тему трагической сложности взаимоотношений личности и мира, с гуманистических ренессансных позиций. Сохраняя веру в значительность человека, они развивают и обогащают принципы ренессансного реализма, воплощая в образной форме наиболее актуальные идеи своего времени.

Но одновременно в центрах, наиболее сильно захваченных экономическим и политическим кризисом, — Флоренции, Риме, Парме и др. — выступает поколение художников, воспринимающих этот кризис как полное крушение всех устоев бытия, представлений о мире и человеке и бессильных обрести в действительности новые положительные идеалы,

ибо, по существу, это поколение выражает смятение и растерянность той части итальянского общества, которая стояла в стороне от наиболее передовых устремлений жизни и культуры страны. Поэтому у большинства ранних маньеристов ощущение разлада с окружающей действительностью перерастает в разочарование в действительности и ренессансных идеалах, в стремлении отгородиться от реального мира, от его противоречий. Это приводит маньеристов к утрате больших положительных идейных ценностей, потере веры в человека, обуславливает узость их эстетических позиций и идеалов, нарочито противопоставленных действительности и ее законам, приобретающих сугубо отвлеченный и формальный характер.

Образ человека в искусстве маньеристов не только теряет героическую значительность, наполняется ощущением смятения, тревоги, но и, постепенно подчиняясь условному, сугубо аристократическому идеалу, утрачивает содержательность и самостоятельное значение. Отказ от ренессансного реализма, стремление противопоставить действительности мир субъективной фантазии художника (который один из теоретиков маньеризма, Федерико Цуккари, позднее назвал *disegno interno* — внутренним рисунком), приводит к характерному для живописи раннего маньеризма подчеркнутому субъективизму, нарочитому искажению пропорций человеческой фигуры и подчинению ее произвольной линейной схеме, иррациональности построения пространства, отвлеченности цвета, одностороннему культу рисунка.

Искусство ранних маньеристов уже характеризуется, таким образом, утратой гуманистических идеалов и антиреалистическими тенденциями; однако оно еще включает в себя элементы субъективного протеста, далекого от официального выражения идей феодально-католической реакции. Недаром творчество большинства из них (за исключением Пармиджанино) не нашло признания в придворной среде и вызвало осуждение у теоретиков маньеризма середины 16 в., в частности у Джорджо Вазари.

Второй этап маньеризма совпадает со временем стабилизации в Италии феодально-католической реакции. Он начинается в 1540-е годы и простирается до конца 16 в. (поздние маньеристы, например Цуккари и Бароччи, работают в начале 17 в. рядом с Караччи и Караваджо).

В это время маньеризм уже выходит за пределы флорентийско-римского круга и к концу века становится господствующим направлением в придворном искусстве как на севере страны — в Милане, так и на юге — в Неаполе, проявляясь не только в живописи, но и в скульптуре, отчасти в архитектуре (Амманати, Вазари). Одновременно увеличиваются точки соприкосновения между итальянским маньеризмом и придворным искусством других европейских стран: школой Фонтенбло во Франции, романистами в Нидерландах и т. п. (хотя так называемый «маньеризм» в других европейских странах существенно отличается от итальянского). Этому способствуют и творческие контакты художников: большие группы итальянских мастеров работают в 30—50-е гг. 16 в. во Франции (Россо, Приматиччо, Никколо дель Аббате, Серлио, Челлини) и в 80-х гг. — в Испании (Пеллегрини Тибальди, Помпео Леони, Федерико Цуккари).

Искусство зрелого маньеризма, сложившееся на основе антиренессансных устремлений раннего маньеризма, не только противостоит передовым тенденциям в итальянском искусстве 16 в., но и открыто связано с идеологией феодально-католических кругов, подчинено задаче прославления церкви и государя. Смятение, пессимистический надлом раннего маньеризма уступают место холодной официальности; эстетические идеалы приобретают все более отвлеченный, безжизненный характер, всецело подчиняются нарочито произвольной формальной схеме — «манере», как ее называют теоретики того времени; творчество художника оказывается скованным целой системой догм и канонов. К концу 16 в. маньеристическое направление полностью обнаруживает свою бесплодность, заходит в тупик.

* * *

Главным очагом формирования маньеристического направления является Флоренция, в которой социально-экономические сдвиги, потрясшие жизнь Италии, приняли наиболее катастрофический характер. В 1520-е гг. флорентийское искусство переживает тяжелый кризис, самым ярким выразителем которого является Якопо Каруччи да Понтормо (1494—1557).

Понтормо — одна из самых значительных, противоречивых и трагических фигур во флорентийском искусстве 16 в. Мастер огромного дарования и большой искренности, Понтормо выступает первоначально как смелый новатор, стремящийся найти новые пути для искусства Возрождения. И в то же время Понтормо принадлежит к тем представителям итальянской интеллигенции, которые необычайно остро ощутили драматическую сложность коллизий современной им действительности. Уже в 1520-е гг. постоянно усиливающееся чувство жизненного разлада приводит его к глубокому творческому кризису, к отказу от ренессансных традиций.

Формирование Понтормо-художника связано с лучшими традициями флорентийского искусства. Первым его учителем был Леонардо да Винчи, а около 1512 г. юноша становится помощником Андреа дель Сарто. В своей первой значительной работе — фреске «Встреча Марии и Елизаветы» (1514—1516; церковь Санта Аннунциата) — Понтормо выступает как типичный мастер флорентийского Высокого Возрождения. Его композициям свойственны монументальная широта и торжественность, герои — стройные, сильные фигуры, задрапированные крупными складками одеяний, — величавы и прекрасны, их позы и жесты отличаются безупречной пластической красотой. Уже в этой ранней работе Понтормо выступает и как мастер большой эмоциональной силы. Располагая группу людей тесным полукругом, Понтормо пронизывает ее сильным движением, превращая во взволнованную толпу; фигурам Марии и Елизаветы он сообщает порывистость, почти стремительность, раскрывающую большое и искреннее чувство. Эта эмоциональная насыщенность образов, типичная и для других

ранних произведений Понтормо, сближает молодого мастера — при всей разнице в масштабе их дарований — с Микеланджело.

Однако Понтормо, видимо, начинает ощущать неудовлетворенность возвышенно-идеальным стилем современной ему флорентийской живописи, который приобретает формально-академический характер в творчестве фра Бартоломео, Альбертипелли, Андреа дель Сарто, отмеченном постепенным измельчением ренессансных идеалов. Молодой мастер начинает поиски новых путей.



илл.176 Понтормо. Вертумн и Помона. Фреска виллы Медичи в Поджо-а-Кайяно. Фрагмент. 1520-1521 гг.

Синтезом этих исканий является роспись в вилле Медичи в Поджо-а-Кайяно (1520—1521), которая принадлежит к числу самых значительных, эстетически совершенных и необычных произведений флорентийского Высокого Возрождения. Посвятив роспись мифу о Вертумне и Помоне, Понтормо выбирает неожиданный мотив — послеполуденный отдых крестьян — и воплощает его с тончайшей декоративной изысканностью и в то же время живой непосредственностью, перенося зрителя в атмосферу поэтической сельской идиллии. Герои Понтормо расположились в непринужденных, естественных, полных счастливой беззаботности позах у каменного парапета, над которым на фоне светлого неба склоняются лавровые деревца. Мягкость красочной гаммы, легкость теней, свободное размещение фигур, отделенных большими пространственными паузами, непринужденное изящество рисунка — все это сообщает композиционному и образному строю фрески особую легкость и прозрачность. Вся роспись проникнута ренессансным настроением поэтического единства человека и природы, светлой, чуть задумчивой радостью.

И в то же время у Понтормо появляются новые черты—элементы более острого, чем у его флорентийских современников, эмоционально-лирического восприятия действительности. Оно определяет основной мотив композиции, одновременно грациозный и простой, вносящий в фреску тонко почувствованную поэзию жизни природы: юноша и девушка, сидящие на парапете, сгибают лавровые деревца, которые, склоняясь, вторят изгибу люнета и центрального окна и наполняют фреску трепетом своих тонких веток и удлинённых листочков. Знаменательно и то, что в трактовке некоторых образов, например сидящего на земле старого босоногого крестьянина, появляется необычная для флорентийского искусства того времени конкретность, стремление приблизиться к живой натуре.

Особая заостренность, эмоциональная окраска восприятия еще более непосредственно раскрываются в рисунках Понтормо, одного из самых блестящих рисовальщиков Флоренции. Оставаясь в пределах традиции классического ренессансного рисунка, Понтормо, однако, стремится не к объективно-спокойному штудированию натуры, а к особой непосредственности, жизненной трепетности образов, предпочитая набросок этюду. Такова серия рисунков к фреске в Поджо-а-Кайяно, набросанных со стремительной точностью подвижными, нервными штрихами.

На рубеже 10—20-х гг. 16 в. Понтормо в поисках большей жизненной непосредственности обращается, подобно некоторым мастерам венецианской террафермы, к искусству северного Возрождения и Дюреру. Это можно проследить в ранних композициях — «Истории Иосифа», «Поклонении волхвов» и в особенности в серии работ для монастыря в Галуццо (Чертоза Валь д'Эма), относящихся к 1522—1525 гг. Но в условиях обостряющихся социальных противоречий, натиска реакции, характеризующих жизнь Флоренции 1520-х гг., столь чуткий и восприимчивый мастер, как Понтормо, не смог сохранить гармонически ясное восприятие мира. В цикле фресок в Галуццо «Страсти Христа» светлую жизнерадостность ранних произведений сменяет глубокий драматизм. К сожалению, фрески сохранились настолько плохо, что можно судить только об их общем характере. Все же очевидно, что Понтормо стремится дать евангельским событиям глубоко человеческую трактовку, превратить их в сцены горестей и страданий простых людей. И в то же время фрески проникнуты не только трагизмом, но и настроением подавленности, обреченности («Христос перед Пилатом», «Оплакивание»). Противоречивым и двойственным становится изобразительный язык: необычная острота восприятия натуры, пластическая сила лепки объемов соединяются теперь с повышенной эмоциональностью линейного ритма, готическими изгибами силуэтов фигур.

Еще большей противоречивостью отмечена алтарная композиция «Христос в Эммаусе» (Уффици), написанная в

1525 г. для того же монастыря в Галуццо. С одной стороны, эта необычная для Италии картина является кульминацией новаторских реалистических исканий Понтормо. Фигуры апостолов, превращенных Понтормо в простолюдинов с грубыми обнаженными ногами, и монахов-заказчиков, простонародные набожные лица которых выступают из мрака на заднем плане, вылеплены контрастами светотени с такой пластической осязаемостью и суровой правдивостью, что непосредственно предвосхищают Караваджо. С остротой и лаконизмом, достойными реализма 17 в., написан и натюрморт на столе. И в то же время, помещая своих героев на отвлеченном темном фоне, вырывая их из мрака холодным мерцающим светом, исходящим из символического «ока», Понтормо переносит действие в некую ирреальную среду. Напряженный, нервный ритм угловатых, ломающихся складок, беспокойные, извивающиеся линии силуэтов сообщают фигурам апостолов и Христа повышенную одухотворенность, вся картина приобретает религиозно-мистическую окраску. Работы в Галуццо свидетельствуют о нарастающей творческой трагедии Понтормо. В своих исканиях Понтормо выходит за пределы идеально-возвышенного стиля флорентийской живописи, сближается с мастерами террафермы, предвосхитившими Караваджо. Но эти тенденции не могли найти плодотворной почвы для развития в охваченной кризисом Флоренции 1510—1520-х гг. Отсюда стремление противопоставить реальному миру некие духовно-мистические ценности, усиление субъективного начала, свидетельствующие о том, что Понтормо начинает переживать тяжелый кризис.

Это накладывает отпечаток и на его портретное творчество середины 1520-х гг. Первые портретные работы мастера— «Резчик драгоценных камней» (конец 1510-х гг.; Лувр), «Двойной портрет» (Флоренция, собрание Гвиччардини), для которых характерна особая внутренняя яркость, эмоциональная приподнятость образов, еще близки портретам Андреа дель Сарто. Но в середине и второй половине 1520-х гг. портретные образы Понтормо приобретают особую утонченность и в то же время — неуверенность, меланхолическую встревоженность. Таков портрет юноши в

Лукке (Алессандро Медичи?), написанный около 1525—1526 гг.. Строя его на нарочито остром контрасте тяжелых масс одеяния и прозрачной бледности юного лица, тонкости шеи, Понтормо сообщает всему образу хрупкость, почти болезненность, повышенную, беспокойную одухотворенность.



илл.177 Понтормо. Портрет юноши (возможно, Алессандро Медичи). Ок. 1525-1526 гг. Лукка, Музей.



*илл.178 Понтормо. Положение во гроб. Фрагмент. 1525-1528 гг.
Флоренция, церковь Санта Феличита.*

В следующем своем значительном произведении— «Положении во гроб» в церкви Санта Феличита во Флоренции (1525—1528) — Понтормо уже целиком захвачен творческим кризисом. Это одно из самых трагических произведений итальянского искусства 16 в., полное глубокого, мучительного отчаяния, выраженного Понтормо с большой эмоциональной силой. И в то же время мастер приходит к отказу от гуманистических и реалистических исканий своего раннего творчества. Предстающие перед нами юноши с искаженными лицами, полными ужаса глазами, женщины, склоняющиеся над телом Христа, теряют и внутреннюю силу и жизненную конкретность образов раннего Понтормо, приобретают отвлеченно-идеальный характер. Произвольным и условным становится и изобразительный язык. Приподнимая горизонт, Понтормо создает впечатление, что вся группа как бы парит в воздухе, ноги юношей и женщины на первом плане едва касаются земли. Легкие лиловатые тени, скользящие по хрупким телам, лишают их объемности и земной тяжести. Высветленный колорит, построенный на диссонансах холодных, прозрачных тонов—розовато-красного, бледно-лилового, светло-голубого, зеленого,— увеличивает ирреальность всего изображенного.

Сочетание религиозной экстатичности настроения, отвлеченности и болезненной надломленности образов, произвольности изобразительного языка отличает и другие работы Понтормо этих лет—«Встречу Марии и Елизаветы» (1528—1530; Карминьяно), «Мадонну с младенцем» (1521—1522; Эрмитаж).

В «Положении во гроб» и «Встрече Марии и Елизаветы» — последних своих значительных произведениях — Понтормо выступает как один из основоположников маньеризма. Поздний период творчества мастера убедительно свидетельствует о негативном характере эстетических

принципов маньеризма. После 1530 г. Понтормо остается чуждым складывающейся придворной культуре; в уединении своей мастерской, окруженный непониманием современников, он продолжает одинокие поиски. Но, лишенные теперь опоры в действительности, они становятся бесплодными, завершаются постоянными творческими неудачами. Особенно неудачными, судя по свидетельству Вазари, были разрушенные в 18 в. фрески в церкви Сан Лоренцо, которым мастер посвятил последние десять лет жизни (1546—1556). Сохранившиеся наброски к ним поражают не только вымученной переусложненностью замысла, подчинением человеческой фигуры абстрактному узору, но и странной для такого блестящего рисовальщика вялостью линий, говорят о полном творческом упадке мастера. После 1530 г. единственными значительными работами Понтормо являются его немногочисленные портреты. Такова аристократически надменная «Дама с собачкой» (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт) и совершенно противоположный ей по духу рисунок, изображающий пожилого мужчину в одежде ремесленника (так называемый «Автопортрет»; Уффици), напоминающий своей скорбной одухотворенностью и реалистической остротой ранние работы художника.

Понтормо относится к числу тех итальянских мастеров 16 в., которые как бы стояли на грани двух эпох. Являясь одним из основоположников маньеризма, он, однако, противостоит другим маньеристам, выступая в лучших своих произведениях как смелый искатель новых путей, своеобразно преломивший в своем искусстве реалистические и гуманистические традиции Возрождения.

Творческий облик второго основоположника флорентийского маньеризма Россо Фьорентино (Джованни Баттиста ди Якопо ди Гаспарре, 1495—1540) внешне обнаруживает много точек соприкосновения с Понтормо: уже в ранний период (ок. 1517—1518 гг.) Россо отказывается от возвышенно-идеального стиля, стремится к повышенной экспрессии, драматизации, обращается в поисках новых средств выражения к северному искусству. Однако Россо принадлежит к числу мастеров, у

которых кризис гуманистических идеалов и пессимистически субъективное восприятие трагичности жизненных коллизий перерастают в утрату больших идейных ценностей, приводят к внутренней опустошенности. Художник идет по пути нарочитого противопоставления своего искусства реальной действительности, стремится к надуманной экстравагантности, парадоксальности и внешней Эффектности решений. Если Понтормо в искусстве северных мастеров привлекала глубокая эмоциональность, реалистическая острота, то Россо ищет в нем опору для своих антиреалистических, носящих формальный характер исканий. Так, в его ранних композициях «Мадонна с четырьмя святыми» (1518; Уффици), «Мадонна со святыми» (Вольтерра), в ряде рисунков появляются причудливые образы аскетов с преувеличенно вытянутыми пропорциями тела, неправдоподобно маленькими, словно иссохшими головами, подчеркнуто экспрессивными жестами; выразительность строится на взбудораженности и переусложненности ритмов как бы ломающихся складок, резкости красочных сочетаний. Но сознательная деформация человеческой фигуры, искажение лиц странными гримасами (например, в «Мадонне с ангелами», ок. 1517 г.; Эрмитаж), заставлявшими современников сравнивать его святых с дьяволами, так же как и повышенная экспрессивность изобразительного языка, становятся у Россо самоцелью, не связаны с поисками выражения, хотя бы и в субъективно односторонней форме, больших идей и чувств.

Поэтому даже в самом значительном произведении Россо — «Снятии со креста» (1521; Вольтерра, Музей) — нет того подлинного драматизма, которым отмечено ложе в гроб» Понтормо. Вся драматическая патетика этой картины носит чрезвычайно внешний характер и растворяется в орнаментальном рисунке линейного ритма (недаром наиболее выразительным в картине является образ молодой женщины с простодушным и любопытным взглядом).

Пределом стремления к парадоксальности, переусложненности и внешнему Эффекту является картина Россо «Моисей и дочери Иофара» (1523; Уффици),

построенная на контрасте обнаженных фигур пастухов, стремительно низвергающихся на землю в самых произвольных ракурсах, и классицизирующей красоты женской фигуры на втором плане.

Весьма внешний, формальный характер поисков раннего Россо отчетливо сказывается в том, что после переезда в 1523 г. в Рим он отказывается от нарочитой экстравагантности, вызывающей причудливости своего раннего творчества и, подчиняясь вкусам складывающейся придворной среды, стремится к декоративности и утонченной орнаментальности. Это начало становится преобладающим у Россо после его переезда в 1530 г. во Францию, где он выступает как один из основателей школы Фонтенбло.

Кризис гуманистических и реалистических традиций Возрождения в 20—30-х гг. 16 в. сказывается и в искусстве Рима. Однако он принимает в Риме специфический характер, выражается не в отказе ряда мастеров от принципов Высокого Возрождения, а в их творческом оскудении, формальном и эпигонском следовании Микеланджело и особенно Рафаэлю. Так, Себастьяно дель Пьомбо в своих многофигурных композициях выступает как эпигон Микеланджело, ученики Рафаэля — Джулио Романо и другие — разрабатывают формальные моменты утонченной декоративной системы монументальных росписей своего учителя (росписи Перино дель Вага в замке св. Ангела, 1540-е гг.). Особенно сильно сказывается кризис в самой грандиозной из работ Джулио Романо (1492/99 — 1546) — росписях построенного по его же проектам палаццо дель Те в Мантуе, выполненных в 1528 — 1535 гг. В большинстве своем они навеяны фресками Фарнезина, но гармоническую легкость и естественность декоративных работ Рафаэля сменяют нарочитая переусложненность композиций, тяготение к внешней эффектности и грубоватой пышности (Зал Психеи).

Особое место среди этих росписей занимают фрески Зала гигантов (1532— 1535). Умело используя иллюзионистические эффекты, Джулио Романо превращает плафон и стены зала в

единую композицию, изображая картину грандиозной катастрофы: пораженные молниями Юпитера, с облаков стремительно низвергаются гигантские тела, на которые обрушиваются разлетающиеся на куски колонны, огромные скалы. Несомненно, росписи Зала гигантов, как и несколько более поздний «Страшный суд» Микеланджело, навеяны трагическими событиями итальянской действительности. Но во фресковых композициях Джулио Романо полностью отсутствует героическое начало, все пронизано пафосом гибели и уничтожения, что придает его фрескам характерную для маньеризма антигуманистическую окраску.

Первый этап маньеризма завершает творчество пармского мастера Франческо Маццола, прозванного Пармиджанино (1503 — 1540).

Формирование творческого облика Пармиджанино тесно связано с искусством Корреджо, который приехал в Парму в 1518 г. и оказал большое воздействие на юного мастера. Близость к Корреджо сказывается и в первом монументальном цикле Пармиджанино — фресках церкви Сан Джованни Эванджелиста (1519/22), и в замечательных росписях одной из комнат замка в Фонтанеллато близ Пармы, которые обычно датируют 1530-ми гг., хотя часть исследователей убедительно доказывают, что они написаны в 1523 г. В росписях в Фонтанеллато Пармиджанино, используя мотивы фресок Корреджо в монастыре Сан Паоло, как бы раздвигает стены помещения, превращая зеркало плафона в покрытое облаками небо, распалубки свода — в зеленый шатер, а люнеты — в своеобразные лоджии, где на фоне неба, воды, деревьев изображены нимфы, охотники с собаками, испуганные олени, разворачиваются эпизоды легенды о Диане и Актеоне. Вся эта сложная композиция пронизана легким, скользящим ритмом движущихся фигур, развевающихся одежд, колеблемых ветром цветов и ветвей, что сообщает ей особую поэтическую непосредственность.

Но уже в ранний период Пармиджанино отходит от ренессансных традиций. Это отчетливо сказывается в

знаменитом автопортрете (ок. 1522 —1524; Венский музей), в котором молодой художник с виртуозным мастерством решает причудливую задачу изображения не самого человека, а полусферического зеркала, своеобразно преломляющего его облик. Этот миниатюрный портрет, написанный на выпуклой круглой дощечке мягким, сплавленным, образующим эмалевую поверхность мазком, выдержанный в тончайших градациях коричневых и зеленовато-серых тонов, свидетельствует о блестящем техническом мастерстве молодого мастера. Пармиджанино вызывает у зрителя полную иллюзию, что тот находится перед полусферическим зеркалом из полированного металла, блестящая поверхность которого отражает облик юного художника и полутемное, наполненное слабым мерцающим светом помещение его мастерской. Однако замена интереса к человеку интересом к чисто формальным задачам, стремление к иллюзорной точности воспроизведения искажающего действительность оптического эффекта говорит о том, что Пармиджанино уже в значительной мере чужды гуманистические и реалистические принципы Возрождения.

В 1523 или в начале 1524 г. Пармиджанино переезжает в Рим. Несомненно, именно здесь Пармиджанино приобрел ту высокую изобразительную культуру, блестящий артистизм, которые отличают его зрелое творчество. II в то же время в его произведениях римского и болонского (1527—1531) периодов усиливается антиренессансная направленность.

Однако, в отличие от Понтормо и Россо, антиренессансный характер творчества которых выражал пессимистический надлом мировосприятия целого поколения, ощутившего безысходность трагических противоречий итальянской действительности, эстетическая программа Пармиджанино тесно связана с устремлениями складывающейся придворной культуры. Она отражает умонастроения той части итальянского общества, которая пытается уйти от трагических противоречий действительности в узкий мирок субъективных, утонченных, оторванных от жизни идеалов. Не случайно именно Пармиджанино, а не флорентийские маньеристы выработал эстетический идеал маньеризма и оказал огромное

воздействие на последующее развитие маньеристического искусства.

Эстетический идеал Пармиджанино, формирование которого можно проследить в ряде его произведений 1520-х гг. («Видение св. Иеронима», Лондон; «Мадонна со святыми», Уффици), подчинен стремлению противопоставить действительности мир рафинированно-аристократичной, хрупкой, почти бесплотной красоты, он носит отвлеченный характер и очень скоро обнаруживает узость идейных позиций мастера. Такова его «Мадонна с розой» (ок. 1528 —1530; Дрезден), которая является одним из наиболее ярких и характерных произведений маньеризма. Образы этой эффектной, виртуозно построенной композиции носят изысканный, нарочито светский характер и в то же время лишены не только значительности, но и человеческой теплоты, отмечены внутренней ущербностью. В мадонне Пармиджанино подчеркивает холодную отчужденность, аристократическую неприступность, придавая ее прекрасному лицу надменное, почти жесткое выражение, а жесту тонких холеных рук — манерность, нарочитую бесцельность. Двусмысленность взглядов, кокетливый изгиб тела, подчеркивающий округлость бедер, придают отпечаток холодной чувственности образу маленького Христа. Принципы изобразительного языка Пармиджанино, приобретающего в «Мадонне с розой» особую утонченность, призваны подчеркнуть идеальность этих образов, их непричастность реальному миру. Колорит картины, построенный на изысканном сочетании холодных дымчато-сиреневых, бледно-розовых, сине-зеленых, блекло-красных тонов, не только подчеркивает аристократизм образов, но и лишает их полнокровности, материальной убедительности: тело Христа, лицо и руки мадонны, написанные в гладкой обобщенной манере, бледно-розовым тоном с легкими голубоватыми и лиловатыми тенями, кажутся почти фарфоровыми.



*илл.180 Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей. 1534-1540 гг.
Флоренция, Уффици.*

Особенно отвлеченный и субъективный характер приобретает эстетический идеал Пармиджанино в произведениях его второго пармского периода (1531 —1540). Синтезом исканий этих лет является знаменитая «Мадонна с длинной шеей» (1534—1540; Уффици), в которой все нарочито причудливо и нереально: и неправдоподобно вытянутые пропорции тела мадонны, его странный волнообразный изгиб, и сверхъестественный пространственный разрыв между недописанным архитектурным фоном и фигурами мадонны и ангелов на первом плане, и переливчатый холодный колорит. У Пармиджанино появляются уже и определенные каноны воплощения его идеала: вытянутость пропорций человеческой фигуры, текучая, причудливо изгибающаяся линия силуэта, подчиненная, как и весь композиционный строй картины, сложной совокупности змеевидных ритмов. Этот принцип «змеевидной фигуры» стал одной из главных изобразительных формул маньеризма и полвека спустя был разработан в теоретических трудах Ломатццо.

«Мадонна с длинной шеей», в которой субъективность творческой фантазии Пармиджанино, его стремление к произвольности изобразительного языка достигают своей кульминации, убедительно свидетельствует и о бесплодности программы мастера. Его идеал носит отпечаток не только отвлеченности, но и внутренней незначительности: фигура мадонны, заполняющая почти всю плоскость холста размером 2,14х1,33 м, отличается манерной грацией изящной хрупкой статуэтки.

Творчество Пармиджанино, таким образом, воплотило в наиболее законченной и последовательной форме устремления раннего маньеризма. Но в то же время оно свидетельствует и о том, что маньеризм не является монолитным и цельным направлением, включает в себя, даже в пределах творчества одного художника, самые

разнообразные тенденции. Так, особое место в творчестве Пармиджанино занимает портрет — единственный жанр, в котором искусство маньеризма сохраняло известный контакт с действительностью. Портреты Пармиджанино, бывшего наряду с Бронзино крупнейшим портретистом маньеристического направления, отмечены большой противоречивостью, но представляют весьма значительное эстетическое явление. Они несут явственный отпечаток кризисности мировосприятия мастера: образ человека в них лишен яркой характерности и полнокровности, репрезентативность создается обычно не героической значительностью образа, а великолепием и пышностью аксессуаров (портрет графа Джан Галеаццо Сан Витале, 1524; Неаполь, Музей). Но, с другой стороны, Пармиджанино сумел уловить в душе современника внутренний надлом, смятение, беспокойство, и это сообщает ряду его портретов тревожную одухотворенность, нотки затаенной душевной боли (так называемый «Автопортрет», ок. 1527 — 1528; Уффици) или глубокой меланхолической задумчивости («Малатеста Бальоне», 1530-е гг.; Вена, Художественно-исторический музей).



*илл.179 Пармиджанино. «Антея». Фрагмент. Ок. 1534-1535 г.
Неаполь, музей Каподимонте.*

Сам аристократически утонченный идеал мастера, соприкасаясь с действительностью, приобретает в его портретах черты большей жизненности, что придает ряду его образов, особенно женских, большое очарование. Таков портрет неизвестной молодой женщины (так называемая «Антея», ок. 1534-1535; Неаполь, Музей). Пармиджанино вносит в портрет элементы стилизации, преувеличивает хрупкость, изящество молодой женщины, вытягивая пропорции ее фигуры, оставив вокруг нее слишком много пустого пространства, сделав нарочито маленькой головку. И в то же время, добиваясь строгой торжественности композиции, идеальной обобщенности линии лица, безупречной чистоты его очертаний, он сумел передать и жизненное обаяние своей прелестной модели, которая смотрит на зрителя огромными вопрошающими черными глазами.

Особое место в творчестве Пармиджанино занимают и его рисунки. Пармиджанино создает тип нарочито незаконченного рисунка-наброска, непосредственно, живо и в то же время с артистизмом и утонченной декоративностью воплощающего создания изменчивой фантазии художника. Он строит, его на выразительности прерывистой, как бы незаконченной линии, живописном противопоставлении пятен светотени, многое дает лишь намеком, двумя-тремя беглыми штрихами, открывая наряду с венецианскими мастерами 16 в. новые эмоциональные и изобразительные возможности рисунка. Но в то же время рисунок утрачивает у Пармиджанино реалистическую направленность; он уже не связан, как у ренессансных мастеров, с поисками выразительности образа или воплощением сложного идейного замысла. В нем преобладает живописно-декоративное начало, прихотливая игра линий и пятен светотени («Купание Дианы»). Это увлечение чисто декоративными живописными эффектами становится весьма характерным для маньеристического рисунка.

Сходные тенденции определяют и развитие гравюры маньеристического круга, в развитии которой Пармиджанино сыграл немаловажную роль. С его именем тесно связано развитие в Италии 16 в. двух новых видов гравюры — офорта и цветной гравюры на дереве, привлечших маньеристов широкими возможностями живописно-декоративных решений. Пармиджанино был одним из первых мастеров офорта, получившего затем широчайшее распространение в Европе. В немногочисленных офортах Пармиджанино («Положение во гроб», «Поклонение волхвов», «Таис» и др.) специфика офорта, его неровный, прерывистый штрих подчинены стремлению передать причудливую, таинственную игру света и тени, сообщить всему изображенному зыбкость и невесомость.

Возникновение цветной гравюры на дереве, завоевавшей особенно широкое признание в маньеристическом кругу, первоначально связано с Венецией, где уже в первом десятилетии 16 в. в гравюре появляются живописные тенденции. Изобретатель цветной гравюры на дереве (так называемой «кьяроскуро») Уго да Карпи (ок. 1480—1532) в течение ряда лет работал в Венеции и получил в 1516 г. от венецианского сената патент на свое изобретение. Введя печатание с нескольких досок и заменив линейный рисунок пятном, Уго да Карпи сообщил гравюре живописность свободного, широкого рисунка кистью. Однако хотя искания Уго да Карпи во многом близки творческим устремлениям мастеров Венеции, тяготение к живописности носит у него односторонний характер и подчиняется поискам декоративных эффектов. Это сказывается уже в гравюрах с рафаэлевских картонов для шпалер, исполненных вскоре после переезда Уго да Карпи в Рим (ок. 1518 г.) и в еще большей мере характеризует его поздние листы, сделанные по рисункам Пармиджанино («Диоген»). На дальнейшее развитие искусства кьяроскуро огромное влияние оказал Пармиджанино, рисунки которого вплоть до конца 16 в. служили мастерам кьяроскуро основным материалом для воспроизведения.

* * *

Сороковые годы 16 в., знаменующие начало следующего этапа феодально-католической реакции в Италии, отмечены стабилизацией в итальянских государствах феодально-монархического режима и активизацией деятельности папского Рима, который возглавляет организованное наступление правящих кругов на все ренессансное наследие в политической и духовной жизни страны. Папа Навел III Фарнезе (понтификат 1534—1549 гг.) вводит церковную цензуру, восстанавливает деятельность инквизиции; в 1540 г. возникает орден иезуитов, который становится авангардом католической реакции. Она достигает своего апогея в 50—70-е гг. 16 в., когда церковь, опираясь на инквизицию, становится на путь массового террора в борьбе со всеми прогрессивными силами общества. Стремясь подчинить себе духовную жизнь страны, подавить всякий проблеск протеста в народе и кругах прогрессивной интеллигенции, папство, не ограничиваясь террором, вводит целую систему контроля над всеми областями идеологии, разработанную Тридентским собором (1545—1563). В 1559 г. издается индекс запрещенных книг, в который попали имена Боккаччо, Ариосто, Макиавелли; накладывается вето на всю продукцию шестидесяти одной типографии. «Нам запрещено читать почти все», — пишет по этому поводу некий кардинал Латини. Жесткой регламентации подвергается и изобразительное искусство. Церковь рьяно насаждает в нем аскетический дух, не останавливаясь перед актами настоящего варварства, — таков был приказ Павла IV «одеть» фигуры «Страшного суда» Микеланджело или распоряжение Пия V убрать из Ватикана все античные статуи. Тридентский собор предписывает служителям церкви строгий контроль над соответствием произведений на религиозные темы католическим догматам; в близких церкви кругах возникают трактаты Джильо (1564) и Габриэле Палеотти (1582), посвященные ошибкам художников с точки зрения теологии. Часто художники работают под строгим надзором кардиналов Ватикана: например, покровитель иезуитов кардинал Алессандро Фарнезе контролирует росписи братьев Цуккари в замке Капрарола; он же исправляет проекты Виньолы для церкви Иль Джезу. Господствующими жанрами в живописи становятся парадный портрет и «истории» —

грандиозные многофигурные росписи, посвященные религиозно-мифологическим темам или восхвалению правящих династий; в пластике преобладает тип декоративной парковой или фонтанной скульптуры. Отражение требований церковных и придворных кругов можно найти и в трактатах крупнейших теоретиков маньеризма, работавших во второй половине 16 и в первые годы 17 в.: Боргини, Ломаццо, Арменини, Ф. Цуккари. Так, Боргини и Арменини говорят о необходимости соблюдать в произведениях искусства правила благочестия, Ломаццо разрабатывает целую систему условий, которым должен отвечать парадный портрет, и т. д. Стремление к регламентации искусства сказывается и в деятельности различных академий, крупнейшей из которых была основанная в 1560 г. Вазари Академия рисунка во Флоренции.

Придворное искусство, складывающееся в этих условиях в Италии 40—90-х гг. 16 в., развивается на основе традиций раннего маньеризма и представляет следующий, зрелый этап этого направления. Но зрелый маньеризм теряет драматическую напряженность, пессимистическую окраску, приобретает официально академический или сугубо декоративный характер. Если разрыв с действительностью в раннем маньеризме часто был вызван ощущением неодолимости жизненных противоречий, то теперь призыв теоретиков руководствоваться отвлеченной «идеей» совершенства тесно связан с требованиями придворной культуры. Так, Ломаццо пишет: «Благоразумный художник, изображая властителя, должен придать ему благородство и достоинство, если даже на самом деле он не таков». Эстетический идеал зрелого маньеризма полностью оторван от действительности, отличаясь отвлеченностью и нежизненностью. Недаром теоретики маньеризма нередко подменяют понятие «идеи» понятием «прекрасной манеры», то есть совокупности определенных формально-стилистических приемов. Сходным образом одним из главных достоинств произведения искусства считается теперь *invenzione*, то есть умение «сочинять» сложную и эффектную композицию. В некоторых случаях равнодушие к человеку, склонность к

формальным экспериментам достигают у художников Этого времени такой степени, что они выступают как предтечи упадочнических направлений в современном искусстве. Таковы, например, рисунки Луки Камбиазо, заменяющего головы человеческих фигур отвлеченными кубами, или чудовищные «сюрреалистические» аллегории времен года, четырех стихий, пейзажи Арчимбольдо, составленные из фруктов и овощей.

Формирование живописи зрелого маньеризма тесно связано с Флоренцией, где ее крупнейшим представителем является Аньоло Бронзино (1503 —1572), ученик и близкий друг Понтормо, уже в конце 1530-х гг. ставший придворным художником Козимо I. Бронзино является одним из создателей типа маньеристического парадного портрета. Его репрезентативные, виртуозные по исполнению портреты принадлежат к числу самых ярких страниц искусства зрелого маньеризма. Бронзино великолепно умеет построить импозантную композицию, ввести аксессуар, подчеркивающие сословное положение модели, придать своим героям высокомерную небрежность, утонченный аристократизм и — при всей идеализации — сохранить убедительное портретное сходство. Но в портретах Бронзино отчетливо сказывается и воздействие жестких требований придворной культуры, ограничившей задачу портретиста запечатленным официально-парадным обликом человека, его сословного величия.



*илл.181 Бронзино. Портрет Уголино Мартелли. 1537-1538 гг.
Берлин.*

В портретах Бронзино 1530-х гг., свидетельствующих о воздействии Понтормо, еще остаются элементы драматически-тревожного восприятия мира. Художник наделяет своих героев то тревожной взволнованностью, то особой нервной утонченностью и меланхолической самоуглубленностью. Но одновременно он стремится выявить в них и аристократическую исключительность, сословное превосходство. Так, в портрете Уголино Мартелли Бронзино подчеркивает нарочитую надменность позы и осанки юноши, эффектность нервной, острой линии силуэта, изысканность жестов тонких холеных рук, придает его некрасивому лицу непроницаемость, скупающе-презрительное выражение и тем сообщает образу не только утонченный аристократизм, но и оттенок холодной неприступности. Замкнутость изолированность от действительности увеличивается в конце 1530-х — начале 1540-х гг. в портретах Бартоломео и Лукреции Панчатики. Оба супруга — и Бартоломео, изображенный на сложном, несколько ирреальном архитектурном фоне, и представленная на фоне ниши Лукреция, неестественно выпрямившиеся, смотрящие прямо перед собой неподвижным, остановившимся взглядом, кажутся застывшими изваяниями. Это подчеркивается и спецификой жесткой, холодной живописной манеры Бронзино, у которого материальная осязательность заменяется иллюзорностью. Поверхность лица Лукреции, написанная в слитной эмалевой манере, кажется неестественно гладкой, по тону она светлее жемчужного ожерелья и имеет сходство со слоновой костью, резко и жестко промоделированные складки рубиново-красного шелкового платья кажутся изваянными из камня, волосы приобретают металлический отсвет.

Тип официального парадного портрета окончательно складывается в творчестве Бронзино в 1540-е годы. В многочисленных портретах 1540—1550-х гг. («Стефано Колонна», 1546; «Джанеттино Дория», ок. 1546 —1547)

исчезает оттенок тревожной неуверенности, усиливается внешняя репрезентативность и эффектность. Стремясь подчеркнуть дистанцию между зрителем и портретным образом, Бронзино избегает теперь намека на живые человеческие чувства и черты характера, прячет их под маской чопорной надменности, ледяного бесстрастия.

В знаменитом портрете супруги Козимо I, Элеоноры Тодедской с сыном (1540-е гг.; Уффици) флорентийская герцогиня восседает с торжественной неподвижностью идола. Жесткая пластичность живописной манеры, колорит, построенный на сочетании холодных, но не переливчато-неопределенных, как у Пармиджанино, а резко локальных тонов: голубого фона, синего одеяния мальчика, серебристого, расшитого темно-пурпурными и тускло-золотыми узорами платья герцогини— подчеркивают безжизненную застылость образов.

Бесстрастие, надменная замкнутость, статуарность портретов Бронзино тесно связаны с их парадно-официальным характером и в то же время свидетельствуют о нарастающем равнодушии мастера к человеку. Недаром во многих его портретах блестяще, с натуралистической иллюзорностью выписанные аксессуары привлекают более пристальное внимание художника и становятся более выразительными, чем лицо; таково великолепное парчовое платье в уже упомянутом портрете Элеоноры с сыном или виртуозно написанная прозрачная полосатая ткань в женском портрете из Турина (1550-е гг.).

Но если в своих портретах Бронзино выступает как значительный художник, то его многофигурные композиции особенно очевидно обнаруживают усиливающуюся деградацию маньеризма. Нарочитая неестественность и манерность поз, слащавая красивость образов, отвлеченная орнаментальность композиции, налет рассудочности и холодной эротичности отличают его «Аллегорию» (1540-е гг.; Лондон, Национальная галерея). Такая же искусственность характеризует и его большую алтарную композицию

«Сошествие Христа в чистилище» (1552; Флоренция, музей Санта Кроче) и ряд картин на тему «Святое семейство», в том числе картину музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 1550-х гг., а также фрески в капелле Элеоноры в Палаццо Веккьо (1545 —1564) и в церкви Сан Лоренцо (1567—1569).

Второй значительной фигурой флорентийского искусства является ученик Андреа дель Сарто Франческо Сальвиати (1510—1563), который наряду с Бронзино выступает как крупнейший портретист Флоренции этого времени и одновременно как один из ведущих, мастеров монументальной живописи. Однако в противоположность Бронзино, который был придворным по призванию, Сальвиати, видимо, тяготился атмосферой, царившей при дворах: недаром его близкий друг Вазари рассказывает о резкости и неуживчивости его характера, бесконечных переездах из Флоренции в Рим и обратно (кроме того, около 1540 г. он побывал в Венеции, а в 1554 г. — во Франции), конфликтах с заказчиками. Известная независимость от дворов определяет характер его портретов.

Сальвиати-портретист является антиподом Бронзино. Если последний стремится запечатлеть официальный, парадный облик аристократа, спрятать чувства и мысли модели за маской холодного равнодушия, то Сальвиати нередко делает своим героем рядового современника, полного ощущения неразрешимости жизненных противоречий, внутренней неуверенности. Его образы не обладают ренессансной значительностью и яркостью, но им свойственны психологическая насыщенность и жизненная острота. В противоположность парадным портретам Бронзино портреты Сальвиати (созданные в основном в 1530—1540-е гг.) носят более частный, интимный характер. Лишь немногие из них: так называемый «Поджо Браччолини» (вероятно, автопортрет; Рим, галерея Колонна), «Кардинал Червини-Спанокки», который ранее приписывался Понтормо (Рим, галерея Боргезе), портрет скульптора (Вена) — выдают стремление к торжественности и репрезентативности.

Но в ряде портретов Сальвиати — «Неизвестный с письмом» (Уффици), «Неизвестный» (Рим, галерея Корсини), «Мужской портрет» (Москва, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) — его герои предстают перед нами на нейтральном фоне в почти случайной, мгновенно схваченной позе, как бы оставшись наедине с собой погруженными в меланхолическую задумчивость; иногда они рассеянно разворачивают письмо или сжимают в руках перо. Строгость, почти монохромность колорита, в котором серые или оливковые тона фона сочетаются с темными тонами одежды, острая, беспокойная изломанность резко отчеканенной линии силуэта подчеркивают интенсивность и противоречивую сложность внутренней жизни, тонкую психологическую выразительность болезненно-задумчивых лиц.

Иногда Сальвиати достигает такой необычной остроты и конкретности трактовки образа рядового современника, что его портреты могут найти аналогии только у художников венецианской террафермы. Так, портрет Андреа Бандини (Филадельфия, собрание Джонсон), в котором внутренняя утонченность, лихорадочное беспокойство сочетаются с бюргерской обыденностью облика, вызывает в памяти портреты Морони. Большая острота передачи внешнего облика, мгновенно схваченной ситуации и одновременно внутренний драматизм характеризуют и один из наиболее искренних и интимно-непосредственных портретов мастера — его поздний автопортрет (1550-е гг.; Уффици).

Портреты Сальвиати убедительно свидетельствуют о неоднородности маньеризма, о том, что в искусстве феодально-католических центров рядом с официальным направлением сохраняются реалистические тенденции, частичный интерес к рядовому современнику, к внутреннему миру человека. Позднее, во второй половине 16 в., эти тенденции вызывают сложение жанра интимно-психологического автопортрета. Но в целом эти устремления постоянно подавлялись господствующими принципами

придворной культуры, не могли найти почвы для широкого развития.

Безжизненность, выхолощенность зрелого маньеризма, влекущая за собой полную деградацию, особенно ярко сказывается в декоративной монументальной живописи. Монументальная живопись маньеризма, которую теоретики того времени, например Арменини, объявили ведущим видом искусства, оказалась в наиболее откровенной форме подчиненной задаче прославления папства и правящих династий. Стремясь сообщить своим гигантским композициям внушительность и Эффектность, художники наполняют их огромным количеством фигур, изображенных в самых сложных и причудливых позах. Хотя пропагандистские задачи заставляют их иногда вводить в изображенные сцены элементы историчности, эти колоссы поражают своей безжизненностью. Образ человека трактуется с полным равнодушием, растворяется в безликой, лишенной выразительности толпе. В построении композиции и трактовке отдельных фигур господствует целая система штампов и шаблонов, которые дают возможность художникам расписывать огромные помещения с неправдоподобной быстротой. Особенно навязчивыми и условными становятся рецепты изображения человеческой фигуры, которые подробно разрабатываются Ломаццо и другими теоретиками. Эти рецепты складываются на основе принципа «змеевидной фигуры» Пармиджанино и на внешнем заимствовании микеланджеловской системы сложнейших контрапостов, которые приобретают у некоторых маньеристов такой гипертрофированный характер, что граничат с карикатурностью (Баттиста Франко, Пеллегрино Тибальди).

Крупнейшими мастерами монументальной живописи во Флоренции были Франческо Сальвиати и Джордже Вазари. Фрески Сальвиати обнаруживают более тесную связь с господствующими тенденциями маньеристического искусства, чем его портреты. Лучшие из них — цикл «История Камилла» в Зале аудиенций Палаццо Веккьо (начатый в 1544 г.), фрески в Сан Марчелло дель Корсо в Риме (конец 1540-х гг.) —выгодно

отличаются от других монументальных росписей маньеристов своей изысканной декоративностью. Но в более поздних его работах, особенно в посвященном папе Павлу III цикле в палаццо Фарнезе (1553 — 1554), ставшем образцом для всех римских маньеристов, появляется тяжеловесная пышность и риторичность. Наиболее типичным мастером монументальной живописи Флоренции является упоминавшийся как архитектор и автор известных «Жизнеописаний» Джордже Вазари (1511 — 1574), цикл росписей которого в Палаццо Веккьо, посвященный Медичи (1554—1572), концентрирует в себе все отрицательные черты декоративной живописи маньеризма. В последнюю треть 16 в. декоративная живопись Флоренции приобретает рафинированный и изысканно-холодный характер. Таковы росписи и панно потайного рабочего кабинета, так называемого Студиоло, Франческо I (1570—1573) в Палаццо Веккьо, выполненные Аллори, Нальдини и другими учениками Вазари и Бронзино. Но одновременно, как реакция на чрезмерную условность, появляется и тяготение к жанровым мотивам (например, панно Страдано «Лаборатория алхимика» и Алессандро дель Барбьере «Мастерская ювелира» в Студио Франческо I или фрески Б. Почетти).

Наряду с Флоренцией декоративная живопись получает огромное распространение в Риме, где крупнейшими мастерами этого жанра являются братья Цуккари: Таддео (1529 — 1566) и уже упоминавшийся как теоретик Федерико (1542/43 — 1609), бывший настоящим диктатором художественной жизни Рима второй половины 16 в. В отличие от Вазари и Сальвиати в своих декоративных росписях Цуккари больше ориентируются на традиции школы Рафаэля. Но, по существу, они создают столь же риторическое, условное, лишенное жизни искусство, что и их флорентийские собратья (фрески Т. и Ф. Цуккари в Капрароле, 1559—1566, посвященные прославлению рода Фарнезе, росписи Ф. Цуккари в Ватикане и др.). О характерной для мастера позднего маньеризма двойственности творческого облика Ф. Цуккари свидетельствуют его портретные зарисовки, в которых в противоположность академической холодности его фресок есть острота и жизненная непосредственность.

В середине и второй половине 16 в. маньеристические устремления определяют и облик искусства других придворных центров. Наряду с тяготением к переусложненности, вычурности, эффектности больших многофигурных композиций (творчество Пеллегрини Тибальди, 1527 —1596) появляется и стремление к созданию аристократизированного, несколько условного бытового жанра, наиболее ярко сказавшееся в искусстве Никколо делла Аббате (1509/12 —1571), а одновременно нарастает и мистическая взволнованность (Лелио Орси; 1511 —1587).

Особый круг проблем разрешает в своем творчестве наиболее значительный из поздних маньеристов — урбинский художник Федерико Бароччи (1535 — 1612). Бароччи в какой-то мере пытается преодолеть академическую сухость и холодную напыщенность современной ему маньеристической живописи, сообщить искусству взволнованную поэтичность, одухотворенность. Именно поэтому он в поисках Эмоциональной выразительности языка обращается к искусству Корреджо, о чем свидетельствуют и миловидная грациозность его образов, и прихотливая изысканность декоративных решений, и своеобразная дымчатая светотень. Поэтому он в противоположность своим современникам стремится к свободе живописной манеры, утонченности колористических решений (недаром биографы Бароччи рассказывают, что он сравнивал колорит с музыкой и создание новой картины начинал с эскизов в красках). Но основа поисков Бароччи является глубоко реакционной. Испытав воздействие идей одного из крупнейших деятелей контрреформации Филиппо Нери, Бароччи стремится сообщить непосредственность эмоционального воздействия сугубо церковной живописи, сочетая настроение религиозного экстаза с интимной лиричностью. Это накладывает явственный отпечаток на его творчество, в котором постоянно усиливается религиозная сентиментальность, внешний мелодраматизм, вычурность. В идиллическом «Отдыхе на пути в Египет» (ок. 1573 г.; Ватикан) и в знаменитой «Мадонне дель Пополо» (1579; Уффици) грациозность женских образов граничит с манерной кокетливостью, их улыбающиеся личики, окутанные

дымкой светотени, становятся кукольными, высветленные, почти пастельные тона колорита приобретают слащавый характер.

Бароччи был незаурядным портретистом. Его портреты, как парадные («Франческо-Мария II делла Ровере», ок. 1572 г.; Уффици), так и более интимные («Мужской портрет», 1560-е гг.; Эрмитаж), отличаются тонкой одухотворенностью. Но в поздних портретах — «Джулиано делла Ровере» (1580-е гг.; Вена, музей), автопортрете (Зальцбург) — одухотворенность переходит в одностороннее подчеркивание духовной жизни, спиритуализацию, что сближает эти работы Бароччи с портретами Эль Греко.

И легковесность, поверхностная сентиментальность, вычурность религиозных полотен Бароччи, и отрешенная духовность его портретных образов не менее наглядно, чем колоссальные напыщенные композиции Цуккари, свидетельствуют о том, что в конце 16 в. маньеристическая живопись окончательно заходит в тупик.

* * *

Формирование маньеристического направления в скульптуре также тесно связано с Флоренцией. Уже в 20-е гг. 16 в. антиренессансные устремления зарождаются и во флорентийской скульптуре, найдя свое выражение в творчестве Джованни Анджело Монторсоли (1507—1563). В его работах 20-х — начала 30-х гг. господствуют настроения смятения, пессимистической подавленности. Так, в надгробии Анджело Аретино (церковь Сан Пьетро в Ареццо) он изображает тело умершего со следами тления и разрушения; в портретном бюсте Томмазо Кавальканти (Сант Спирито во Флоренции), выдающем некоторое воздействие живописи Россо, искажает лицо гримасой ужаса и страдания. Юношеские работы Монторсоли отмечены и кризисом ренессансных изобразительных традиций, отказом от пластической цельности решений, стремлением к натуралистической Экспрессии, которая затем станет одной из характерных тенденций маньеристической скульптуры.

Для окончательного формирования творческого облика Монторсоли огромное значение имела его работа в начале 1530-х гг. в капелле Медичи в качестве помощника Микеланджело. В работах Монторсоли с этого времени появляется повторение многих композиционных схем Микеланджело и даже прямое заимствование (например, «Пьета» в церкви Сан Маттео в Генуе). Но он идет и по пути более органического усвоения некоторых черт творчества своего учителя, хотя в его искусстве сохраняются и нарастают настроения подавленности и глубокого отчаяния, которые, видимо, и заставили двадцатитрехлетнего художника уйти в монастырь. Это особенно полно раскрывается в скульптурах фонтана Нептуна в Мессине (1547 —1557). Фигура самого Нептуна, которой Монторсоли попытался придать ясность и спокойствие, является явно неудачной. Но в статуях Харибды и особенно Сциллы, могучее, полное колоссального напряжения тело которой изгибается в отчаянной попытке разорвать цепи, а запрокинутое лицо искажено воплем бессильной ярости, Монторсоли достигает трагической патетики, предвосхищая наиболее драматические образы скульптуры барокко. Очень близка статуе Сциллы терракотовая статуэтка (Берлин), вероятно, эскиз для неосуществленного фонтана, изображающая упавшую на землю охваченную страхом и отчаянием женщину, содрогающееся от рыданий тело которой передано скульптором; с трепетной жизненностью.

Если Монторсоли принадлежит к мастерам, которые остро и болезненно восприняли трагические противоречия итальянской действительности, то его старший современник Баччо Бандинелли (1488/93—1560), с самого начала своей творческой деятельности тесно связанный с семьей Медичи (недаром во время восстания 1527 г. он был вынужден бежать из Флоренции), выступает как создатель придворного направления, во флорентийской скульптуре.

Творчество Бандинелли свидетельствует прежде всего о весьма характерной для маньеризма деградации традиций монументальной скульптуры. В этом жанре, само

возникновение которого в эпоху Возрождения связано с представлением о титанической личности, идейная ограниченность, бесплодность маньеризма сказываются с наибольшей разрушительной силой. Так, колоссальная скульптурная группа Бандинелли «Геракл и Какус», поставленная в 1534 г. на площади Синьории и претендовавшая на соперничество с «Давидом» Микеланджело, лишена и героики и подлинной монументальности: статуи отличаются натуралистической грубостью, неестественная и неоправданная напряженность мускулов делает фигуру Геракла скованной и одеревенелой, лица уподобляются гротескным маскаронам, общий силуэт группы крайне невыразителен. Еще менее удачен памятник отцу Козимо I, кондотьеру Джованни делле Банде Нере (1540-е гг., площадь Сан Лоренцо).

Одновременно, с начала 1540-х гг., Бандинелли выступает как основатель академически идеализирующего течения, которое находит прямые аналогии в маньеристической живописи того времени. В его искусстве нарастают бесстрашие и холодная отвлеченность (рельефы хора Флорентийского собора 1553 г., статуи Адама и Евы во флорентийском Национальном музее). Даже трагические темы трактуются им теперь с полным безразличием (например, «Пьета» в Санта Аннунциата, 1559 г., где все происходящее приобретает отпечаток условного ритуала). Пластическая манера, которая вырабатывается у Бандинелли в эти годы, противоположна принципам ренессансной пластики. Стремясь подчеркнуть холодную идеальность образов, он приходит к нарочитой суммарности трактовки объемов, предельной заглаженности поверхности мрамора (излюбленного материала Бандинелли), идеальной плавности контуров, что придает скульптурной форме отвлеченность, лишает ее пластической наполненности.

Бандинелли оказал большое влияние на флорентийскую скульптуру; созданная им учебная академия стала подлинным, рассадником классицизирующих устремлений. Этому тесно связанному с придворной культурой направлению во

Флоренции середины 16 в. противостоит творчество Бенвенуто Челлини.

Бенвенуто Челлини (1500—1571), скульптор и ювелир, теоретик искусства и талантливейший писатель, является одной из самых ярких и необычных личностей этой эпохи. Его знаменитая автобиография рисует образ человека, наделенного неукротимым темпераментом и сохранившего в своем мировосприятии очень многое от ренессансного индивидуализма. Подобно другим мастерам той Эпохи, добиваясь признания при дворах римских пап, флорентийского герцога, французского короля, он в то же время задыхается в атмосфере придворной жизни, иногда вступает в бурные столкновения с высокопоставленными заказчиками, доходя— если верить автобиографии — до вооруженных стычек с ними, находится в постоянном конфликте с окружающим обществом. Это накладывает отпечаток и на его творчество. С одной стороны, Челлини выступает как представитель декоративного направления в маньеристической скульптуре, а с другой, — он является единственным флорентийским мастером середины 16 в., который пытается вернуть скульптуре героическую значительность.

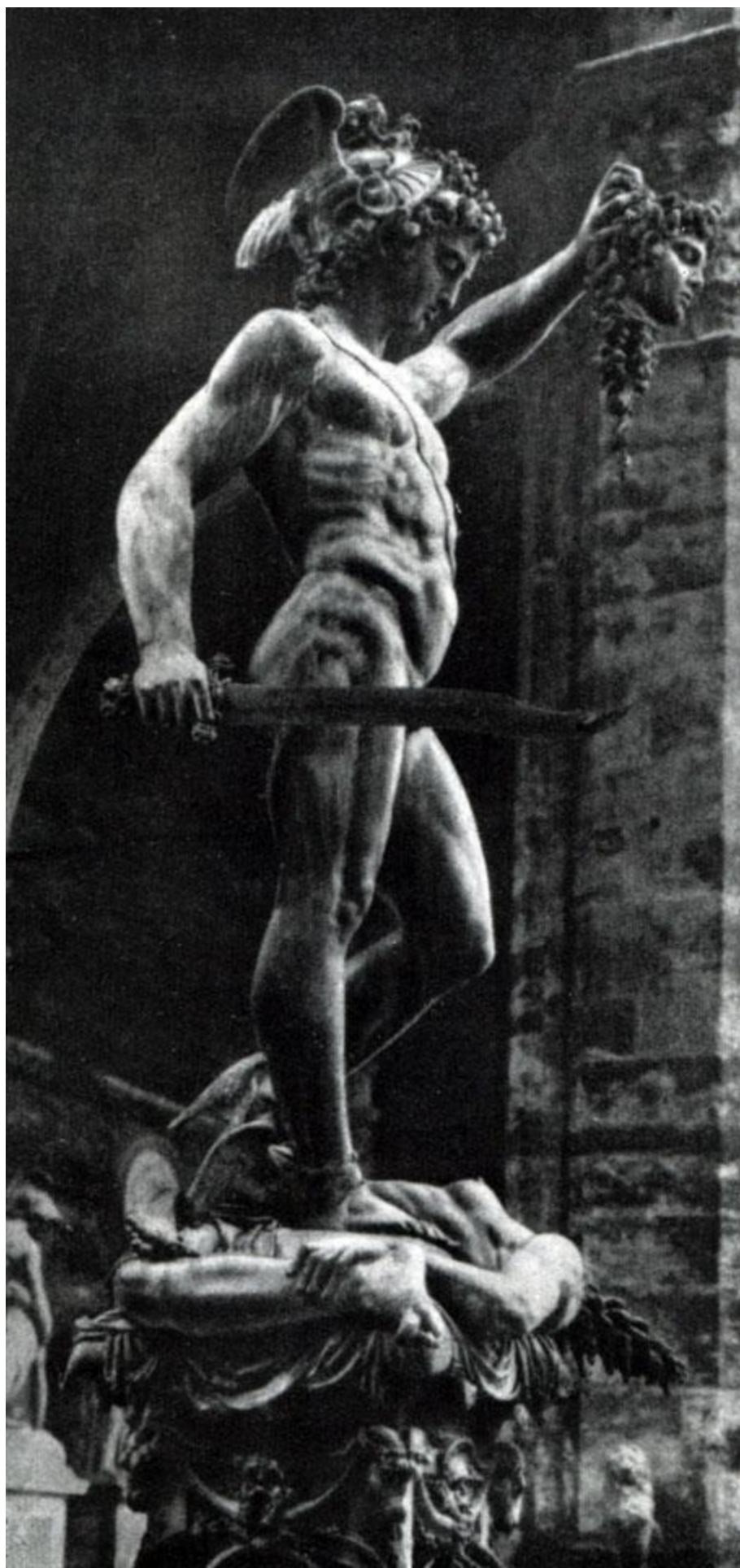
В 1520—1530-е годы Челлини работает при папском дворе, выступая преимущественно как ювелир и медальер, блестяще усвоивший традиции ренессансной пластики малых форм, о чем свидетельствует великолепная по лаконической выразительности портретная медаль Пьетро Бембо (ок. 1539 г.; Флоренция, Национальный музей). Маньеристические тенденции выступают на первый план в его творчестве в 1540-е гг., когда Челлини, переехав в 1540 г. по приглашению Франциска I во Францию, тесно соприкасается с блестящей рафинированной культурой французского двора и искусством школы Фонтенбло. Так, типичным образцом маньеризма в прикладном искусстве является знаменитая золотая солонка Франциска I (1540—1543; Вена, Музей), где дробность форм круглого постамента, несущего солонку в виде кораблика и перечницу в виде храмика, иллюзорность покрытых яркими

смальтами изображений животных моря и суши, рыб, цветов подчеркивают холодно-утонченную красоту и некоторую отвлеченность золотых статуэток Земли и Нептуна, преувеличенную легкость их пропорций, изысканность силуэтов. Зависимость от эстетических идеалов маньеризма сказывается и в первом из дошедших до нас произведений Челлини-скульптора — рельефном люнете—так называемой «Нимфе Фонтенбло» (ок. 1543—1544; Лувр).



илл.1836 Бенвенуто Челлини. Солонка Франциска I. Золото, эмаль. 1540- 1543 гг. Вена, Художественно-исторический музей.

После возвращения в 1545 г. во Флоренцию Челлини окончательно посвящает себя скульптуре. Однако он испытывает все большую неудовлетворенность условностью маньеристического искусства: недаром он подвергает уничтожающей критике произведения Бандинелли за их безжизненность. Творческие поиски Челлини в 1540—1550-е гг. далеко выходят за пределы проблематики флорентийского маньеризма. Они идут двумя путями. С одной стороны, Челлини, опираясь на идеи Леонардо и Микеланджело, стремится решить проблему создания скульптуры, развивающей движение фигуры в пространстве и требующей кругового обхода, и ряд его работ является экспериментом на эту тему — например, «Нарцисс» (1540-е гг.) и бюст Козимо I (1548; Флоренция, Национальный музей).



*илл.182 Бенвенуто Челлини. Персей. Бронза. 1545-1554 гг.
Флоренция, Лоджия деи Ланци.*

Однако центральное место в творчестве Челлини занимает проблема создания героического образа, столь чуждая современным ему флорентийским маньеристам. С решением ее связано самое замечательное произведение Челлини — бронзовая статуя Персея (1545 —1554; Лоджия деи Ланци, Флоренция). Предварительные модели статуи (Флоренция, Национальный музей), которые являются выдающимися памятниками мелкой пластики 16 в., позволяют проследить постепенную кристаллизацию замысла Челлини. В первой, восковой модели, превосходящей своим поэтическим очарованием остальные варианты, Челлини стремится к лирической одухотворенности образа, придает фигуре Персея стройность и гибкость, подчеркивает в наклоне головы, плавных, как бы замедленных жестах мягкую элегическую задумчивость, сообщает всем ритмам легкость и музыкальность. Во второй, бронзовой модели Челлини стремится преодолеть некоторую плоскостность первоначальной композиции, но становится на путь маньеристического решения проблемы, подчиняя фигуру Персея абстрактной схеме спиралевидного движения, что придает жестам, позе, силуэту чрезмерную вычурность; образ лишается эмоциональной непосредственности, становится изысканным и холодным. Но в большой статуе Челлини отказывается от этого чисто формального решения, вновь, как и в первой модели, сосредоточивает внимание на естественной пластической выразительности тела и в то же время идет по пути поисков монументальности и героического звучания образа.

Большая статуя Персея — одно из самых выдающихся и пластически совершенных произведений итальянской монументальной скульптуры после Микеланджело. Челлини удалось создать полный внутренней значительности и благородной сдержанности образ прекрасного гордого триумфатора. Он придает позе и жестам героя, высоко поднимающего отрубленную голову Медузы, спокойную

уверенность, внутреннюю силу и в то же время задумчивую сосредоточенность; находит чеканный, мощный и динамический силуэт, пластическую красоту и цельность которого подчеркивают нарочитая сложность позы обезглавленного тела Медузы и ювелирная хрупкость постамента; поднимая голову героя, мастер акцентирует яркую выразительность гневного и прекрасного лица, в моделях затененного. Он лепит статую укрупненными массами, сочетая обобщенную трактовку пластической формы с острой передачей жизни тела, пронизывающего его внутреннего напряжения. Это наполняет статую Персея той жизненной энергией, которая свойственна ренессансной скульптуре.

Однако общее решение статуи лишено у Челлини подлинной пластической цельности: пространственная ее композиция слишком усложнена, и с некоторых точек зрения силуэт утрачивает свою выразительность и ясность. Героический пафос образа далек от ренессансного: в горделивой самоуверенности Персея, торжественной репрезентативности его позы есть нечто от сознания аристократического превосходства над окружающим. Эта двойственность, бессилие Челлини порвать до конца с идеалами и художественными принципами маньеризма связаны с отсутствием в социальной действительности Италии середины 16 в. почвы для его героического идеала. В поздний период Челлини, потерявший популярность в придворных кругах и почти целиком посвятивший себя литературным и теоретическим трудам, испытывает острое разочарование в своих идеалах, пессимистическую подавленность, что находит отражение в его последней работе — «Распятии» (1562; церковь Эскориала).

Во второй половине 16 в. флорентийская скульптура приобретает сугубо декоративный характер. Так, большое развитие получает фонтанная и садовая скульптура, а также камерная скульптура, предназначенная для убранства небольших интерьеров. Господствующим в скульптуре второй половины 16 в. является придворно-аристократическое направление, крупнейшим мастером которого был уже

упоминавшийся как архитектор Бартоломео Амманати (1511 — 1592).

Ученик Бандинелли, Амманати унаследовал от своего учителя стремление к идеальной обобщенности и некоторой отвлеченности трактовки скульптурной формы. Но ему свойственна и известная мягкость моделировки, в чем сказывается воздействие Я. Сансовино, в мастерской которого Амманати работал в конце 1530-х гг. Уже в Венеции, Падуе и Риме Амманати выступает как мастер сугубо декоративной скульптуры.

Период наиболее активной творческой деятельности Амманати-скульптора начинается после возвращения его в 1555 г. во Флоренцию. В эти годы Амманати стремится к большей камерности образов и одновременно все больше подчиняет человеческую фигуру, ее пропорции, движения условному маньеристическому канону и орнаментальному ритму. Кульминацией всех поисков Амманати этих лет является небольшая бронзовая статуя Венеры для Студиоло Франческо I (1571), которая в наиболее отточенной и совершенной форме воплощает холодный и рафинированный идеал флорентийского маньеризма второй половины 16 в. Наряду с моделями Персея Челлини она принадлежит к самым замечательным памятникам итальянской скульптуры малых форм 16 столетия. Но, в отличие от Челлини, Амманати строит выразительность статуи не на поэтической передаче жизни тела, которое он трактует с несколько отвлеченной обобщенностью, а на музыкальности созвучий гибких, волнообразных ритмов, абстрактной красоте плавных, текучих линий силуэта.

В еще большей мере человеческая фигура подчиняется условному маньеристическому канону в скульптурах фонтана Нептуна на площади Синьории (окончен в 1575 г.). Амманати вслед за Монторсоли и другими мастерами 16 в. разрабатывает тип многофигурного фонтана, решая новую, нашедшую развитие в декоративных фонтанах барокко проблему создания единой композиции, включающей в себя пейзаж,

скульптуру и динамику водяных струй. Отчасти Амманати удается решение этой задачи. Если статуя самого Нептуна крайне неудачна, то иной характер носят бронзовые статуи речных богов, фавнов, нимф, изображенных сидящими на углах бассейна: капризная прихотливость их силуэтов, легкая подвижность причудливых, острых ритмов, живописное мелькание бликов на отполированной поверхности бронзы органически сплетаются с изменчивой игрой водяных струй. И в то же время скульптуры Амманати лишены жизненной полноты статуй барокко, всецело подчиняются абстрактному орнаментальному ритму, отмечены холодной отвлеченностью, искусственной переусложненностью.

Ограничивающее воздействие отвлеченных и условных идеалов придворного искусства второй половины 16 в. еще больше сказывается в творчестве выходца из Нидерландов Джованни да Болонья (1524—1608), с 1553 г. работавшего во Флоренции. Этот мастер, завершающий развитие маньеристической скульптуры, сочетает в своем творчестве самые разнородные и противоречивые тенденции.

От нидерландского искусства он унаследовал жанровые мотивы (статуэтка «Птицелов», Флоренция, Национальный музей) и стремление к натуралистической иллюзорности, сказавшееся в его известных скульптурных изображениях птиц и декорации гротов виллы Каstellо. Но в целом его творчество полностью входит в орбиту рафинированного придворного искусства Флоренции второй половины 16 в. Однако в пределах этого искусства мастер в своей мелкой пластике раскрывает не только незаурядное композиционное дарование, тончайшее чувство ритма, но и острое ощущение пластической выразительности человеческого тела. Свободой скульптурной лепки, внутренней динамичностью отличаются его небольшие модели для фонтанной скульптуры (например, для скульптур фонтана Океана начала 1570-х гг.). Утонченное чувство пластической красоты обнаженного тела, умение, даже подчиняя человеческую фигуру отвлеченному маньеристическому канону, сложному спиралевидному движению, передать ее естественную грацию проявляются в

серии отмеченных виртуозным артистизмом бронзовых статуэток купающейся Венеры (1570-е гг.; варианты во флорентийском Национальном музее и Лувре).

Свою незаурядную одаренность Джованни да Болонья проявляет, разрабатывая вслед за Челлини проблему передачи сложного движения в круглой, требующей кругового обхода скульптуре. Блестящее решение этой проблемы он дает в статуе Меркурия, изображенного в стремительном полете (1560-е гг.; Флоренция, Национальный музей), и в ставшей образцом для мастеров барокко скульптурной группе «Похищение сабинянки» (1580—1583; Лоджия деи Ланци).

Большое место занимают работы Джованни да Болонья и в эволюции типа многофигурного фонтана. Мастер разработал огромное количество вариантов этого фонтана — от торжественно-репрезентативных фонтанов Нептуна (1564—1567; Болонья) и Океана (1573; сады Боболи во Флоренции) до камерного шутливо-гротескного фонтана Венеры (1573; там же). Однако монументальные работы мастера при всей своей внешней эффектности отмечены характерной для позднего маньеризма внутренней бессодержательностью. Джованни да Болонья с полным безразличием относится даже к сюжетам своих работ. Недаром, посылая герцогу Пармы бронзовую реплику «Похищения сабинянки», он писал, что группа может считаться и изображением похищения Прозерпины или Елены, так как, создавая ее, он стремился показать лишь «ученость и знание искусства». Все это приводит к господству в его монументальной скульптуре такого обилия штампов и шаблонов, какого мы не найдем ни у одного другого скульптора 16 в. Особенной шаблонностью отличаются его конные статуи: памятник Козимо I (1587—1594) и Фердинандо I Медичи во Флоренции (1608).

Таким образом, к концу 16 столетия и в области скульптуры эстетические идеалы маньеризма обнаруживают свою нежизнеспособность. Такой итог развития маньеризма закономерен; его представители не сумели проложить в искусстве новые пути. Жившие в эпоху огромных социально-

экономических потрясений, они, естественно, должны были решать в своем творчестве новые проблемы, не стоявшие с такой остротой перед мастерами 15—начала 16 в.: проблемы трагичности жизненных коллизий, взаимоотношений человека с окружающей средой, противоречивой сложности его внутреннего мира и т. д. Это вносит в их искусство элементы, не свойственные итальянскому искусству предшествующих периодов, например элементы психологизма в маньеристическом портрете, поиски связи с окружающей средой в архитектуре и скульптуре. Но на этом основании маньеристов нельзя рассматривать как звено, непосредственно связывающее эпоху Возрождения с искусством 17 в., ибо они решают новые проблемы, которые ставит перед ними действительность, в негативном плане, противопоставляя свои ущербные, связанные с идеологией феодально-католических кругов идеалы действительности передовым устремлениям эпохи, тогда как работавшие одновременно мастера позднего Возрождения решают те же проблемы с позиций ренессансного гуманизма, прокладывая новые пути реалистического искусства.

Изобразительное искусство Венеции и прилегающих областей

Ю. Колпинский

Венецианское искусство эпохи Возрождения является составной и неотделимой частью итальянского искусства в целом. Тесная взаимосвязь с остальными очагами художественной культуры Возрождения в Италии, общность исторических и культурных судеб — все это делает венецианское искусство одним из проявлений искусства Возрождения в Италии, как нельзя представить себе Высокого Возрождения в Италии во всем многообразии его творческих проявлений без творчества Джорджоне и Тициана. Искусство позднего Возрождения в Италии вообще не может быть понято без изучения искусства позднего Тициана, творчества Веронезе и Тинторетто.

Однако своеобразие вклада венецианской школы в искусство итальянского Возрождения не только носит несколько иной характер, чем вклад любой другой школы Италии. Искусство Венеции представляет особый вариант развития принципов Возрождения и по отношению ко всем художественным школам Италии.

Искусство Возрождения сложилось в Венеции позже, чем в большинстве других центров, в частности чем во Флоренции. Формирование принципов художественной культуры Возрождения в изобразительном искусстве в Венеции началось лишь в 15 в. Это определялось отнюдь не экономической отсталостью Венеции. Наоборот, Венеция наряду с Флоренцией, Пизой, Генуей, Миланом была одним из самых экономически развитых центров Италии. Как ни парадоксально, именно раннее превращение Венеции в великую торговую, и притом преимущественно торговую, а не производящую державу, начавшееся с 12 в. и особенно ускоренное в ходе крестовых походов, повинно в этой задержке.

Культура Венеции, этого окна Италии и Центральной Европы, «прорубленного» в восточные страны, была тесно связана с пышным величием и торжественной роскошью имперской византийской культуры и отчасти утонченно декоративной культурой арабского мира. Богатая торговая республика уже в 12 в., то есть в эпоху господства романского стиля в Европе, создавая искусство, утверждающее ее богатство и мощь, широко обращалась к опыту Византии — самой богатой, самой развитой по тому времени христианской средневековой державы. По существу, художественная культура Венеции еще в 14 в. представляла собой своеобразное переплетение пышно праздничных форм монументального византийского искусства, оживленного влиянием красочной орнаментальности Востока и своеобразно изящными, декоративно переосмысленными элементами зрелого готического искусства. Собственно же проторенессансные тенденции давали себя знать в этих условиях весьма слабо и спорадически.

Лишь в 15 в. происходит неизбежный и закономерный процесс перехода венецианского искусства на светские позиции художественной культуры Ренессанса. Его своеобразие сказывалось главным образом в стремлении к повышенной праздничности колорита и композиции, в большем интересе к пейзажному фону, к окружающей человека пейзажной среде.

Во вторую половину 15 в. происходит формирование ренессансной школы в Венеции как значительного и оригинального явления, занявшей важное место и искусстве итальянского кватроченто.

Венеция к середине 15 в. достигает наивысшей степени своего могущества и богатства. Колониальные владения и фактории «царицы Адриатики» охватывали не только все восточное побережье Адриатического моря, но и широко раскинулись по всему восточному Средиземноморью. На Кипре, Родосе, Крите развевается стяг Льва святого Марка. Многие из знатных патрицианских родов, входящих в состав правящей верхушки венецианской олигархии, за морем выступают в качестве правителей больших городов или целых областей. Венецианский флот крепко держит в своих руках почти всю транзитную торговлю между Востоком и Западной Европой.

Однако разгром турками Византийской империи, завершившийся захватом Константинополя, поколебал торговые позиции Венеции. Все же никоим образом не приходится говорить об упадке Венеции во второй половине 15 в. Общий крах венецианской восточной торговли наступил значительно позже. Огромные же по тому времени частично высвобождавшиеся из торгового оборота денежные средства венецианские купцы вкладывали в развитие ремесел и мануфактур в Венеции, частично в развитие на рациональных началах земледелия в своих владениях, расположенных на прилегающих к лагуне областях полуострова (так называемой терраферме). Более того, богатая и еще полная жизненных сил республика сумела в 1509—1516 гг., сочетая силу оружия

с гибкой дипломатией, отстоять свою независимость в борьбе с враждебной коалицией ряда европейских держав. Общий подъем, обусловленный успешным исходом трудной борьбы, временно сплотившей все слои венецианского общества, вызвал то нарастание черт героического оптимизма и монументальной праздничности, которые так характерны для искусства Высокого Возрождения в Венеции, начиная с Тициана. Тот факт, что Венеция сохранила свою независимость и в значительной степени свои богатства, определил длительность периода расцвета искусства Высокого Возрождения в Венецианской республике. Перелом к позднему Возрождению наметился в Венеции лишь около 1540 г.

Период формирования Высокого Возрождения падает, как и в остальной Италии, на конец 15 в. Именно в эти годы повествовательному искусству Джентиле Беллини и Карпаччо начинает противостоять искусство Джованни Беллини, одного из замечательнейших мастеров итальянского Возрождения, чье творчество знаменует собой переход от раннего к Высокому Возрождению.

Джованни Беллини (ок. 1430—1516) не только развивает и совершенствует накопленные его непосредственными предшественниками достижения, но и поднимает венецианское искусство на более высокую ступень. В его картинах зарождается связь настроения, создаваемого пейзажем, с душевным состоянием героев композиции, что является одним из замечательных завоеваний живописи нового времени вообще. Вместе с тем в искусстве Джованни Беллини, и это самое важное, с необычайной силой раскрывается значительность нравственного мира человека. Правда, рисунок в его ранних произведениях иногда несколько жестковат, сочетания красок почти резки. Но ощущение внутренней значительности духовного состояния человека, раскрытие красоты его внутренних переживаний достигают в творчестве этого мастера уже и в этот период огромной впечатляющей силы.

Джованни Беллини рано освобождается от повествовательной многословности своих непосредственных предшественников и современников. Сюжет в его композициях редко получает детальное драматическое развитие, но тем сильнее через Эмоциональное звучание колорита, через ритмическую выразительность рисунка и, наконец, через сдержанную, но полную внутренней силы мимику раскрывается величие духовного мира человека.

Ранние работы Джованни Беллини могут быть сближены с искусством Мантеньи (например, «Распятие»; Венеция, музей Коррер). Однако уже в алтарном образе в Пезаро четкая линейная «мантеньевская» перспектива обогащается более тонко переданной, чем у падуанского мастера, воздушной перспективой. Главное отличие молодого венецианца от своего старшего друга и родственника (Мантенья был женат на сестре Беллини) выражается не столько в отдельных особенностях письма, сколько в более лирическом и поэтическом духе его творчества в целом.



*илл.194 Джованни Беллини. Мадонна с греческой надписью.
1470-е гг. Милан, галерея Брера.*

Особенно поучительна в этом отношении его так называемая «Мадонна с греческой надписью» (1470-е гг.; Милан, Брера). Это отдаленно напоминающее икону изображение скорбно задумчивой Марии, нежно обнявшей печального младенца, говорит еще об одной традиции, от которой отталкивается мастер,— традиции средневековой живописи. Однако отвлеченная одухотворенность линейных ритмов и цветовых аккордов иконы здесь решительно преодолена. Сдержанно строгие в своей выразительности цветовые соотношения конкретны. Краски правдивы, крепкая лепка объемов моделированной формы весьма реальна. Утонченно ясная печаль ритмов силуэта нерасторжимо связана со сдержанной жизненной выразительностью движений самих фигур, с живым человеческим выражением лица Марии. Не отвлеченный спиритуализм, а поэтически одухотворенное, глубокое человеческое чувство выражено в этой такой простой и скромной на вид композиции.

В дальнейшем Беллини, углубляя и обогащая духовную выразительность своего художественного языка, одновременно преодолевает черты жесткости и резкости ранней манеры. Уже с конца 1470-х гг. он, опираясь на опыт Антонелло да Мессина (работавшего с середины 1470-х гг. в Венеции), вводит в свои композиции цветные тени, насыщая их светом и воздухом («Мадонна со святыми», 1476), придавая всей композиции широкое ритмическое дыхание.

В 1580-х гг. Беллини вступает в пору своей творческой зрелости. Его «Оплакивание Христа» (Милан, Брера) поражает сочетанием почти беспощадной жизненной правдивости (смертная холодная синева тела Христа, его полуотвисшая челюсть, следы истязания) с подлинным трагическим величием образов скорбящих героев. Общий холодный тон сумрачного сияния красок одеяний Марии и Иоанна овеян предвечерним серовато-голубым светом. Трагическое отчаяние взгляда

Марии, припавшей к сыну, и скорбный гнев Иоанна, не примиренного со смертью учителя, сурово четкие в своей прямолинейной выразительности ритмы, печаль пустынного заката, столь созвучного общему эмоциональному строю картины, слагаются в некий скорбный реквием. Не случайно внизу доски, на которой написана картина, неизвестный современник начертал по латыни следующие слова: «Если созерцание этих скорбящих очей исторгнет у тебя слезы, то плакать способно творение Джованни Беллини».



илл.1956 Джованни Беллини. Преображение. Фрагмент. 1480-е гг. Неаполь, музей Каподимонте.

В течение 1580-х гг. Джованни Беллини делает решительный шаг вперед, и мастер становится одним из основоположников искусства Высокого Возрождения. Своеобразие искусства зрелого Джованни Беллини выступает наглядно при сравнении его «Преображения» (1580-е гг.; Неаполь) с его же ранним «Преображением» (музей Коррер). В «Преображении» музея Коррер жестко прорисованные фигуры Христа и пророков расположены на небольшой скале, напоминающей одновременно и большой постамент и иконную «лещадку». Несколько угловатые в своих движениях (в которых не достигнуто еще единство жизненной характеристики и поэтической приподнятости жеста) фигуры отличаются стереоскопичностью. Светлые и холодно-ясные, почти кричащие краски объемно моделированных фигур окружены холодно-прозрачной атмосферой. Сами фигуры, несмотря на смелое применение цветных теней, все же отличаются известной статичностью и однотонной равномерностью освещения.

Фигуры неаполитанского «Преображения» расположены на характерном для североитальянских предгорий мягко волнистом плато, чья покрытая лугами и небольшими рощицами поверхность расстилается над скалисто-отвесными стенами расположенного на аванплане обрыва. Зритель воспринимает всю сцену, как бы находясь на дорожке, идущей по закраине обрыва, огражденной легкими перилами из наскоро связанных, неочищенных срубленных деревьев. Непосредственная жизненная реальность восприятия пейзажа необычайна, тем более что и весь передний план, и дали, и средний план купаются в той чуть влажной световоздушной среде, которая будет столь характерной для венецианской живописи 16 в. Вместе с тем сдержанная торжественность движений величавых фигур Христа, пророков и упавших ниц апостолов, свободная ясность их ритмических сопоставлений, естественное господство человеческих фигур над природой, спокойная ширь пейзажных далей создают то могучее дыхание, то ясное величие образа, которые заставляют нас предугадывать в этой работе первые черты нового этапа в развитии Возрождения.

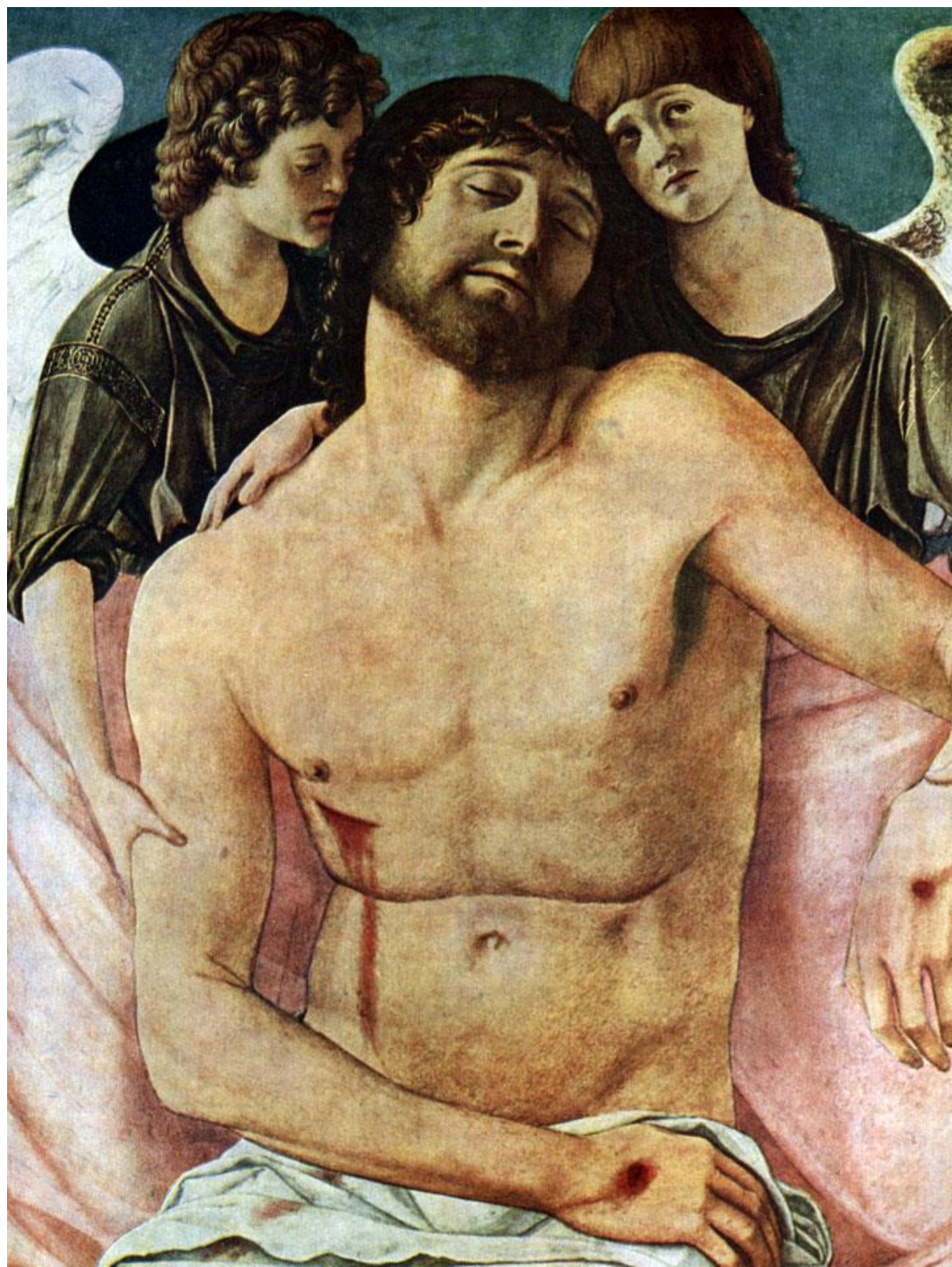
Спокойная торжественность стиля зрелого Беллини воплощена в отличающейся монументальной уравновешенностью композиции «Мадонна святого Иова» (1580-е гг.; Венецианская Академия). Беллини помещает восседающую на высоком троне Марию на фоне конхи абсиды, создающей торжественный архитектурный фон, созвучный спокойному величию человеческих образов. Предстоящие, несмотря на свою относительную многочисленность (шесть святых и три воздающих хвалу Марии ангелочка), не загромаждают композиции. Фигуры гармонично распределены по легко читаемым группам, над которыми ясно господствует более торжественный и духовно богатый образ Марии с младенцем.

Цветные тени, мягкий сияющий свет, спокойная звучность колорита создают ощущение общего настроения, подчиняют многочисленные детали общему ритмическому, колористическому и композиционно-образному единству целого.



197. Джованни Беллини. Мадонна со святыми. 1505. Венеция, церковь Сан Дзаккария.

В «Мадонне со святыми» из церкви Сан Дзаккария в Венеции (1505), написанной почти одновременно с «Мадонной Кастельфранко» Джорджоне, старый мастер создал произведение, замечательное классическим равновесием композиции, мастерским расположением немногочисленных величавых, погруженных в глубокую задумчивость героев. Может быть, образ самой мадонны не достигает той значительности, как в «Мадонне святого Иова». Но нежная поэтичность отрока, играющего у ног Марии на виоле, строгая важность и вместе с тем мягкость выражения лица погруженного в чтение седобородого старца действительно прекрасны и полны высокой этической значительности. Сдержанная глубина передачи чувства, совершенное равновесие между обобщенной возвышенностью и конкретной жизненностью образа, благородная гармония колорита нашли свое выражение в его берлинском «Оплакивании».



*Джованни Беллини. Мертвый Христос и ангелы. После 1475 г.
Берлин.*

Илл.стр.248-249



*илл.196 Джованни Беллини. Мадонна с деревцами. 1490-е гг.
Венеция, галерея Академии.*

Спокойствие, ясная одухотворенность характерны для всех лучших работ зрелого периода Беллини. Таковы и его многочисленные мадонны: например, «Мадонна с деревцами» (1490-е гг.; Венецианская Академия) или «Мадонна в лугах» (ок. 1590 г.; Лондон, Национальная галерея), поражающая пленэрной светоносностью живописи. В пейзаже не только правдиво передан облик природы террафермы — широкие равнины, мягкие холмы, далекие синеющие горы, но раскрывается в плане нежной элегии поэзия трудов и дней сельской жизни: пастух, отдыхающий у своих стад, цапля, опустившаяся у болота, женщина, остановившаяся у колодезного журавля. В этом по-весеннему прохладном пейзаже, столь созвучном тихой нежности Марии, благоговейно Склонившейся над уснувшим на ее коленях младенцем, уже достигнуто то особое единство, внутреннее созвучие дыхания жизни природы и духовной жизни человека, которое так характерно для венецианской живописи Высокого Возрождения. Нельзя не заметить попутно, что в трактовке образа самой мадонны, носящей несколько жанровый характер, заметен интерес Беллини к живописному опыту мастеров северного Возрождения.

Значительное, хотя и не ведущее место в творчестве позднего Беллини занимают те обычно связанные с каким-либо поэтическим произведением или религиозной легендой композиции, которыми увлекались венецианцы.



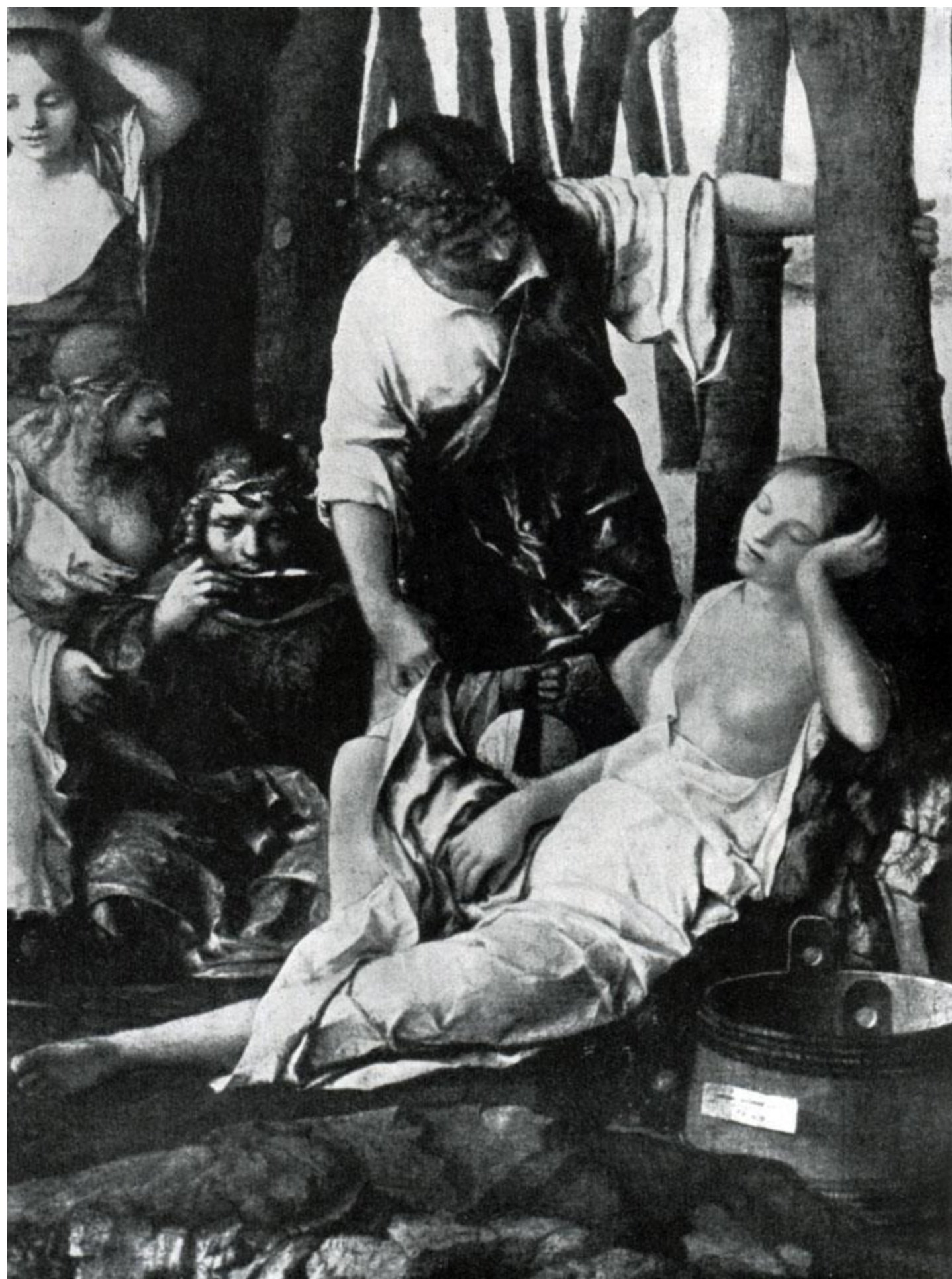
*илл.195а Джованни Беллини. Озерная мадонна. Ок. 1490 г.
Флоренция, Уффици.*

Такова навеянная одной французской поэмой 14 в. так называемая «Озерная мадонна» (Уффици). В серебристом мягком освещении на фоне спокойно величавых и несколько суровых гор, вздымающихся над недвижными глубокими серовато-голубыми водами озера, выступают расположенные на мраморной открытой террасе фигуры святых. В центре террасы помещено померанцевое дерево в кадке, вокруг него играют несколько обнаженных младенцев. Слева от них,

облокотившись о мрамор балюстрады, стоит глубоко задумавшийся почтенный старец — апостол Петр. Рядом с ним, подняв меч, стоит одетый в багряно-красную хламиду чернобородый мужчина, видимо апостол Павел. О чем они думают? Почему и куда медленно идут старец Иероним, темно-бронзовый от загара, и задумчивый нагой Себастьян? Кто эта стройная венецианка с пепельными волосами, закутанная в черный платок? Почему эта торжественно восседающая на троне женщина, может быть Мария, молитвенно сложила руки? Все кажется загадочно неясным, хотя более чем вероятно, что современнику мастера, утонченному ценителю поэзии и знатоку языка символов, аллегорический сюжетный смысл композиции был достаточен ясен. И все же основное эстетическое очарование картины не в хитроумном символическом рассказе, не в изяществе ребусной расшифровки, а в поэтической преображенности чувств, тонкой одухотворенности целого, изящно выразительном сопоставлении мотивов, варьирующих одну и ту же тему — благородную красоту образа человека. Если в «Озерной мадонне» Беллини в какой-то мере предвосхищается интеллектуальная утонченность поэзии Джорджоне, то его «Пиршество богов» (1514; Вашингтон, Национальная галерея), отличающееся замечательной жизнерадостной языческой концепцией мира, скорее предвосхищает героический оптимизм «поэзий» и мифологических композиций молодого Тициана.



*илл.198 Джованни Беллини. Пиршество богов. 1514 г.
Вашингтон, Национальная галерея.*



илл.199 Джованни Беллини. Пиршество богов. Фрагмент. См. илл. 198.

Джованни Беллини обращался и к портрету. Его сравнительно немногочисленные портреты как бы подготавливают расцвет этого жанра в венецианской живописи 16 в. Таков его портрет мальчика, изящного мечтательного отрока. В этом портрете уже зарождается тот полный одухотворенного благородства и естественной поэтичности образ прекрасного человека, который полностью раскроется в произведениях Джорджоне и молодого Тициана. «Мальчик» Беллини — Это детство юного «Брокардо» Джорджоне.

Для позднего творчества Беллини характерен замечательный портрет дожа (до 1507 г.), отличающийся звучно сияющим колоритом, великолепной моделировкой объемов, точной и выразительной передачей всей индивидуальной неповторимости характера этого старца, полного мужественной энергии и интенсивной интеллектуальной жизни.

В целом искусство Джованни Беллини — одного из величайших мастеров итальянского Возрождения — опровергает когда-то распространенное мнение о якобы преимущественно декоративном и чисто «живописном» характере венецианской школы. Действительно, в дальнейшем развитии венецианской школы собственно повествовательные и внешне драматические стороны сюжета некоторое время не будут занимать ведущего места. Но проблемы богатства внутреннего мира человека, этической значимости физически прекрасной и духовно богатой человеческой личности, переданной более эмоционально, чувственно конкретно, чем в искусстве Тосканы, всегда будут занимать важное место в творческой деятельности мастеров венецианской школы.

Одним из мастеров рубежа 15 и 16 вв., творчество которого сформировалось под определяющим влиянием Джованни Беллини, был Джамбаттиста Чима да Конельяно (ок. 1459—

1517/18). В Венеции он работал между 1492—1516 гг. Чиме принадлежат крупные алтарные композиции, в которых он, следуя Беллини, мастерски объединял фигуры с архитектурным обрамлением, часто располагая их в арочном проеме («Иоанн Креститель с четырьмя святыми» в церкви Санта Мария дель Орто в Венеции, 1490-е гг., «Неверие Фомы»; Венеция, Академия, «Св. Петр-мученик», 1504 г.; Милан, Брера). Композиции эти отличаются свободным, просторным размещением фигур, что позволяет художнику широко показать развертывающийся за ними пейзажный фон. Для пейзажных мотивов Чима обычно использовал ландшафты своего родного Конельяно, с замками на высоких холмах, к которым ведут крутые вьющиеся дороги, с отдельно стоящими деревьями и легким голубым небом со светлыми облаками. Не достигая художественной высоты Джованни Беллини, Чима, однако, подобно ему, сочетал в лучших своих работах четкий рисунок, пластическую законченность в трактовке фигур с насыщенным колоритом, чуть тронутым единым золотистым тоном. Чима был также автором характерных для венецианцев лирических образов мадонн, а в своем замечательном «Введении во храм» (Дрезден, Картинная галерея) он дал пример лирико-повествовательной трактовки темы с тонкой обрисовкой отдельных бытовых мотивов.

Следующим этапом после искусства Джованни Беллини явилось творчество Джорджоне, первого мастера венецианской школы, целиком принадлежащего Высокому Возрождению. Джордже Барбарелли из Кастельфранко (1477/78—1510), прозванный Джорджоне, был младшим современником и учеником Джованни Беллини. Джорджоне, подобно Леонардо да Винчи, раскрывает утонченную гармонию духовно богатого и физически совершенного человека. Так же как и у Леонардо, творчество Джорджоне отличается глубоким интеллектуализмом и, казалось бы, кристаллической разумностью. Но, в отличие от Леонардо, глубокий лиризм искусства которого носит весьма скрытый и как бы подчиненный пафосу рационального интеллектуализма характер, лирическое начало в своем ясном согласии с рациональным началом у Джорджоне дает себя чувствовать с

необычайной силой. Вместе с тем природа, природная среда в искусстве Джорджоне начинает играть все более важную роль.

Если мы еще не можем сказать, что Джорджоне изображает единую воздушную среду, связывающую фигуры и предметы пейзажа в единое пленэрное целое, то мы, во всяком случае, вправе утверждать, что образная эмоциональная атмосфера, в которой живут и герои и природа у Джорджоне, есть уже и оптически общая как для фона, так и для персонажей картины атмосфера.

До нашего времени дошло мало работ как самого Джорджоне, так и его круга. Ряд атрибуций носит спорный характер. Следует, однако, заметить, что осуществленная в 1958 г. в Венеции первая полная выставка работ Джорджоне и «джорджонесков» позволила внести не только ряд уточнений в круг работ мастера, но и приписать Джорджоне ряд до того спорных работ, помогла полнее и яснее представить характер его творчества в целом.

К относительно ранним работам Джорджоне, исполненным до 1505 г., следует отнести его «Поклонение пастухов» из Вашингтонского музея и «Поклонение волхвов» из Национальной галереи в Лондоне. В «Поклонении волхвов» (Лондон) при известной дробности рисунка и непреодоленной жесткости цвета уже чувствуется интерес мастера к передаче внутреннего духовного мира героев.

Начальный период творчества Джорджоне завершает его замечательная композиция «Мадонна да Кастельфранко» (ок. 1505 г.; Кастельфранко, собор). В своих ранних вещах и первых произведениях зрелого периода Джорджоне непосредственно связан с той монументальной героизирующей линией, которая наряду с жанрово-повествовательной проходила через все искусство кватроченто и на достижения которой в первую очередь опирались мастера обобщающего монументального стиля Высокого Возрождения. Так, в «Мадонне Кастельфранко» фигуры расположены согласно традиционной композиционной схеме, принятой для этой темы рядом мастеров североитальянского, Возрождения. Мария

восседает на высоком постаменте; справа и слева от нее предстоят перед зрителем святой Франциск и местный святой города Кастельфранко Либерале. Каждая фигура, занимая определенное место в строго построенной и монументальной, ясно читаемой композиции, все же замкнута в себе. Композиция в целом носит несколько торжественно неподвижный характер. II вместе с тем непринужденное расположение фигур в просторной композиции, мягкая одухотворенность их тихих движений, поэтичность образа самой Марии создают в картине ту атмосферу несколько загадочной задумчивой мечтательности, которая так характерна для искусства зрелого Джорджоне, избегающего воплощения резких драматических коллизий.

С 1505 года начинается период творческой зрелости художника, вскоре прерванный его смертельной болезнью. За это короткое пятилетие были созданы основные его шедевры: «Юдифь», «Гроза», «Спящая Венера», «Концерт» и большинство немногочисленных портретов. Именно в этих произведениях раскрывается характерное для великих мастеров венецианской школы овладение специфическими живописными и образно выразительными возможностями масляной живописи. Действительно, характерной чертой венецианской школы является преимущественное развитие масляной и слабое развитие фресковой живописи.

При переходе от средневековой системы к ренессансной реалистической живописи венецианцы, естественно, почти полностью отказались от мозаики, повышенная блестящая и декоративная цветность которой уже не могла полностью отвечать новым художественным задачам. Правда, повышенное световое сияние переливчато мерцающей мозаичной живописи хотя и преобразованно, косвенно, но повлияло на ренессансную живопись Венеции, всегда тяготевшую к звучной ясности и сияющему богатству колорита. Но сама техника мозаики должна была, за редким исключением, уйти в прошлое. Дальнейшее развитие монументальной живописи должно было идти или в формах

фресковой, стенной росписи, или на основе развития темперной и масляной живописи.

Фреска во влажном венецианском климате очень рано обнаружила свою нестойкость. Так, выполненные Джорджоне при участии молодого Тициана фрески Немецкого подворья (1508) оказались почти целиком разрушенными. Сохранилось лишь несколько полувыцветших, попорченных сыростью фрагментов, среди них полная почти праксителевского очарования выполненная Джорджоне фигура нагой женщины. Поэтому место стенной живописи в собственном смысле этого слова заняло настенное панно на холсте, рассчитанное на определенное помещение и выполняемое в технике масляной живописи.

Масляная живопись получила особенно широкое и богатое развитие в Венеции не только потому, что это была самая удобная для замены фрески живописная техника, но и потому, что стремление к передаче образа человека в тесной связи с окружающей его природной средой, интерес к реалистическому воплощению тонального и колористического богатства зримого мира можно было раскрывать с особой полнотой и гибкостью именно в технике масляной живописи. В этом отношении драгоценная своей большой цветосилой, ясно сияющей звучностью, но более декоративная по характеру темперная живопись на досках для станковых композиций должна была неизбежно уступить место маслу, более гибко передающему свето-цветовые и пространственные оттенки среды, более мягко и звучно лепящему форму человеческого тела. Для Джорджоне, сравнительно мало работавшего в области больших монументальных композиций, эти возможности, заложенные в масляной живописи, были особенно ценны.



илл.201 Джорджоне. Гроза. Ок. 1505 г. Венеция, галерея Академии.

Одним из самых загадочных по своему сюжетному смыслу произведений Джорджоне этого периода является «Гроза» (Венецианская Академия).

Нам трудно сказать, на какой конкретный сюжет написана «Гроза».

Но сколь бы ни был для нас смутным внешний сюжетный смысл, которому, видимо, ни сам мастер, ни утонченные ценители и знатоки его искусства того времени и не придавали решающего значения, мы ясно ощущаем стремление художника через своеобразное контрастное сопоставление образов воспроизвести некое особое состояние души, при всей многогранности и сложности ощущений отличающееся цельностью общего настроения. Может быть, эта одна из первых работ зрелого мастера еще чрезмерно усложнена и внешне запутанна по сравнению с его более поздними произведениями. И все же все характерные черты зрелого стиля Джорджоне в ней вполне явственно себя утверждают.

Фигуры расположены уже в самой пейзажной среде, хотя еще в пределах переднего плана. Удивительно тонко показано многообразие жизни природы: блеснувшая молния из тяжелых туч; пепельно-серебристые стены зданий далекого города; мост, перекинутый через реку; воды, то глубокие и недвижные, то текущие; вьющаяся дорога; то стройно хрупкие, то пышные деревья и кусты, а ближе к переднему плану — обломки колонн. В этот странный, фантастичный в своих сочетаниях и такой правдивый в деталях и общем настроении пейзаж вписаны загадочная фигура обнаженной, с накинутым на плечи платком женщины, кормящей ребенка, и юноша пастух. Все эти разнородные элементы образуют своеобразное, несколько загадочное целое. Мягкость аккордов, приглушенная звучность красок, как бы окутанных характерным для предгрозового освещения полусумеречным

воздухом, создают определенное живописное единство, в пределах которого и развиваются богатые соотношения и градации тонов. Оранжево-красное одеяние юноши, его мерцающая зеленовато-белая рубаша, нежный голубоватый тон белой накидки женщины, бронзовая оливковатость зелени деревьев, то темно-зеленая в глубоких заводях, то мерцающе сияющая в быстрине вода реки, тяжелый свинцово-синий тон туч — все окутано, объединено одновременно и очень жизненным и сказочно загадочным светом.

Нам трудно словами объяснить, почему эти столь противоположные фигуры оказываются здесь как-то непонятно объединенными внезапным отзвуком далекого грома и блеснувшей змеей молнии, осветившей призрачным светом настороженно притихшую в ожидании природу. «Гроза» глубоко поэтично передает сдержанное волнение человеческой души, пробужденной от своих грез отзвуками далекого грома.



Джорджоне. Юдифь. До 1504 г. Ленинград, Государственный Эрмитаж.

Илл.стр.256-257

Это чувство загадочной сложности внутреннего душевного мира человека, таящегося за кажущейся ясной прозрачной красотой его благородного внешнего облика, находит свое выражение в знаменитой «Юдифи» (до 1504 г.; Ленинград, Эрмитаж). «Юдифь» — формально композиция на библейскую тему. Причем, в отличие от картин многих кватрочентистов, именно композиция на тему, а не ее иллюстрация. Характерно, что мастер изображает не какой-нибудь кульминационный с точки зрения развития события момент, как это обычно делали мастера кватроченто (Юдифь поражает мечом опьяненного Олоферна или несет вместе со служанкой его отрубленную голову).

На фоне спокойного предзакатного ясного пейзажа под сенью дуба стоит, задумчиво облокотись на балюстраду, стройная Юдифь. Плавная нежность ее фигуры по контрасту оттеняется массивом ствола могучего дерева. Мягко алые одежды пронизаны беспокойно ломаным ритмом складок, как бы далеким отзвуком пронесшегося вихря. В руке она держит опертый острым концом в землю большой обоюдоострый меч, холодный блеск и прямизна которого контрастно подчеркивает гибкость полуобнаженной ноги, попирающей голову Олоферна. По лицу Юдифи скользит неуловимая полуулыбка. Эта композиция, казалось бы, передает все очарование образа юной женщины, холодно прекрасной и ясной, которой вторит, как своеобразный музыкальный аккомпанемент, мягкая ясность мирной природы. Вместе с тем холодное режущее лезвие меча, неожиданная жестокость мотива — нежной нагой ступни, попирающей мертвую голову, — вносит ощущение какой-то смутной тревоги и беспокойства в эту, казалось бы, гармоническую, почти идиллическую по настроению картину.

В целом господствующим мотивом, конечно, остается ясная и спокойная чистота мечтательного настроения. Однако сама нега образа и загадочная жестокость мотива меча и

попираемой головы, почти ребусная сложность этого двойственного настроения оставляют современного зрителя в некотором смятении. Но современников Джорджоне, видимо, в меньшей мере поражала жестокость контраста (ренессансный гуманизм никогда не отличался чрезмерной чувствительностью), нежели привлекала та тонкая передача отзвуков отошедших далеко бурь и драматических конфликтов, на фоне которой особенно остро ощущалось обретение утонченной гармонии, счастливого состояния мечтательно грезящей прекрасной человеческой души.

Для Джорджоне характерно, что его интересует в образе человека не столько неповторимая сила и яркость индивидуально выраженного характера, сколько именно некий утонченно сложный и вместе с тем гармонически целостный идеал совершенного человека или, точнее, идеал того духовного состояния, в котором пребывает человек. Поэтому в его композициях почти отсутствует та портретная конкретность характеров, которая, за некоторыми исключениями (например, Микеланджело), наличествует в монументальных композициях большинства мастеров итальянского Возрождения. Более того, и сами композиции Джорджоне можно назвать лишь в известной мере монументальными. Как правило, они невелики по размерам. Они не обращены к большим людским толпам. Утонченная муза Джорджоне — это искусство, наиболее непосредственно выражающее эстетический и нравственный мир гуманистической верхушки венецианского общества. Это картины, рассчитанные на длительное спокойное созерцание ценителем искусства с тонким и сложно развитым внутренним духовным миром. В этом специфическое обаяние мастера, но также и его определенная ограниченность.

В литературе часто встречается попытка свести значение искусства Джорджоне к выражению идеалов лишь этой небольшой гуманистически просвещенной патрицианской верхушки Венеции того времени. Однако это не совсем так или, вернее, не только так. Объективное содержание искусства Джорджоне неизмеримо шире и универсальнее той

узкой социальной прослойки, с которой непосредственно связано его творчество. Чувство утонченного благородства человеческой души, стремление к идеальному совершенству прекрасного образа человека, живущего в согласии с окружающей средой, с окружающим миром, имели и большое общее прогрессивное значение для развития культуры.

Как упоминалось, интерес к портретной заостренности не характерен для творчества Джорджоне. Это вовсе не значит, что его персонажи, подобно образам классического античного искусства, лишены какого бы то ни было конкретного своеобразия. Это не так. Его волхвы в раннем «Поклонении волхвов» и философы в «Трех философах» (ок. 1508 г.) отличаются друг от друга не только по возрасту, но и по своему личному облику. Все же философы при всем индивидуальном различии образов в первую голову воспринимаются не столько как неповторимые, яркие, портретно охарактеризованные индивидуальности или тем более изображение трех возрастов (юноша, зрелый муж и старец), сколько как воплощение различных сторон, различных граней человеческого духа .



*илл.202а Джорджоне. Три философа. Ок. 1508 г. Вена,
Художественно-исторический музей.*

Своеобразным синтезом идеального и живого конкретного человека являются портреты Джорджоне. Один из наиболее характерных — его замечательный портрет Антонио Брокардо (ок. 1508—1510; Будапешт, Музей). В нем, безусловно, точно и ясно переданы индивидуальные портретные особенности благородного юноши, но они явно смягчены, подчинены образу совершенного человека.



илл.200 Джорджоне. Портрет Антонио Брокардо. Ок. 1508 г. - 1510 г. Будапешт, Музей изобразительных искусств.

Непринужденно свободное движение руки юноши, энергия, ощущаемая в полускрытом под свободно-широкими одеяниями теле, благородная красота бледносмуглого лица, головы, склоненной на крепкой и стройной шее, красота контура упруго очерченного рта, задумчивая мечтательность глядящего вдаль и в сторону от зрителя взгляда — все это создает полный благородной силы образ охваченного глубокой, ясно-спокойной думой человека. Мягкий изгиб залива с недвижными водами, молчаливый гористый берег с торжественно спокойными зданиями образуют пейзажный фон, который, как всегда у Джорджоне, не унисонно повторяет ритм и настроение главной фигуры, а как бы косвенно созвучен этому настроению.

Мягкость светотеневой лепки лица и руки несколько напоминают sfumato Леонардо. Леонардо и Джорджоне одновременно решали проблему сочетания пластически ясной архитектоники форм человеческого тела со смягченной их моделировкой, позволяющей передать богатство его пластических и светотеневых оттенков — так сказать, само «дыхание» человеческого тела. Если у Леонардо Это скорее градации светлого и темного, тончайшая растушевка формы, то у Джорджоне sfumato носит особый характер — это как бы микромоделировка объемов человеческого тела тем широким потоком мягкого света, который заливает все пространство картин. Поэтому sfumato у Джорджоне передает и то взаимодействие цвета и света, которое столь характерно для венецианской живописи 16 в. Если его так называемый портрет Лауры (ок. 1505—1506 гг.; Вена) отличается некоторой прозаичностью, то его другие женские образы являются, по существу, воплощением идеальной красоты.

Портреты Джорджоне начинают замечательную линию развития венецианского, в частности тичиановского, портрета Высокого Возрождения. Черты джорджоневского портрета

разовьет в дальнейшем Тициан, обладающий, однако, в отличие от Джорджоне, гораздо более острым и сильным чувством индивидуальной неповторимости изображаемого человеческого характера, более динамичным восприятием мира.

Завершается творчество Джорджоне двумя произведениями — его «Спящей Венерой» (ок. 1508—1510; Дрезден) и луврским «Концертом». Эти картины остались незаконченными, и пейзажный фон в них был дописан младшим другом и учеником Джорджоне — великим Тицианом. «Спящая Венера», кроме того, утратила некоторые свои живописные качества вследствие ряда повреждений и неудачных реставраций. Но как бы то ни было, именно в этом произведении с большой гуманистической полнотой и почти античной ясностью раскрылся идеал единства физической и духовной красоты человека.



*илл.204 Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508 г.- 1510 г.
Дрезден, Картинная галерея.*

Погруженная в спокойную дрему нагая Венера изображена на фоне сельского пейзажа, спокойный пологий ритм холмов которого так гармонирует с ее образом. Облачная атмосфера смягчает все контуры и сохраняет вместе с тем пластическую выразительность форм.

Как и иные творения Высокого Возрождения, джорджоневская Венера замкнута в своей совершенной красоте и как бы отчуждена и от зрителя и от созвучной ее красоте музыки окружающей ее природы. Не случайно она погружена в ясные грезы тихого сна. Закинутая за голову правая рука создает единую ритмическую кривую, охватывающую тело и замыкающую все формы в единый плавный контур.

Безмятежно светлый лоб, спокойно изогнутые брови, мягко опущенные вежды и прекрасный строгий рот создают образ непередаваемой словами прозрачной чистоты. Все полно той кристальной прозрачности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутненный дух живет в совершенном теле.



*илл.2026 Джорджоне. Сельский концерт. Ок. 1508 г. - 1510 г.
Париж, Лувр.*



*илл.203 Джорджоне. Сельский концерт. Фрагмент. См. илл. 202
6.*

«Сельский концерт» (ок. 1508 —1510; Лувр) изображает на фоне спокойно торжественного пейзажа группу из двух юношей в пышных одеждах и двух обнаженных женщин. Округлые кроны деревьев, спокойно-медленное движение влажных облаков удивительно гармонируют со свободными широкими ритмами одеяний и движений юношей, с роскошной красотой нагих женщин. Потемневший от времени лак придал картине теплую, почти жаркую золотистость колорита. На самом же деле ее живопись первоначально отличалась уравновешенностью общего тона. Она была достигнута точным и тонким гармоническим сопоставлением сдержанно холодных и умеренно теплых тонов. Именно Эта тонкая и сложная, обретенная через точно уловленные контрасты мягкая нейтральность общего тона не только создавала характерное для Джорджоне единство между сложной дифференциацией оттенков и ясностью колористического целого, но и несколько смягчала тот радостно чувственный гимн пышной красоте и наслаждению жизни, который воплощен в этой картине.

В большей мере, чем другие произведения Джорджоне, «Сельский концерт» как бы подготавливает появление Тициана. Вместе с тем значение этой поздней работы Джорджоне не только в ее, так сказать, подготовительной роли, а в том, что в ней еще раз раскрывается никем уже не повторенное, в дальнейшем своеобразное обаяние творчества этого художника. Чувственная радость бытия у Тициана звучит как светлый и приподнято взволнованный гимн человеческому счастью, его естественному праву на наслаждение. У Джорджоне чувственная радость мотива смягчена мечтательной созерцательностью, подчинена ясной, просветленно уравновешенной гармонии целостного взгляда на жизнь.

Поэтому и нейтрален колорит всей этой композиции в целом, поэтому так спокойно сдержанны движения прекрасных

задумчивых женщин, поэтому приглушенно звучат краски роскошных одеяний двух юношей, поэтому оба они не столько обращены к созерцанию красоты своих подруг, сколько погружены в тихий мир музыки: только что замолк нежный звук свирели, которую отвела от своих уст красавица; нежно звучат аккорды струн лютни в руках юноши; издалека, из-под куп деревьев, чуть доносятся глуховатые звуки волынки, на которой играет пасущий своих овец пастух. К тихому журчанию струи, бегущей из прозрачного стеклянного сосуда, прислушивается, облокотившись о мраморный колодец, вторая женщина. Эта атмосфера витающей музыки, погруженность в мир ее мелодий придают особое благородное очарование этому видению проясненной и опоэтизированной чувственно прекрасной радости бытия.

* * *

Творчество Тициана, как и Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, знаменует собой вершину искусства Высокого Возрождения. Произведения Тициана навеки вошли в золотой фонд художественного наследия человечества. Реалистическая убедительность образов, гуманистическая вера в счастье и красоту человека, широкая, гибкая и послушная замыслу мастера живопись — характерные черты его творчества.

Тициано Вечеллио из Кадоре родился, по традиционным данным, в 1477 г., умер в 1576 г. от чумы. Согласно последним изысканиям, дата рождения относится различными исследователями к 1485—1490 гг.

Тициан, подобно Микеланджело, прожил долгую жизнь; последние десятилетия его творчества проходят в обстановке позднего Возрождения, в условиях подготовки в недрах европейского общества следующей ступени его исторического развития.

Италия, в период позднего Возрождения оставшаяся в стороне от магистрального пути дальнейшего развития капиталистических отношений, оказалась исторически

неспособной создать единое национальное государство, подпала под власть иностранных держав, стала главным оплотом феодально-католической реакции. Силы прогресса в Италии продолжали существовать и давали себя знать в области культуры (Кампанелла, Джордано Бруно), но социальная база их была слишком слаба. Поэтому последовательное утверждение новых прогрессивных идей в искусстве, создание новой художественной системы реализма встречали особые трудности в большинстве областей Италии, за исключением Венеции, сохранившей свою свободу и отчасти свое благополучие. Вместе с тем высокие традиции реалистического мастерства, широта гуманистических идеалов полуторавекового развития Возрождения определили эстетическое совершенство этого искусства. В этих условиях творчество Тициана позднего периода замечательно тем, что оно дает пример прогрессивного реалистического искусства, основанного на переработке и развитии основных достижений Высокого Возрождения и вместе с тем подготовляющего переход искусства к следующему этапу его исторического развития.

Свобода Венеции от власти папы и от господства иностранных интервентов облегчала решение стоящих перед Тицианом задач. Социальный кризис в Венеции наступил позже, чем в других областях Италии, приобрел иные формы. II если не следует преувеличивать «свобод» Венецианской олигархической республики, то все же сохранение светского характера культуры, сохранение до поры до времени некоторой доли экономического благополучия оказывало свое положительное влияние на развитие искусства, хотя в целом общий рост и усиление реакции давали себя знать и в Венеции.

Творчество Тициана до 1540-х гг. полностью связано с художественными идеалами Высокого Возрождения. В 1540—1570-х гг., когда Венеция вступает в период кризиса, Тициан с позиций передовых идей Возрождения отображает с суровым мужеством и искренностью новое общественное положение человека, новые общественные условия развития Италии.

Тициан решительно протестует против всего уродливого и враждебного достоинству человека, против всего, что несет наступившая в Италии пора реакции, тормозящая и задерживающая дальнейший общественный прогресс итальянского народа. Правда, Тициан не ставил перед собой прямой задачи развернутого и непосредственного отображения и критической оценки социальных условий жизни своего времени. Это качественно новая ступень в истории реализма наступила значительно позже и получила свое действительное развитие только в искусстве 19 века.

Мы можем выделить два основных этапа в творчестве Тициана: Тициан — мастер Эпохи Высокого Возрождения (причем в первом этапе следует выделить ранний, «джорджоневский период»—до 1515/16 г.) и Тициан — начиная примерно с 1540-х гг.— мастер позднего Возрождения. В своем представлении о гармонической красоте и совершенстве человека Тициан первого периода во многом продолжает традиции своего великого предшественника и старшего современника Джорджоне.

В своем творчестве художник развивает и углубляет характерные как для Джорджоне, так и для всей венецианской школы своеобразные живописные проблемы. Для него характерен постепенный переход от мягкой моделировки форм и мягкого сдержанного, холодного сияния красок Джорджоне к мощным, залитым светом колористическим симфониям периода творческой зрелости, то есть начиная с 1515—1516 гг. В эти годы вместе с тем Тициан вносит новые и очень существенные оттенки в понимание красоты человека, в эмоционально-образный строй языка венецианской живописи.

Герои Тициана, может быть, менее утонченны, чем герои Джорджоне, но и менее загадочны, более полнокровно активны, более целостны, в большей мере проникнуты ясным, чувственным, «языческим» началом. Правда, его «Концерт» (Флоренция, галерея Питти), долго приписывавшийся Джорджоне, еще очень близок по духу этому мастеру. Но и здесь более непринужденно простая в своих ритмах

композиция, ощущение чувственной полноты ясного и счастливого бытия несут уже оттенки чего-то собственно тичиановского.



*илл.206 Тициан. Любовь земная и небесная. Фрагмент. 1510-е
гг. Рим, галерея Боргезе.*



илл.207 Тициан. Любовь земная и небесная. Фрагмент. 1510-е гг. Рим, галерея Боргезе.

«Любовь земная и небесная» (1510-е гг.; Рим, галерея Боргезе) — одно из первых произведений Тициана, в котором ярко раскрывается своеобразие художника. Сюжет картины до сих пор представляется загадочным. Вне зависимости от того, изображают ли одетая и обнаженная женщины встречу Медеи и Венеры (эпизод из литературной аллегории «Сон Полифема», написанной в 1467г.) или, что менее вероятно, символизируют любовь земную и небесную — ключ к пониманию содержания этого произведения лежит не в расшифровке сюжета. Цель Тициана — передать определенное душевное состояние. Мягкие и спокойные тона пейзажа, свежесть обнаженного тела, ясная звучность цвета красивых и несколько холодных в тоне одежд (золотистая желтизна колорита — результат времени) создают впечатление спокойной радости. Движения обеих фигур величаво прекрасны и вместе с тем полны жизненного обаяния. Спокойные ритмы расстилающегося позади пейзажа как бы оттеняют естественность и благородство движения прекрасных человеческих тел.



*илл.208 Тициан. Вознесение Марии («Ассунта»). Фрагмент. См.
илл. 209.*

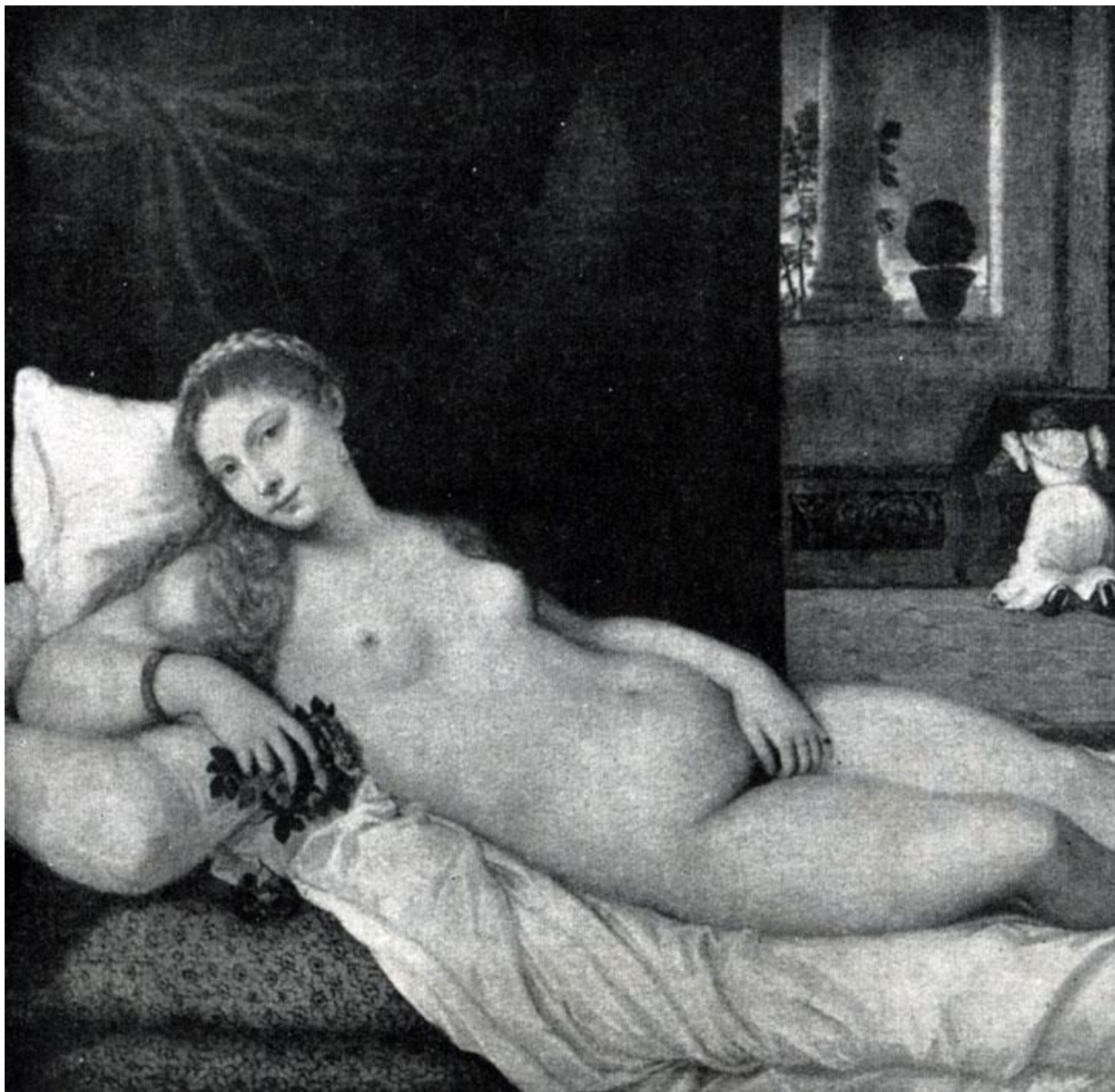


*илл.209 Тициан. Вознесение Марии («Ассунта»). 1518 г.
Венеция, церковь Санта Мария деи Фрари.*

Этого спокойствия и утонченной созерцательности нет в его «Ассунте» — «Вознесении Марии» (1518; церковь Санта Мария Глорियोла деи Фрари в Венеции). Сопоставление радостно взволнованной Марии, прекрасной в расцвете своей женственной красоты, и обративших к ней восхищенные взгляды апостолов, крепких, мужественно прекрасных людей, пронизано чувством необычайной оптимистической энергии и жизненной силы. Более того, «Ассунту» отличает героически монументальный характер всего ее образного строя. Героический оптимизм, присущий тициановской работе после 1516—1518 гг., видимо, связан с общим подъемом в духовной и общественной жизни Венеции, вызванным ощущением жизненной стойкости города, проявленной во время борьбы с Камбрейской лигой и последовавшей за ней войной так называемой Священной лиги. Нет «джорджоневской тишины» и в его «Вакханалиях», в частности в «Вакхе и Ариадне» (1532). Эта картина воспринимается как взволнованный гимн красоте и силе утверждающего себя человеческого чувства.

Композиция картины целостна и свободна от отвлекающих второстепенных сцен и деталей. Радостно ликующий Вакх широким и свободным жестом обращается к Ариадне. Горячий колорит, красота стремительных движений, взволнованный пейзаж, созвучный настроению, характерны для этой картины.

Утверждение радости бытия находит свое яркое выражение в тициановской «Венере» (ок. 1538 г.; Уффици). Она, может быть, менее возвышенно благородна, чем «Венера» Джорджоне, но этой ценой достигается более непосредственная жизненность образа. Конкретная, почти жанровая трактовка сюжетного мотива, усиливая непосредственную жизненность впечатления, не снижает поэтического обаяния образа прекрасной женщины.



илл.211 Тициан. Венера Урбинская. Ок. 1538 г. Флоренция, Уффици.

Венеция времен Тициана была одним из центров передовой культуры и науки своего времени. Широта торговых связей, обилие накопленных богатств, опыт кораблестроения и

мореходства, развитие ремесел определили расцвет технических наук, естествознания, медицины, математики. Сохранение независимости и светского характера правления, жизненность традиций гуманизма способствовали высокому расцвету философии и художественной культуры, зодчества, живописи, музыки, книгопечатания. Венеция стала крупнейшим центром издательской деятельности в Европе. Для передовой культуры Венеции было характерно при этом относительно независимое положение виднейших деятелей культуры, их высокий интеллектуальный престиж.

Лучшие представители интеллигенции, складывающейся в особую социальную прослойку, образовывали тесно спаянный кружок, одним из виднейших представителей которого и был Тициан; к нему был близок Аретино, родоначальник журналистики, писатель, публицист, «гроза тиранов», а также Якопо Сансовино. По словам современников, они образовывали своеобразный триумвират, являвшийся законодателем культурной жизни города. Вот как описывает очевидец один из вечеров, проведенных Тицианом с друзьями. До захода солнца Тициан и гости провели время «в созерцании живых изображений и прекраснейших картин, коими был наполнен дом, в обсуждении истинной красоты и очарования сада, к вящему удовольствию и удивлению каждого, расположенного на окраине Венеции над морем. С того места открывается вид на острова Мурано и другие прекраснейшие места. Эта часть моря, едва зашло солнце, заполнилась тысячами гондол, украшенными красивейшими женщинами и звучащими чарующей гармонией музыки и песен, сопровождавших до полуночи наш радостный ужин».

Было бы неверно, однако, сводить творчество Тициана этого периода лишь к воспеванию чувственного наслаждения жизнью. Образы Тициана свободны от какого бы то ни было физиологизма, который вообще был чужд искусству Возрождения. Лучшие образы Тициана прекрасны не только физически, но и духовно. Им присуще единство чувства и мысли, благородная одухотворенность человеческого образа.

Так, Христос в его картине, изображающей Христа и фарисея («Динарий кесаря», 1515—1520; Дрезденская галерея), понят как гармонически совершенный, но реальный, вовсе не божественный человек. Естествен и благороден жест его руки. Его выразительное и прекрасное лицо поражает светлой одухотворенностью.

Эта ясная и глубокая одухотворенность чувствуется в фигурах и алтарной композиции «Мадонна Пезаро» (1519—1526; церковь Санта Мария Глорiosa деи Фрари). В ней мастер сумел наделить участников этой, казалось бы, только парадной сцены богатой духовной жизнью, ясным равновесием душевных сил. Характерно, что мажорная звучность цветового аккорда композиции — сияющее белое покрывало Марии, голубые, вишневые, карминовые, золотистые тона одежд, зеленый ковер — не превращает картину во внешне декоративное зрелище, препятствующее восприятию образа людей. Наоборот, живописная гамма выступает в полной гармонии с яркими, красочными и выразительными характерами изображенных персонажей. Особенно обаятельна головка мальчика. Со сдержанной живостью повернул он голову к зрителю, влажно и чисто блестят его глаза, исполненные молодого интереса и внимания к жизни.

Тициану этого периода не чужды были и темы драматического характера, что было естественно на фоне того напряжения сил, в той трудной борьбе, которую недавно испытала Венеция. Очевидно, опыт этой героической борьбы и связанных с ней испытаний во многом способствовал достижению того полного мужественной силы и скорбного величия пафоса, который был воплощен Тицианом в его луврском «Положении во гроб» (1520-е гг.).

Прекрасное и сильное тело мертвого Христа вызывает в воображении зрителя представление о мужественном героическом борце, павшем в бою, а отнюдь не о добровольном страдальце, отдавшем свою жизнь во искупление человеческих грехов. Сдержанно горячий колорит картины, мощь движений и сила

чувства крепких мужественных людей, несущих тело павшего, сама компактность композиции, в которой выведенные на первый план фигуры заполняют всю плоскость полотна, придают картине героическое звучание, столь характерное для искусства Высокого Возрождения. В этом произведении при всем его драматизме нет ощущения безнадежности, внутреннего надлома. Если это и трагедия, то, выражаясь современным языком, это оптимистическая трагедия, воспевающая силу духа человека, его красоту и благородство и в страдании. Это отличает ее от полного безысходной скорби позднейшего, мадридского «Положения во гроб» (1559).

В луврском «Положении во гроб» и особенно в погибшем в 1867 г. от пожара «Убиении св. Петра-мученика» (1528—1530) примечательна новая ступень, достигнутая Тицианом в передаче связи настроения природы с переживаниями изображенных героев. Таковы сумрачные и грозные тона заката в «Положении во гроб», бурный вихрь, колеблющий деревья, в «Убиении св. Петра», столь созвучный этому взрыву беспощадных страстей, ярости убийцы, отчаянию Петра. В этих произведениях состояние природы как бы вызвано действием и страстями людей. В этом отношении жизнь природы соподчинена человеку, который еще остается «господином мира». В дальнейшем, у позднего Тициана и особенно у Тинторетто, жизнь природы как воплощение хаоса стихийных сил вселенной приобретает независимую от человека и часто враждебную ему силу существования.



илл.210 Тициан. Введение во храм. 1534 - 1538 гг. Венеция, галерея Академии.

Композиция «Введение во храм» (1534—1538: Венецианская Академия) стоит как бы на грани двух периодов в творчестве Тициана и подчеркивает их внутреннюю связь. По сравнению с

«Мадонной Пезаро» это следующий шаг в мастерстве изображения групповой сцены. Яркие и сильные характеры выступают во всей своей определенности и образуют целостную группу, объединенную общим интересом к происходящему событию.

Ясная с первого взгляда, целостная композиция прекрасно сочетается с подробным повествованием о событии. Тициан последовательно переключает внимание зрителей от родственников и друзей семейства Марии к толпе любопытных, данных на фоне величавого пейзажа, и затем к маленькой поднимающейся по лестнице фигуре девочки Марии, на мгновение остановившейся на ступенях храма. При этом площадка лестницы, на которой она стоит, как бы создает паузу в идущих вверх ступенях, соответствующую паузе в движении самой Марии. И наконец, композиция завершается величавыми фигурами первосвященника и его спутников. Вся картина пронизана духом праздничности и чувством значительности происходящего события. Полон жизненной народной сочности образ старухи — торговки яйцами, своей жанровостью характерный для ряда работ художника 1530-х гг., так же как и образ служанки, роющейся в сундуке, в картине «Венера Урбинская» (Уффици). Тем самым Тициан вводит ноту непосредственной жизненной естественности, смягчая величавую приподнятость своих композиций.

Наиболее полно воплотить идеал физически и духовно прекрасного человека, данного во всей жизненной полноте его бытия, Тициану удастся в портрете. Таков портрет юноши с разорванной перчаткой (1515—1520; Лувр). В этом портрете прекрасно передано индивидуальное сходство, и все же главное внимание художника обращено не на частные детали в облике человека, а на общее, на самое характерное для его образа. Тициан как бы раскрывает через индивидуальное своеобразие личности общие типические черты человека эпохи Возрождения.

Широкие плечи, сильные и выразительные руки, свободная грация позы, небрежно расстегнутая у ворота белая рубашка, смуглое юношеское лицо, на котором выделяются глаза с их живым блеском, создают образ, полный свежести и обаяния молодости. Характер передан со всей жизненной непосредственностью, но именно в этих чертах раскрываются основные качества и вся неповторимая гармония человека счастливого и не знающего мучительных сомнений и внутреннего разлада.

К этому периоду относится и его полная несколько холодного изящества «Виоланта» (Вена), а также удивляющий живописной свободой характеристики и благородством образа портрет Томмазо Мости (Питти).

Но если в портретах Тициан с исключительной полнотой передал образ полного волевой энергии и сознательной разумности, способного к героической деятельности человека Возрождения, то именно в портрете же Тициана нашли свое глубокое отражение те новые условия жизни человека, которые характерны для эпохи позднего Возрождения.

Портрет Ипполито Риминальди (Флоренция, галерея Питти) дает нам возможность уловить те глубокие изменения, которые намечаются в 1540-х гг. в тициановском творчестве. На художавое окаймленное мягкой бородкой лицо Риминальди наложила свой отпечаток борьба с запутанными противоречиями действительности. Этот образ перекликается в какой-то мере с образом шекспировского Гамлета.



*илл.213 Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. Конец 1540-х гг.
Флоренция, галерея Питти.*

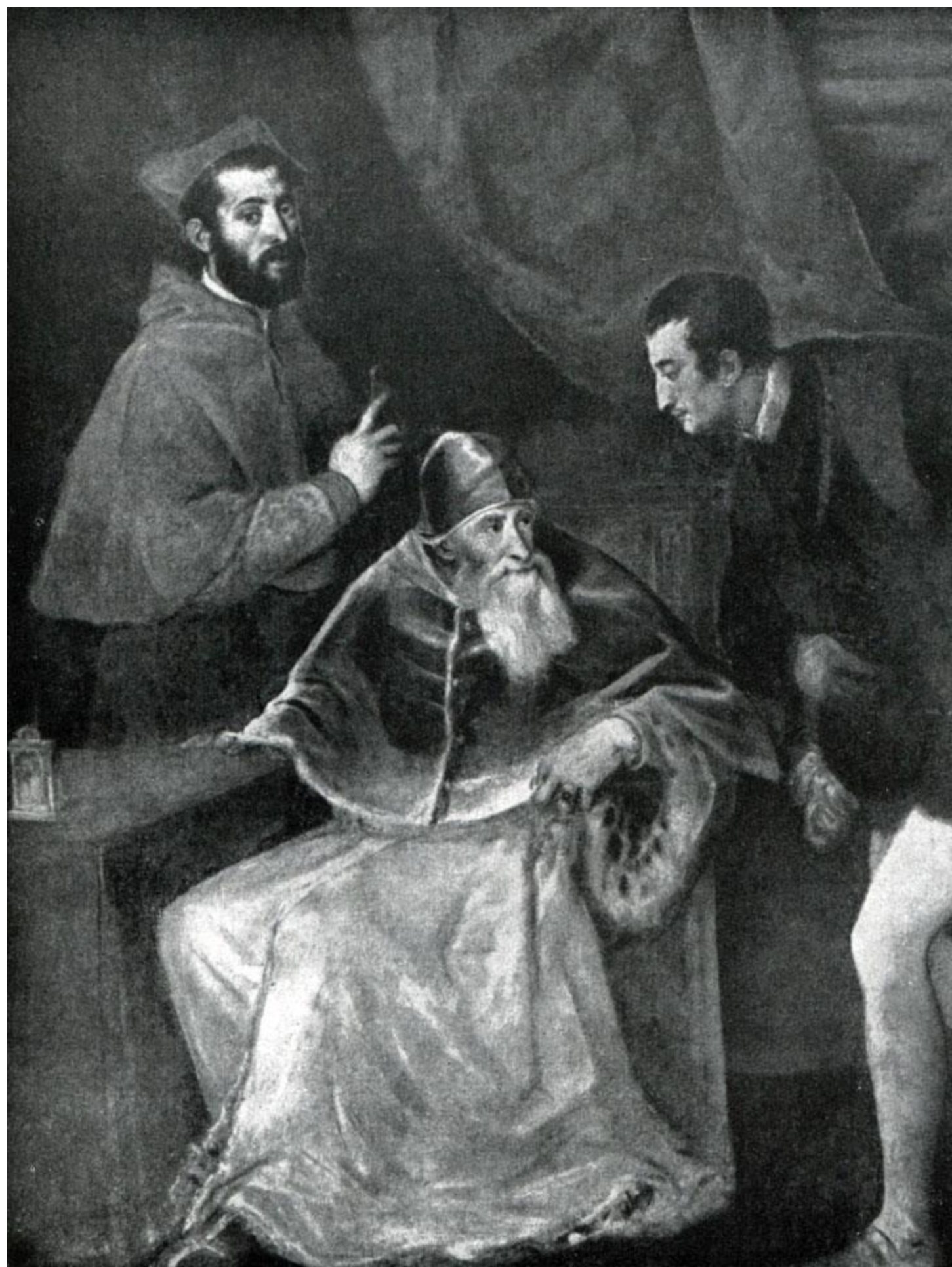


илл.214 Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. Фрагмент. См. илл. 213.

Портреты Тициана, созданные в период позднего Возрождения — начиная с 1540-х гг., поражают именно сложностью характеров, напряженностью страсти. Представленные им люди вышли из состояния замкнутой уравновешенности или простого и цельного порыва страсти, свойственных образам классического Возрождения. Изображение сложных и противоречивых образов, характеров, часто сильных, но часто и уродливых, типичных для этой новой эпохи, является вкладом Тициана в портретное искусство.

Теперь Тициан создает образы, не типичные для Высокого Возрождения. Таков его Павел III (1543; Неаполь), внешне напоминающий по своей композиции портрет Юлия II Рафаэля. Но это сходство лишь оттеняет глубокое различие образов. Голова Юлия изображена с неким объективным спокойствием; она характерна и выразительна, но в самом портрете переданы в первую очередь основные, постоянно свойственные этому человеку особенности его характера.

Сосредоточенно-задумчивому волевому лицу соответствуют спокойно, властно лежащие на ручках кресла кисти рук. Руки же Павла лихорадочно нервны, складки накидки полны движения. Слегка вобрав голову в плечи, со старчески обвисшей хищной челюстью, настороженными хитрыми глазами смотрит он на нас с портрета.



илл.212 Тициан. Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545- 1546 гг. Неаполь, музей Каподимонте.

Тициановские образы этих лет противоречивы и драматичны по самой своей природе. Характеры переданы с шекспировской силой. Особенно остро эта близость к Шекспиру ощущается в групповом портрете, изображающем Павла вместе с его внучатыми племянниками Оттавио и Алессандро Фарнезе (1545—1546; Неаполь, музей Каподимонте). Беспокойная настороженность старика, злобно и недоверчиво оглядывающегося на Оттавио, представительная банальность облика Алессандро, пресмыкающаяся льстивость молодого Оттавио, по-своему смелого, но холодного и жестокого лицемера, создают поражающую по своему драматизму сцену. Только человек, воспитанный ренессансным реализмом, мог не побояться показать так беспощадно правдиво всю своеобразную силу и энергию этих людей и одновременно раскрыть суть их характеров. Их жестокий эгоизм, аморальный индивидуализм с суровой точностью выявлены мастером через их сопоставление и столкновение. Именно интерес к раскрытию характеров через их сопоставление, к отражению сложной противоречивости взаимосвязей между людьми побудил Тициана — по существу, впервые — обратиться к жанру группового портрета, получившего широкое развитие в искусстве 17 века.

Ценность реалистического портретного наследия позднего Тициана, его роль в сохранении и дальнейшем развитии принципов реализма особенно наглядно выступает при сравнении тициановских портретов с современным ему портретом маньеристов. Действительно, портрет Тициана решительно противостоит принципам портретного искусства таких художников, как Пармиджанино или Бронзино.

У мастеров маньеризма портрет проникнут субъективистским настроением, манерной стилизацией. Образ человека дается ими или в застылой неподвижности и какой-то холодной

отчужденности от остальных людей, или в плане нервно Заостренной, поверхностно артистической характеристики. В обоих случаях правдивое раскрытие характера человека, его духовного мира, по существу, отодвигается на второй план. Портреты же Тициана как раз и замечательны тем, что продолжают и углубляют реалистическую линию ренессансного портрета.

Особенно это ярко видно на примере портрета сидящего в кресле Карла V (1548, Мюнхен). Портрет этот отнюдь не является предшественником парадного официального барочного портрета. Он поражает беспощадным реализмом, с которым анализирует художник внутренний мир человека, его свойства как человека и как государственного деятеля. Этим он напоминает лучшие портреты Веласкеса. Красочная сила характеристики этого сложного, жестокого, лицемерно-хитрого и вместе с тем волевого и умного человека отличается пластической цельностью и живописной яркостью.



*илл.215 Тициан. Карл V в сражении при Мюльберге. 1548 г.
Мадрид, Прадо.*

В конном портрете Карла V, изображенного в сражении при Мюльберге (1548; Прадо), сила психологической характеристики императора сочетается с блеском живописного решения, одновременно монументально-декоративного и ярко реалистического. Портрет этот, в отличие от мюнхенского, действительно является предшественником больших парадных портретов эпохи барокко. Вместе с тем в нем не менее явственно ощущается преемственная связь с большими портретными композициями великого мастера реализма 17 в.—Веласкеса.

В отличие от этих портретов Тициан в ряде других работ, отмеченных простотой композиции (обычно погрудное или поленное изображение на нейтральном фоне), сосредоточивает свое внимание на ярком и целостном раскрытии характера во всей его жизненной, иногда грубой энергии, как, например, в портрете Аретино (1545; Питти), великолепно передающем стремительную энергию, здоровье и циничный ум, жадность к наслаждению и деньгам этого примечательного и столь характерного для Венеции той эпохи человека. Пьетро Аретино, создатель ряда комедий, остроумных, хотя и не всегда безукоризненно пристойных новелл и поэм, был главным образом знаменит своими «суждениями», полушуточными предсказаниями, диалогами, письмами, широко публиковавшимися и представлявшими собой, по существу, произведения публицистического характера, где причудливо сочетались яркая и страстная защита свободной мысли и гуманизма, высмеивание ханжества и реакции с откровенным шантажом «сильных мира сего» всей Европы. Журналистская и издательская деятельность, а также плохо скрытое вымогательство позволяли Аретино вести истинно княжеский образ жизни. Жадный к чувственным радостям, Аретино был вместе с тем тонким и умным ценителем искусств, искренним другом художников.

Проблема отношения человека — носителя гуманистических идеалов Ренессанса — к враждебным ему реакционным силам, господствовавшим в жизни Италии, находит свое яркое отражение во всем творчестве позднего Тициана. Отражение это — косвенное, не всегда, может быть, до конца осознанное и самим художником. Так, уже в картине «Се человек» (1543; Вена) Тициан впервые показывает трагический конфликт героя — Христа с окружающим его миром, с господствующими в этом мире враждебными ему силами, олицетворенными в нагло издевающимся над Христом грубо циничном, отвратительно низменном толстом, уродливом Пилате. В образах, посвященных, казалось бы, утверждению чувственных радостей жизни, явно слышится новая трагическая нота.



илл.216 Тициан. Даная. Ок. 1554 г. Мадрид, Прадо.

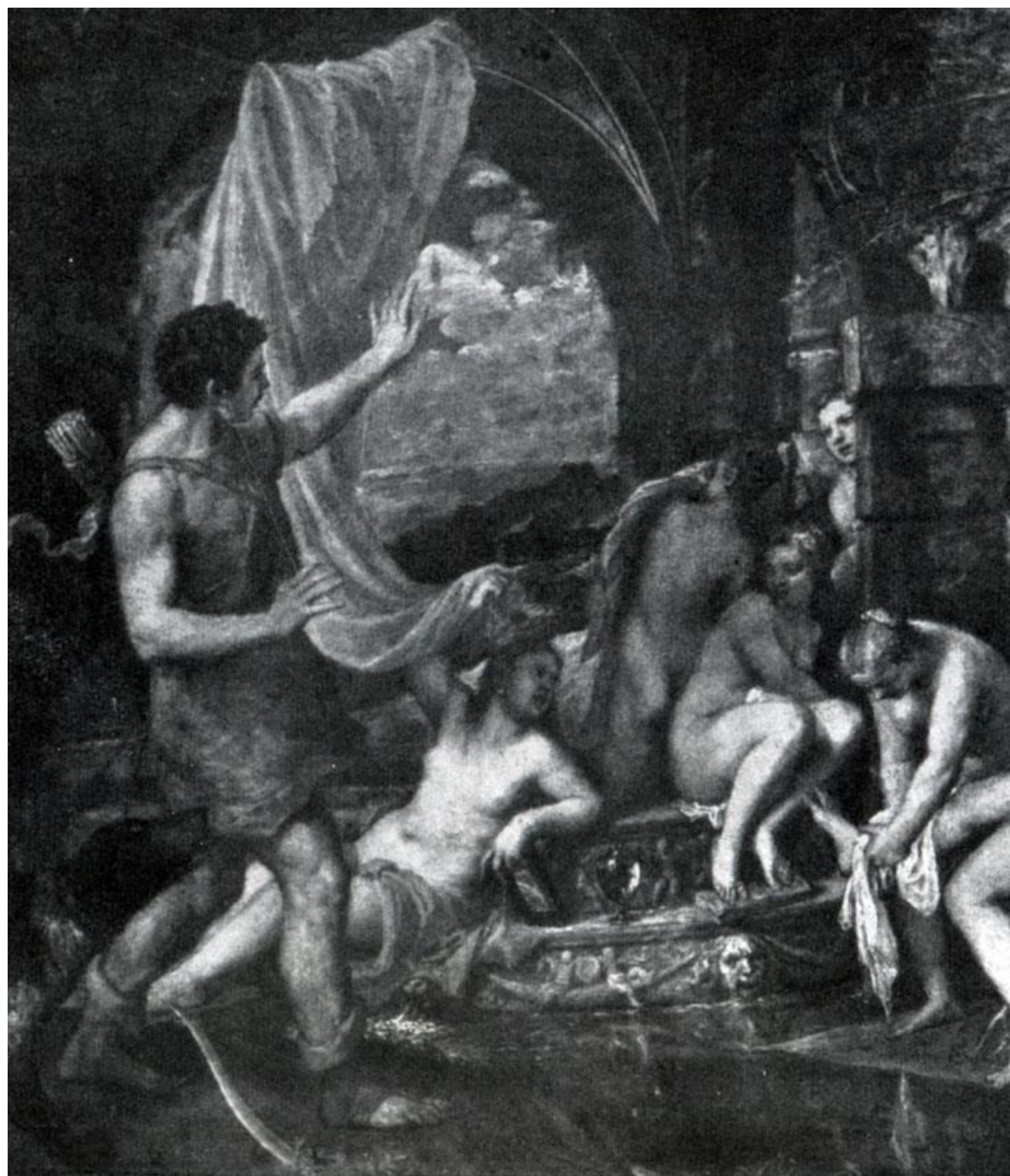
Уже его «Даная» (ок. 1554 г.; Мадрид, Прадо) несет в себе новые черты по сравнению с предшествующим периодом. Действительно, «Даная», в отличие от «Венеры Урбинской» поражает нас своеобразным драматизмом, который пронизывает всю картину. Конечно, художник влюблен в

реальную красоту земной жизни, и Даная прекрасна, притом откровенно чувственной красотой. Но характерно, что Тициан вводит теперь мотив драматического переживания, мотив развития страсти. Изменяется сам художественный язык мастера. Тициан смело берет цветовые и тональные соотношения, сочетая их с как бы светящимися тенями. Благодаря этому он передает подвижное единство формы и цвета, четкого контура и мягкой моделировки объема, которые помогают воспроизвести натуру, полную движения и сложных изменчивых соотношений.

В «Даная» мастер еще утверждает красоту счастья человека, но образ уже лишен былой устойчивости и спокойствия. Счастье — уже не постоянное состояние человека, оно обретаётся лишь в минуты яркого порыва чувств. Недаром ясной величавости «Любви земной и небесной» и спокойной неге «Венеры Урбинской» здесь противостоит ощущение взволнованного порыва сильных чувств.

Исключительно выразительно сопоставление Данаи с грубой старой служанкой, которая жадно ловит в протянутый фартук монеты золотого дождя, алчно следя за его потоком. Циничная корысть грубо вторгается в картину: в произведении драматически сплетаются прекрасное и уродливое, возвышенное и низменное. Красоте человечески яркого и свободного порыва чувства Данаи противопоставляются цинизм и грубое корыстолюбие. Это столкновение характеров подчеркивается контрастом грубой, узловатой руки старухи и нежного колена Данаи, почти соприкасающихся друг с другом.

В какой-то мере при всем различии образов Тициан здесь находит решение, напоминающее композицию его картины «Динарий кесаря». Но там сопоставление полного моральной красоты образа Христа с темным уродливым лицом фарисея, воплощающим грубую хитрость и низменные человеческие страсти, приводит к утверждению абсолютного превосходства и победы гуманного начала над низменным и жестоким.



*илл.217 Тициан. Диана и Актеон. Ок. 1559 г. Эдинбург,
Национальная галерея.*

В «Данае», хотя Тициан и утверждает победу счастья, силы уродства и злобы уже приобрели известную самостоятельность. Старуха не только оттеняет по контрасту красоту Данаи, но и противопоставляется ей. Вместе с тем именно в эти годы Тициан создает новую серию своих поистине прекрасных картин, посвященных воспеванию чувственного очарования женской красоты. Однако они глубоко отличны и от ясного жизнеутверждающего звучания «Любви земной и небесной» и от «Вакханалии» (1520-е гг.). Его окутанные мерцанием теплых тонов со сдержанно жаркими вспышками красного, золотистого, холодно голубого цвета «Диана и Актеон» (1559; Эдинбург), «Пастух и нимфа (Вена) — скорее поэтическая мечта, чарующая и волнующая сказка-песня о красоте и счастье, уводящая от трагических конфликтов реальной жизни, — недаром картины подобного рода сам художник называл «поэзиями». Это же относится и к его замечательной «Венере с Адонисом» (Прадо), отличающейся, однако, большей непосредственной драматичностью страсти, чем большинство его остальных «поэзии» этого времени. Впрочем, скрытое беспокойство, томление духа звучит во всех лучших тициановских работах этого цикла 1559—1570-х гг. Это чувствуется и в беспокойном мерцании света и тени, и во взволнованной стремительности мазка, и в самой взволнованной мечтательности нимфы, и в сдержанно страстной одушевленности юного пастуха («Пастух и нимфа», Вена).



*илл.221 Тициан. Пастух и нимфа. Ок. 1570 г. Вена,
Художественно-исторический музей.*

Последовательно и с большой живописной силой эстетические представления позднего Тициана о жизни находят свое выражение в его «Кающейся Магдалине» (1560-е гг.), одном из шедевров эрмитажной коллекции.

Картина эта написана на сюжет, весьма характерный для эпохи контрреформации. На деле же в этой картине Тициан еще раз утверждает гуманистическую и «языческую» основу своего творчества. Великий реалист, решительно переосмысливая религиозно-мистический сюжет, создает произведение, по своему содержанию открыто враждебное реакционно-мистической линии в развитии итальянской позднеренессансной культуры.

Для Тициана смысл картины не в пафосе христианского покаяния, не в сладостной истоме религиозного экстаза и тем более не в утверждении тленности плоти, из «темницы» которой рвется к богу «бестелесная душа» человека. В «Магдалине» череп — мистический символ тленности всего земного — для Тициана лишь аксессуар, навязанный канонами сюжета, поэтому он и обращается с ним довольно бесцеремонно, превращая его в подставку для развернутой книги.

Взволнованно, почти жадно передает нам художник пышущую красотой и Здоровьем фигуру Магдалины, ее прекрасные густые волосы, ее бурно дышащую нежную грудь. Страстный взгляд 'полон земной, человеческой скорби. Тициан прибегает к мазку, передающему взволнованно и вместе с тем безукоризненно точно реальные цветовые и световые соотношения. Беспокойные, напряженные цветовые аккорды, драматическое мерцание света и тени, динамическая фактура, отсутствие изолирующих объем жестких контуров при пластической определенности формы в целом создают образ, полный внутреннего движения. Волосы не лежат, а спадают, грудь дышит, рука дана в движении, складки платья

взволнованно колыхнутся. Свет мягко мерцает в пышных волосах, отражается в подернутых влагой глазах, преломляется в стекле фиала, борется с густыми тенями, уверенно и сочно лепит форму тела, всю пространственную среду картины. Так точное изображение действительности сочетается с передачей ее вечного движения, с ее яркой образно-эмоциональной характеристикой.

Но каков в итоге смысл создаваемого с такой живописной силой образа? Художник восхищается Магдалиной: человек прекрасен, его чувства ярки и значительны. Но он страдает. Былое ясное и безмятежное счастье бесповоротно нарушено. Окружающая человека среда, мир в целом — уже не тот спокойный фон, покорный человеку, каким мы видели его раньше. На пейзаж, расстилающийся за Магдалиной, набегают темные тени, небо заволакивают грозовые тучи, и при тусклом свете последних лучей угасающего дня выступает образ охваченного горем человека.

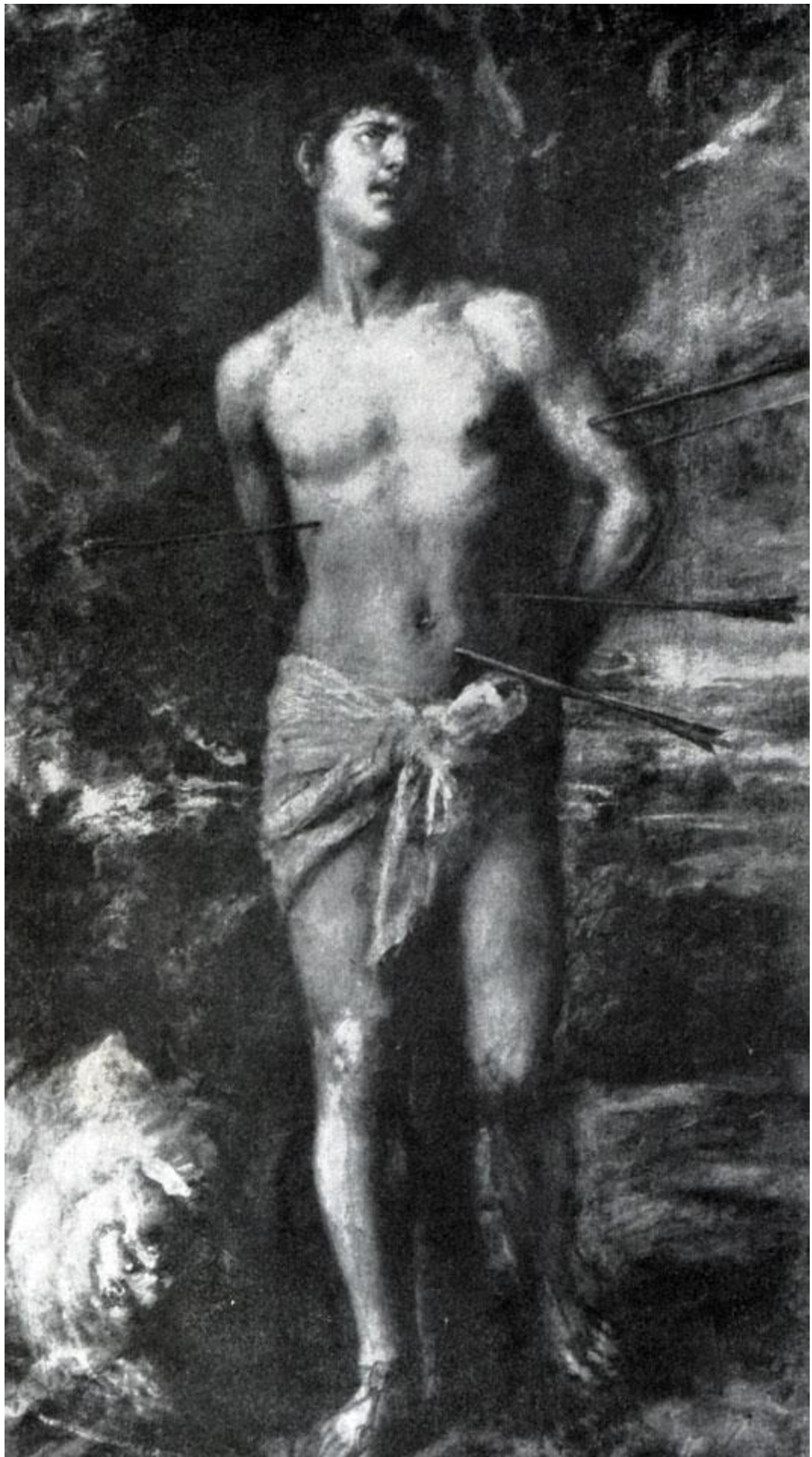
Если в «Магдалине» тема трагического страдания прекрасного человека не получает своего законченного выражения, то в «Короновании терновым венцом» (ок. 1570 г.; Мюнхен, Старая пинакотекa) и в «Святом Себастьяне» она выступает с предельной обнаженностью.

В «Короновании терновым венцом» мучители показаны как жестокие и свирепые палачи. Христос, связанный по рукам,— это отнюдь не небожитель, а именно земной человек, наделенный всеми чертами физического и нравственного превосходства над своими мучителями и все же отданный им на поругание. Мрачный колорит картины, полный сумрачного беспокойства и напряжения, усиливает трагичность сцены.



*илл.219 Тициан. Коронование терновым венцом. Ок. 1570 г.
Мюнхен, Старая пинакотекa.*

В позднейших картинах Тициан показывает жестокий конфликт человека с окружающей средой, с враждебными гуманизму, свободному разуму силами реакции. Особенно знаменателен «Святой Себастьян» (ок. 1570 г.; Ленинград, Эрмитаж). В «Себастьяне» изображен подлинно ренессансный титан по силе и величию характера, но он скован и одинок. Гаснут последние отблески света, ночь спускается на землю. Мрачные тяжелые тучи бегут по смятенному небу. Вся природа, весь огромный мир полны стихийно грозного движения. Пейзаж раннего Тициана, послушно созвучный душевному строю его героев, приобретает ныне жизнь самостоятельную и притом враждебную человеку.



илл.220 Тициан. Св. Себастьян. Ок. 1570 г. Ленинград, Эрмитаж.

Человек для Тициана — высшая ценность. Поэтому, хотя и видя трагическую обреченность своего героя, он не может примириться с этой обреченностью, и, полный трагической патетики и мужественной скорби, образ Себастьяна вызывает чувство гневного протеста против враждебных ему сил. Нравственный мир позднего Тициана, его скорбная и мужественная мудрость, стоическая верность своим идеалам прекрасно воплощены в его проникновенном автопортрете из Прадо (1560-е гг.).



илл.218 Тициан. Автопортрет. 1560-е гг. Мадрид, Прадо.



Тициан. Оплакивание Христа. Фрагмент. Ок. 1576 г. Венеция, галерея Академии.

Илл.стр.264-265

Одним из самых глубоких по мысли и чувству творений позднего Тициана является «Пьета», законченная после смерти художника уже его учеником Пальмой Младшим (Венецианская Академия). На фоне сложенной из грубо отесанных камней грузно давящей ниши, обрамленной двумя статуями, возникает в трепетно гаснущем свете сумерек группа людей, охваченных скорбью. Мария держит на своих коленях обнаженное тело погибшего героя. Она застыла в безмерном горе, подобно статуе. Христос не изможденный аскет и не «добрый пастырь», а именно муж, поверженный в неравной борьбе.

С печалью взирает на Христа дряхлый старец. Подобен звенящему в тишине пустынного закатного мира крику отчаяния стремительный жест поднятой руки Магдалины. Вспышка ее развевающихся золотисто-рыжих волос, беспокойные цветовые контрасты ее одеяния резко выделяются из мглы сумрачно мерцающего тона картины. Гневно и скорбно выражение лица и движения всей фигуры каменной статуи Моисея, освещенной голубовато-серым неверным мерцанием угасающего дня.

С необычайной силой передал в этом полотне Тициан и всю безмерную глубину человеческого горя и всю скорбную его красоту. Картина, созданная Тицианом в последние годы его жизни,— реквием, посвященный любимым героическим образам уходящей в прошлое светлой эпохи Возрождения.

Поучительна эволюция живописного мастерства Тициана.

В 1510—1520-х гг. и даже позже он еще придерживается принципа оконтуривания силуэта фигур, четкого сопоставления больших цветовых пятен, обобщенно передающих реальную окраску предметов. Смелые и звучные

цветовые соотношения, их красочная интенсивность, глубокое понимание взаимодействия холодных и теплых тонов, пластическая сила лепки формы с помощью безукоризненно точных тональных соотношений и тонкой светотеневой моделировки — характерные черты живописного мастерства Тициана.

Переход позднего Тициана к решению новых идейно-образных задач вызывает дальнейшую эволюцию в его живописной технике. Все глубже понимает мастер соотношение тонов, законы светотени, все совершеннее овладевает фактурной и цветовой разработкой формы, постепенно изменяя в процессе этой работы всю систему своего художественного языка. Выявляя в живописи главные отношения формы и цвета, он умеет показать весь трепет, всю сложную богатую жизнь натуры в ее вечном становлении. Это дает ему возможность усилить непосредственную жизненность в передаче предмета и одновременно подчеркнуть главное в развитии явления. Основное, что завоевывает сейчас Тициан,— это передача жизни в ее развитии, в ярком богатстве ее противоречий.

Поздний Тициан развернуто ставит проблемы колористической гармонии в живописи, а также и проблему создания выразительной техники свободного и точного живописного мазка. Если в «Любви земной и небесной» мазок строго подчинен задаче построения основных цветовых и световых соотношений, создающих реалистическую полноту изображения, то в 1540-е и особенно с 1555-х гг. мазок приобретает особое значение. Мазок не только передает фактуру материала, но его движение лепит саму форму — пластику предмета. Огромное достоинство художественного языка позднего Тициана в том, что фактура мазка дает образец реалистического единства изобразительного и выразительного момента.

Именно поэтому позднему Тициану удастся двумя-тремя мазками белил и голубой краски по темному подмалевку вызвать в глазах зрителя не только предельно пластическое

ощущение формы стеклянного сосуда («Магдалина»), но и ощущение движения скользящего и преломляющегося в стекле светового луча, как бы выявляющего форму и фактуру предмета на глазах у зрителя. Позднюю технику Тициана характеризует в своем известном высказывании Боскони со слов Пальмы Младшего:

«Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырех мазков, вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры. Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой оставлял их в таком положении месяцами, не удостоивая их даже взглядом. Когда он брался за них вновь, он разглядывал их с суровым вниманием, точно это были его злейшие враги, дабы увидеть в них какие-либо недостатки. И по мере того как он открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу, без всякой милости удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руку и ногу... Он покрывал затем эти остовы, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, не доставало только дыхания».

В реалистической силе техники Тициана — гибком инструменте глубоко правдивого художественного познания мира — лежит то огромное воздействие, которое она оказала на дальнейшее развитие реалистической живописи 17 в. Так, живопись Рубенса и Веласкеса прочно опирается на наследие Тициана, развивая и видоизменяя его живописную технику уже на новой исторической ступени развития реализма. Непосредственное влияние Тициана на современную ему

венецианскую живопись было значительным, хотя ни один из его непосредственных учеников не нашел в себе силы продолжить и развить его замечательное искусство.

К наиболее одаренным ученикам и современникам Тициана относятся Якопо Нигрети по прозвищу Пальма Веккьо (Старший), Бонифацио де Питати, прозванный Веронезе, то есть веронец, Парис Бордоне, Якопо Пальма Младший, внучатый племянник Пальмы Старшего. Все они, кроме Пальмы Младшего, родились на терраферме, но почти всю свою творческую жизнь провели в Венеции.

Якопо Пальма Старший (ок. 1480—1528), как и его сверстники Джорджоне и Тициан, учился у Джованни Беллини. По своей творческой манере он ближе всего к Тициану, хотя и значительно уступает ему во всех отношениях. Религиозные и мифологические композиции, а также портреты художника отличает звучная сочность колорита при некотором его однообразии (эти свойства присущи и его композиционным приемам), а также оптимистическая жизнерадостность образов. Существенной особенностью творчества Пальмы было создание им художественного типа венецианки — пышной белокурой красавицы. Этот тип женской красоты оказал некоторое влияние на искусство молодого Тициана. Лучшие его работы — «Две нимфы» (1510—1515; Франкфурт-на-Майне), «Три сестры» (ок. 1520 г.) и «Иаков и Рахиль» (ок. 1520 г.), последние находятся в Дрездене. В Эрмитаже хранится его «Мужской портрет».



илл.205 Пальма Веккьо. Иаков и Рахиль. Ок. 1520 г. Дрезден, Картинная галлерейя.

Один из лучших мужских портретов, созданных мастером,— его неизвестный юноша Мюнхенского музея. Он близок в нем манере Джорджоне, однако отличается от Джорджоне передачей активного волевого начала. Полный сдержанной силы поворот головы, властно-энергичные черты красивого лица, почти стремительный жест поднятой к плечу кисти руки, сжимающей перчатку, упругая напряженность контуров в значительной мере нарушают свойственный образам Джорджоне дух замкнутой самопогруженности.

Развивавшийся под непосредственным влиянием Тициана Бонифацио Веронезе (1487—1553) в последние годы своей жизни не оказался свободным от некоторых влияний маньеризма. Для его творчества характерны большие полотна, посвященные эпизодам из священной истории, сочетающие декоративность с жанровой повествовательностью («Пир Лазаря», «Избиение младенцев», 1537—1545; обе в Венецианской Академии и другие).

Ученика Тициана Париса Бордоне (1500—1571) выделяет незаурядное мастерство колорита, яркая декоративность живописи. Таковы его «Святое семейство» (Милан, Брера), «Вручение дожу перстня святого Марка» (1530-е гг.; Венеция, Академия). В позднейших работах Париса Бордоне чувствуется сильное влияние маньеризма и определенный упадок мастерства. Его портреты отличаются правдивостью жизненной характеристики. Особо следует упомянуть «Венецианских влюбленных» (Брера), полных, может быть, несколько холодного чувственного очарования.

Пальма Младший (1544—1628), ученик стареющего Тициана, одновременно испытывал сильное влияние творчества Тинторетто. Одаренный (он весьма успешно справился с завершением «Пьета», последней работы Тициана), но малосамостоятельный мастер, он во время своего пребывания в Риме проникся влиянием позднего маньеризма, в русле которого и продолжал работать до конца своей жизни, уже в период зарождения искусства барокко. Среди его работ, связанных со стилем позднего Возрождения в Венеции, следует упомянуть «Автопортрет» (Брера) и ранее приписывавшуюся Бассано очень выразительную «Голову старика» (Брера). Представление о его больших композициях, близких по духу позднему маньеризму, дают росписи Оратории деи Крочифери в Венеции (1581 — 1591).

* * *

В искусстве венецианской школы обычно выделяются работы группы художников так называемой террафермы, то

есть «твердой земли»—венецианских владений, расположенных на примыкающей к лагуне части Италии.

Вообще говоря, большинство мастеров венецианской школы родилось в городах или деревушках террафермы (Джорджоне, Тициан, Паоло Веронезе). Но всю или почти всю свою жизнь они провели в столице, то есть в самой Венеции, лишь время от времени работая для городов или замков террафермы. Некоторые же художники, постоянно работающие в терраферме, представляют своим творчеством лишь провинциальные варианты собственно венецианской столичной школы.

Вместе с тем уклад жизни, «социальный климат» в городках террафермы заметно отличался от венецианского, что определило своеобразие школы террафермы. Венеция (огромный по тому времени торговый порт и денежный центр) была, особенно до конца 15 в., более тесно связана со своими богатыми восточными владениями и заморской торговлей, чем с итальянским хинтерландом, в котором были расположены, однако, роскошные виллы венецианской знати.

Однако жизнь в небольших тихих городах, где была сильна прослойка богатых землевладельцев, извлекавших доход из рационально поставленного хозяйства, протекала во многом иначе, чем в Венеции. В какой-то мере культуре этих районов террафермы были близки и понятны быт и искусство городов Эмилии, Ломбардии и других североитальянских областей того времени. Следует напомнить, что с конца 15 в. и особенно после окончания войны с Камбрейской лигой венецианцы вкладывают по мере упадка восточной торговли свободные капиталы в сельское хозяйство и в ремесла террафермы. Наступает период относительного расцвета этой части Италии, не нарушающего, однако, ее несколько провинциального уклада жизни.

Поэтому не должно вызывать удивления появление целой группы художников (Порденоне, Лотто и других), чье искусство осталось в стороне от напряженных исканий, широкого творческого размаха собственно венецианской

школы. Живописная широта монументального видения Тициана заменяется более холодной и формальной декоративностью их алтарных композиций. Зато черты непосредственно наблюдаемой жизни, заметные в героическом искусстве зрелого и позднего Тициана, или в празднично приподнятом творчестве Веронезе, или в особенности в страстных и беспокойных творениях Тинторетто, получают особо широкое развитие у некоторых из художников террафермы уже с первой трети 16 века.

Правда, этот интерес к наблюдаемому быту носит несколько сниженный характер. Это скорее спокойный интерес к занятым деталям быта человека, мирно живущего в тихом городке, чем стремление в анализе самой жизни найти решение больших этических проблем времени, что и отличает их искусство от творчества великих реалистов следующей эпохи.

Для первой трети века одним из лучших среди этих художников был Лоренцо Лотто (1480—1556). Ранние его работы связаны еще с традицией кватроченто. Наиболее близким к большим гуманистическим идеалам Высокого Возрождения является его ранний портрет юноши (1505), отличающийся также непосредственной жизненностью восприятия модели.

Широко известные алтарные и мифологические композиции зрелого Лотто обычно сочетают внутреннюю вялость чувства с довольно внешней красотой композиции. Их холодноватый колорит и общая ровная «приятная» фактура тоже, в общем, достаточно банальны и близки стилистически маньеризму. Отсутствие глубокой мысли и чувства восполняется иногда очень остроумно введенными бытовыми деталями, на изображении которых охотно сосредоточивается художник. Так, в его «Благовещении» (конец 1520-х гг.; Реканати, церковь Санта Мария sopra Мерканти) зритель дает себя отвлечь от беспокойно трактованных главных фигур к занято изображенной испуганной кошке, метнувшейся в сторону от внезапно влетевшего архангела.



*илл.223а Лоренцо Лотто. Благовещение. Конец 1520-х гг.
Реканати, церковь Санта Мария sopra Мерканти.*

В дальнейшем, особенно в портрете, черты конкретно-жизненного реализма в творчестве художника нарастают («Женский портрет»; Эрмитаж, «Тройной мужской портрет»). При снижении интереса к раскрытию этической значительности личности и силы ее характера эти портреты Лотто в какой-то мере все же противостоят открыто антиреалистической линии маньеризма. Наиболее значительно реалистические и демократические тенденции в творчестве

Лотто выразились в его цикле картин из жизни св. Люции (1529/30), где с явной симпатией изображает он целые сцены, как бы выхваченные из жизни своего времени (например, погонщики волов из «Чуда св. Люции» и др.). В них мастер как бы обретает отдохновение и покой от тех полных противоречий чувств, которые возникают у него в условиях нарастающего общего политического и экономического кризиса Италии и которые окрашивают ряд его поздних композиций в тона субъективной нервозности и неуверенности, уводят его от традиции ренессансного гуманизма.

Гораздо содержательнее творчество современника Лотто, уроженца Брешии Джироламо Савольдо (ок. 1480—1548). В творчестве позднего Савольдо, глубоко переживавшего временное разорение родной страны в годы войны с Камбрейской лигой, кратковременный подъем Венеции после 1516 г., а затем общий кризис, охвативший Италию, весьма своеобразно и с большой силой выявились трагические противоречия искусства Возрождения.

Длительность кватрочентистских традиций, характерная для несколько провинциальной жизни террафермы (до начала 16 в.), заметное влияние живописи северного Возрождения с ее внешне якобы прозаической повествовательностью, тягой к жанровости и интересам к психологической жизни простых людей в творчестве Савольдо органически сплелись с принципами ренессансного гуманизма и помогли создать ему один из весьма демократических вариантов реалистического ренессансного искусства, во многом предвосхищающий искания мастеров первой трети 17 века.



илл.222а Савольдо. Поклонение пастухов. 1520-е гг. Турин, Пинакотека.

В ранних, еще несколько кватрочентистских суховатых работах Савольдо (например, «Пророк Илия»; Флоренция, собрание Лезер) уже чувствуется его интерес к обычным, простым людям. В его прекрасном «Поклонении пастухов» (1520-е гг.; Турин, Пинакотека) проникновенно передана атмосфера просветленной сосредоточенности чувства трех пастухов, с глубоким раздумьем созерцающих новорожденного. Ясная одухотворенность, светлая и чуть

печальная гармония ритмов тихих движений участников события и всего цветового строя композиции явно указывают на связь искусства зрелого Савольдо с традициями Джорджоне. Но отсутствие идеализированного благородства образа, естественная задумчивость и жизненная простота придают этой картине совершенно особое своеобразие. В дальнейшем интерес к правдивой поэтизации образов обычных людей еще усиливается (например, элегическое изображение на фоне сельского пейзажа пастуха — «Пастух»; Флоренция, собрание Контини-Бонакossi). Вклад других художников, принадлежавших к сложившейся в Брешии школе, безусловно менее значителен. Однако среди них следует упомянуть Алессандро Бонвичино по прозвищу Моретто (ок. 1498—1554), чье творчество, идущее в русле классических традиций, отличается мягкая серебристость колорита, несколько провинциальная тяжеловесная, серьезная торжественность, не лишенная, однако, лиричности («Мадонна со святыми»; Франкфурт). Эта черта, более заметная во второстепенных персонажах его композиции, представляет наибольшую ценность в больших картинах (например, фигура служанки в картине «Христос в Эммаусе»). Наиболее известное его произведение — «Св. Юстина с донатором». Значителен вклад Моретто в развитие ренессансного портрета. Его «Мужской портрет» (Лондон) — один из первых портретов в рост.



*илл.2226 Моретто. Св. Юстина с донатором. Ок. 1530-1535 гг.
Вена, Художественно-исторический музей.*

Его одаренным учеником был Джованни Морони (ок. 1523—1578), работавший главным образом в Бергамо. Он не только, подобно своему учителю, сохраняет приверженность к реалистическому методу, но его портреты представляют собой значительный и своеобразный вклад в реалистическую линию развития искусства позднего Возрождения. Для портретов Морони зрелого периода, начиная с 1560-х гг., характерна правдивая и точная передача облика и характера

представителей почти всех социальных прослоек городов тогдашней терра-фермы («Портрет ученого», «Портрет Понтеро», «Портрет портного» и др.). Последний портрет отличается отсутствием какой бы то ни было героизации образа и внимательно точной передачей внешнего сходства и склада характера портретируемого. Вместе с тем это пример своеобразной жанризации портрета, придающей изображению особую жизненную конкретность и достоверность. Портной изображен стоящим за рабочим столом с ножницами и тканью в руках. Он на мгновение приостановил свою работу и внимательно вглядывается в как бы вошедшего в комнату зрителя. Если сама ясная и пластическая передача формы, господствующее положение человеческой фигуры в композиции характерны для искусства Возрождения, то жанровая трактовка композиционного мотива выходит уже за пределы ренессансного реализма, предвосхищая искания мастеров 17 века.

В особом положении по отношению к школам террафермы находилась фер-рарская школа. В Ферраре сохранилось правление герцогов д'Эсте, именно отсюда проистекают черты той придворной парадности, которая в сочетании с известной провинциальной замкнутостью традиций определила несколько тяжеловесный и холодный, перегруженный декоративными деталями стиль феррарского искусства 16 в., не сумевшего развить интересные начинания своих кватрочентистских предшественников. Наиболее значительным художником этого периода был Доссо Досси (ок. 1479 - 1542), проведший свою молодость в Венеции и Мантуе и обосновавшийся в Ферраре с 1516 года.

В своем творчестве Доссо Досси опирался на традиции Джорджоне и Франческо Косса, традиции трудно соединимые. Опыт тицианского этапа остался ему чуждым. Большинство композиций зрелого Досси отличает блестящая холодная живопись, мощь несколько тяжеловесных фигур, перегрузка декоративными деталями («Правосудие»; Дрезден, «Св. Себастьян»; Милан, Брера). Наиболее интересной стороной в творчестве Досси является его интерес к развернутому

пейзажному фону, подчас занимающему господствующее положение в картине («Цирцея», ок. 1515 г.; галерея Боргезе). Доссо Досси принадлежит также ряд законченных пейзажных композиций, представляющих для того времени большую редкость, образцом которых может служить «Пейзаж с фигурами святых» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Совершенно особое место в искусстве террафермы занимает творчество самого Значительного из ее мастеров Якопо дель Понте из Бассано (1510/19—1592), современника Тинторетто, в сопоставлении с искусством которого, может быть, и следовало бы рассматривать его творчество. Хотя Бассано большую часть своей жизни прожил в расположенном в предгорьях Альп родном городке Бассано, он тесно связан с кругом собственно венецианской живописи позднего Возрождения, занимая в ней своеобразное и достаточно важное место.

Возможно, из всех мастеров Италии второй половины 16 в. Бассано ближе всего подошел к превращению в главного героя картин обычного человека своего времени. Правда, в ранних произведениях художника («Христос в Эммаусе») жанрово-бытовые моменты вкраплены в традиционные схемы решения сюжетов такого рода. В дальнейшем, точнее, в 1540-х гг. его искусство переживает своеобразный перелом. Образы становятся более беспокойными, внутренне драматичными. От изображения отдельных персонажей, скомпонованных в устойчивые уравновешенные группы согласно канонам Высокого Возрождения, которыми Бассано, кстати говоря, владел не слишком совершенно, мастер переходит к изображению охваченных общим беспокойством людских групп и толп.

Простые люди — пастухи, земледельцы—становятся главными действующими лицами в его картинах. Таковы его «Отдых на пути в Египет», «Поклонение пастухов» (1568; Бассано, Музей) и другие.



илл.2236 Якопо Бассано. Поклонение пастухов. Фрагмент. 1568 г. Бассано, Музей.

Его «Возвращение Иакова» представляет, по существу, своеобразное переплетение рассказа на библейскую тему с изображением «трудов и дней» простых жителей маленького приальпийского городка. Последнее при этом явно превалирует во всей образной структуре картины. В ряде своих произведений позднего периода Бассано полностью освобождается и от формальной сюжетной связи с религиозно-мифологической темой.

Его «Осень»—это своеобразная элегия, воспевающая спокойные радости поры зрелой осени. Великолепный пейзаж, поэтичный мотив уходящей вдаль группы охотников, охваченных влажно-серебристой осенней атмосферой, составляют главное очарование этой картины.

В творчестве Бассано искусство позднего Возрождения в Венеции ближе всего подошло к созданию новой системы жанров, непосредственно обращенных к реальной жизни в ее повседневных формах развития. Однако этот важный шаг мог быть осуществлен не на почве доживающей свои последние дни величия Венеции — то есть ренессансного города-государства, а на почве культур, возникших на базе национальных государств, на основе нового, прогрессивного этапа в истории человеческого общества.

* * *

Наряду с Микеланджело Тициан представлял поколение титанов Высокого Возрождения, застигнутых на половине своего жизненного пути трагическим кризисом, которым сопровождалось для Италии наступление позднего Возрождения. Но они решали новые проблемы времени с позиций гуманистов, чья личность, чье отношение к миру было сформировано в героический период Высокого Возрождения. Художники следующего же поколения, в том числе и венецианцы, складывались как творческие индивидуальности под воздействием уже сложившегося этапа в истории Возрождения. Их творчество было его естественным художественным самовыражением. Таковы Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе, столь по-разному воплотившие разные грани, разные стороны одной и той же эпохи.

В творчестве Паоло Кальяри (1528—1588), прозванного по месту рождения Веронезе, с особой полнотой и выразительностью раскрывается вся сила и блеск венецианской декоративно-монументальной живописи маслом. Ученик малозначительного веронского мастера Антонио Бадиле, Веронезе первое время работал на терраферме, создавая ряд фресок и масляных композиций (фрески в вилле

Эмо начала 1550-х гг. и другие). Но уже в 1553 г. он переезжает в Венецию, где и созревает его дарование.

«История Эсфири» (1556) — один из лучших циклов молодого Веронезе, украшающий потолок церкви Сан Себастьяно. Композиция трех плафонов заполнена сравнительно небольшим количеством крупномасштабных, пластически четко выделенных фигур. Поражает артистичность движений сильных и красивых человеческих фигур, великолепные ракурсы вздыбленных коней. Радуют сила и легкость звонких цветовых сочетаний, например сопоставление вороного и белого коней в композиции «Триумф Мардохея».



илл.226 Веронезе. Триумф Мардохея. 1556 г. Венеция, церковь Сан Себастьяно.

В целом пластически ясная проработка отдельных фигур сближает этот цикл, как и вообще все ранние работы Веронезе, с искусством Высокого Возрождения. Однако внешняя несколько театральная приподнятость движений персонажей в значительной мере лишает их той внутренней силы духа, того подлинного величия, которые отличают героев монументальных композиций раннего и Высокого Возрождения от Мазаччо и Кастаньо до «Афинской школы» Рафаэля и потолка Сикстинской капеллы Микеланджело. Наиболее заметна эта черта искусства молодого Веронезе выступает в таких его официально-парадных композициях, как «Юнона, раздающая дары Венеции» (ок. 1553 г.; Венеция, Дворец дожей), где декоративный блеск живописи не искупает внешней помпезности замысла.

Образы Веронезе скорее праздничны, чем героичны. Но их жизнерадостность, яркая декоративная сила и одновременно тончайшее богатство живописной формы поистине необычайны. Это сочетание общего декоративно-монументального живописного эффекта с богатой дифференциацией цветовых отношений проявляется и в плафонах ризницы Сан Себастьяно и в ряде других композиций.



илл.224 Веронезе. Весна. Фреска виллы Барбаро в Мазер.
Фрагмент. Ок. 1565 г.

Важное место в творчестве зрелого Веронезе занимают фрески виллы Барбаро (в Мазер), построенной Палладио на терраферме, неподалеку от Тревизо. Отличающаяся изяществом небольшая вилла-дворец красиво вписана в окружающий сельский пейзаж и обрамлена цветущим садом. Ее архитектурному образу соответствуют полные легкого движения и звонкой красочности фрески Веронезе. В этом цикле непринужденно чередуются полные пенящегося «танцующего веселья» композиции на мифологические темы — плафон «Олимп» и другие — с остроумно неожиданными выхваченными из жизни мотивами: например, изображение двери, через которую входит в зал красивый юноша, снявший шляпу в поклоне, как бы обращенном к хозяевам дома. Однако в «бытовых» мотивах такого рода мастер не ставит себе задачу художественного раскрытия через естественное течение жизни обычных простых людей всей типической характерности их взаимоотношений.

Его интересует лишь праздничная, занятно выразительная сторона быта. Вплетаемые в цикл или в отдельные композиции бытовые мотивы должны лишь оживить целое, снять ощущение торжественной парадности и, так сказать, придуманности композиции, усилить ощущение убедительности той сверкающей поэмы о ликующем празднике жизни, которую создает в своих росписях Веронезе. Это понимание «жанра» свойственно Веронезе не только в декоративных (что совершенно естественно), но и во всех сюжетных композициях мастера. Конечно, красочные композиции Веронезе — не только поэтические сказки. Они правдивы и не. только в своих частных жанровых деталях, особенно щедро применяемых мастером в зрелом периоде творчества. Действительно, пиршественная праздничность, черта, характерная для жизни патрицианской верхушки Венеции, все еще богатой и тароватой, — это реальная сторона жизни того времени. Более того, Зрелища, шествия, феерии устраивались республикой и для народа. Да и сам город поражал сказочностью своего архитектурного облика.

Зрелый период Веронезе отличается также и постепенным изменением его живописной системы. Его композиции становятся, как правило, все более многолюдными. Сложное и богатое пластическими и живописными эффектами движение большой массы людей — толпы — воспринимается как некое единое живое целое. Сложная симфония красок, их полное пульсирующего движения взаимопереплетение создают иное, чем в эпоху Высокого Возрождения, звучание красочной поверхности картины. Наиболее ярко эти особенности зрелого искусства Веронезе раскрываются в огромном (10х6 м) «Браке в Кане» (1563; Лувр). На фоне стройной и пышной архитектуры пронизанных светом террас и портиков фризобразно разворачивается сцена пиршества, объединяющего около ста тридцати фигур. Слуги то в венецианских, то в причудливо восточных одеждах, музыканты, шуты, пирующие юноши, роскошно одетые прекрасные дамы, бородатые мужи, почтенные старцы образуют полную движения красочную композицию. Некоторые головы носят портретный характер. Таковы изображения государей Европы от султана Сулеймана I до Карла V. В группе музыкантов Веронезе изобразил Тициана, Бассано, Тинторетто и самого себя.



Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1563 г. Париж, Лувр. См. илл. 225.

Илл.стр.272-273



илл.225 Веронезе. Брак в Кане. 1563 г. Париж, Лувр.

При всем многообразии мотивов картина образует единое живописное композиционное целое. Многочисленные персонажи расположены по трем фризообразным, текущим друг над другом лентам или ярусам. Беспокойно шумное движение толпы замкнуто с краев картины колоннами, центр подчеркнут симметрично расположенной вокруг восседающего Христа группой. В этом отношении Веронезе продолжает традиции уравновешенных монументальных композиций Высокого Возрождения.

И в цветовом отношении Веронезе композиционно выделяет центральную, узловую фигуру Христа наиболее плотным, устойчивым цветовым построением, сочетающим звучные, очень материальные красные и синие краски одеяния с золотым сиянием нимба. Впрочем, Христос является центральным узлом картины лишь в узкоцветовом и композиционно геометрическом отношении; он спокоен и внутренне относительно малозначителен. Во всяком случае, он никак не выделен в этическом отношении среди других персонажей.

Вообще очарование этой картины не в нравственной силе или драматической страстности характеров, а в сочетании непосредственной жизненности и гармонической облагороженности образов счастливо празднующих праздник жизни людей. Полон радостного кипения и колорит картины: свежий, звонкий, с яркими вспышками красного, от розово-сиреневого до винных, огненных и сочных темных тонов. Сюита красного выступает в сочетании с холодным блеском синих, зеленовато-голубых, а также более теплых с глухим бархатистым звучанием оливковых и коричнево-золотистых тонов. Все это объединяется общей серебристо-голубоватой атмосферой, окутывающей всю картину. Особая роль в этом смысле принадлежит белому цвету, то голубоватому, то сиреневому, то розовато-серому в оттенках. От плотности цвета серебряных амфор и ломко упругих шелков, через льняные скатерти, к голубоватой пепельности белых колонн, пушистости легких облаков, плывущих по влажному зелено-голубому небу лагуны, идет развитие этого цвета, постепенно

растворяющегося в общей серебристой жемчужности освещения картины.

Шумное кипение толпы гостей, пирующих в нижних ярусах композиции, сменяется изящной грацией движений вырисовывающихся на фоне неба редких фигур верхнего яруса — верхнего балкона лоджии. Все завершается видением далеких причудливых, окутанных дымкой строений и мягко сияющих небес.

В области портрета достижения Веронезе были менее значительны. Блестяще передавая внешнее сходство, достигая одновременно и некоторой идеализации образа, граничащей с его приукрашиванием, Веронезе не сосредоточивал своего внимания на глубоком раскрытии характера изображаемой личности, без чего, собственно, и нет большого искусства портрета. Однако блеск живописи, великолепно написанные аксессуары, благородная аристократическая непринужденность поз делают его портреты очень приятными для глаз и прекрасно «вписывают» их в роскошные дворцовые интерьеры позднего венецианского Возрождения. Некоторые из его сравнительно ранних портретов отличает оттенок неопределенной романтической мечтательности—«Мужской портрет» (Будапешт, Музей). Лишь в немногих своих самых ранних портретах, например графа да Порто с сыном, молодой художник создает образы, неожиданно подкупающие своей сердечностью и естественной непритязательностью мотива. В дальнейшем эта тенденция не получает развития, и пышная элегантность его последующих работ скорее продолжает линию, намеченную в уже упомянутом будапештском портрете (например, портрет Белла Нани в Лувре).



илл.228 Веронезе. Брак в Кане. Фрагмент. 1571 г. Дрезден, Картинная галлерея. св. гг.



илл.227а Веронезе. Семейство Дария перед Александром Македонским. 1570 г. Лондон, Национальная галлерея.



*илл.227б Веронезе. Семейство Дария перед Александром
Македонским. Фрагмент. См. илл. 227 а.*

Полотна Веронезе, казалось, уводили художника от борьбы, от контрастов исторической действительности. Отчасти это так и было. И все же в обстановке контрреформации, растущей идейной агрессии католичества его жизнерадостная живопись, желал того или не желал мастер, занимала определенное место в современной ему идейной борьбе. Таковы «Семейство

Дария перед Александром Македонским» (Лондон, Национальная галерея), «Брак в Кане» (Дрезден), «Пир в доме Левия» (Венеция). Церковь не могла простить Веронезе светскую, языческую жизнерадостность его библийских композиций, столь резко противоречащих церковной линии в искусстве, то есть возрождению мистики, веры в тленность плоти и вечность духа. Отсюда и то неприятное объяснение с инквизицией, которое пришлось иметь Веронезе по поводу слишком «языческого» характера его «Пира в доме Левия» (1573). Лишь сохранившийся светский характер правления в торговой республике избавил Веронезе от более серьезных последствий.

Кроме того, общий кризис Венецианской республики сказался и более непосредственно в творчестве мастера, главным образом в поздний период его творчества. Уже в созданной около 1570 г. блестящей по мастерству «Мадонне дома Куччина» (Дрезден) не все совершенно безмятежно и радостно. Конечно, композиция торжественна и пышна, блестяще выхвачены из жизни отдельные мотивы движения и типы людей; особенно очарователен мальчик, нежно и чуть устало прильнувший к колонне из цветного мрамора. Но в выражении лица самого Куччина мастер, может быть, невольно передает ощущение некоей горечи и скрытой тревоги.

Драматизм не являлся сильной стороной Веронезе и был, вообще говоря, чужд творческому складу его характера. Поэтому часто, даже беря драматический сюжет, Веронезе легко отвлекается от передачи столкновения характеров, от внутренних переживаний героев к ярким и красочным моментам жизни, к красоте самой живописи. И все же ноты скорби и печали начинают звучать в некоторых из его поздних «Снятий с креста». Особенно это чувствуется в будапештской и особенно луврской картинах, проникнутых подлинным чувством благородной печали и скорби.



*илл.229 Веронезе. Оплакивание Христа. Между 1576 и 1582 гг.
Ленинград, Эрмитаж.*

В позднейший период в некоторых произведениях Веронезе пессимистические настроения прорываются с неожиданной силой. Таково его эрмитажное «Оплакивание Христа» (между 1576 и 1582 гг.), сумрачно беспокойное и приглушенное по колориту. Правда, жест ангела, склоненного над Христом, отличается несколько не к месту своей почти придворной грацией, однако он воспринимается по отношению к картине в целом примерно так, как мы бы восприняли случайно проскользнувшее изящно породистое движение — жест у охваченного искренней скорбью поверженного судьбой недавнего баловня фортуны. В эти годы Веронезе в основном продолжал выполнять и заказы для парадных, праздничных работ. В 1574 г. вследствие нескольких больших пожаров выгорела значительная часть внутренних помещений Дворца дожей, во время которых погибли, в частности, Замечательные произведения живописи обоих Беллини. Были заказаны новые циклы, к выполнению которых были привлечены Тинторетто и Веронезе. Последний выполнил ряд картин: «Обручение святой Екатерины», аллегорический «Триумф Венеции» (ок. 1585 г.; Венеция, Дворец дожей), на самом деле уже давно не торжествующей и не победоносной, и другие композиции этого рода. Естественно, находящиеся в столь резком противоречии с жизнью, эти композиции выполнялись стареющим и умудренным опытом мастером все более бесстрастно, все более безразличной рукой. В отличие от этих парадных работ уже упомянутое «Оплакивание Христа», скорбные «Распятая» из Лувра и Будапешта и некоторые другие небольшие станковые произведения, создаваемые «для себя», полные грустного лиризма и печали, представляют наибольшую ценность в позднем творчестве мастера, когда-то влюбленного в радость и красоту бытия.

Во многих отношениях соприкасается с кругом творческих интересов Тинторетто искусство одаренного живописца-славянина, далматинца по происхождению Андреа Мельдолла

(Медулича), прозванного Скьявоне (1503/22—1563), что означает славянин. Рано умерший Скьявоне не успел полностью раскрыть свое дарование, и все же его вклад в развитие венецианской живописи достаточно заметен.

Скьявоне испытал на себе известное влияние Пармиджанино, однако основная направленность его деятельности определялась следованием искусству позднего Тициана и прямыми воздействиями на него Тинторетто. В ранний период искусство Скьявоне отличала известная идилличность настроения в передаче жанрово трактованных мифологических сцен («Диана и Актеон»; Оксфорд). Позже в его мифологические композиции, а также евангельские (к этому кругу тем он обращается реже) приобретают более беспокойный и драматический характер. Скьявоне много внимания уделяет разработке пейзажной среды, в которую он помещает героев своих произведений. Чувство полной волнения стихийной жизни могучей природы—замечательное качество работ зрелого Скьявоне («Юпитер и Ио»; Эрмитаж, «Суд Мидаса»; Венецианская Академия, и др.). Раскрытие людских характеров, трагической остроты конфликтов между ними Скьявоне удавалось с меньшей глубиной и силой обобщения, чем позднему Тициану или Тинторетто. При всем интересе к этим проблемам Скьявоне не смог освободиться от несколько внешних приемов драматизации образа, а в некоторых случаях от излишней повествовательной аллегоричности (например, аллегорический триптих «Природа, Время и Смерть»; Венецианская Академия).

Наиболее глубоко и широко трагические противоречия эпохи выразились в творчестве Якопо Робусти, прозванного Тинторетто (1518—1594). Тинторетто вышел из демократических кругов венецианского общества, он был сыном красильщика шелка, отсюда его прозвище Тинторетто — красильщик.

В отличие от Тициана и Аретино быт сына красильщика шелка отличался своей скромностью. Всю свою жизнь Тинторетто прожил с семьей в скромном жилище, в скромном

квартале Венеции на Фондамента деи Мори. Бескорыстие, пренебрежение к радостям жизни и соблазнам ее роскоши — характерная черта мастера. Часто, стремясь в первую голову к осуществлению своего творческого замысла, он был столь умерен в своих гонорарных требованиях, что брался выполнять большие композиции лишь за цену красок и холста.

Вместе с тем Тинторетто отличала чисто ренессансная широта гуманистических интересов. Он входил в тесный кружок лучших представителей венецианской интеллигенции позднего Возрождения — ученых, музыкантов, передовых общественных мыслителей: Даниэле Барбаро, братьев Веньер, Царлино и других. В частности, Царлино, композитор и дирижер, был тесно связан с тем переходом музыки к полифонии, с созданием двойного контрапункта, с разработкой учения о гармонии, которая перекликается с многоголосием сложной, полной беспокойной динамики и экспрессии живописи Тинторетто, обладавшего незаурядным музыкальным дарованием.

Хотя Тинторетто учился живописи у Бонифацио Веронезе, он гораздо более обязан глубокому освоению творческого опыта Микеланджело и Тициана.

Сложное и противоречиво развивающееся искусство Тинторетто может быть весьма приблизительно разбито на три этапа: ранний, где его творчество еще непосредственно связано с традициями Высокого Возрождения, охватывающий собой самый конец 1530-х и почти все 1540-е гг. В 1550—1570-х гг. окончательно складывается своеобразный художественный язык Тинторетто как мастера позднего Возрождения. Это его второй период. Последние пятнадцать лет творчества мастера, когда его восприятие жизни и художественный язык достигают особенной мощи и трагической силы, образуют третий, завершающий период в его творчестве.

Искусство Тинторетто, подобно искусству Тициана, необычайно многогранно и богато. Это и большие композиции на религиозные темы, и произведения, которые можно назвать

основополагающими для формирования исторического жанра в живописи, и замечательные «поэзии», и композиции на мифологическую тему, и многочисленные портреты.

Для Тинторетто, особенно начиная с конца 1550-х гг., характерно в первую голову стремление выразить свое внутреннее переживание и свою этическую оценку воплощаемых им образов. Отсюда и страстная эмоциональная выразительность его художественного языка.

Стремление передать главное, основное в содержании образа доминирует в его творчестве над интересами собственно технического и живописно формального характера. Поэтому кисть Тинторетто редко достигает виртуозной гибкости и изящной тонкости художественного языка Веронезе. Очень часто неистово много работающий и всегда торопящийся выразить себя мастер создавал картины почти небрежные, «приблизительные» по своему выполнению. В лучших же его произведениях необычайно одухотворенная содержательность его живописной формы, страстная одушевленность его видения мира приводят к созданию шедевров, где полнота чувства и мысли гармонирует с мощной адекватной чувству и замыслу художника живописной техникой. Эти произведения Тинторетто являются такими же шедеврами совершенного овладения языком живописи, как и творения Веронезе. Вместе с тем глубина и мощь замысла сближают его лучшие работы с величайшими достижениями Тициана. Неровность художественного наследия Тинторетто связана отчасти и с тем, что мастер (правда, в совершенно иной мере, чем его младший современник испанец Эль Греко) воплощает в своем творчестве одну из характернейших сторон художественной культуры позднего Возрождения, являющуюся одновременно и слабой и сильной его стороной,— это непосредственное раскрытие в искусстве субъективно личного отношения художника к миру, его переживания.

Момент непосредственной передачи субъективного переживания, эмоционального настроения в самом почерке, в манере исполнения, пожалуй, впервые явственно сказывается

в искусстве позднего Тициана и Микеланджело, то есть в тот период, когда они стали мастерами позднего Возрождения. В период позднего Возрождения порывы то смятенной, то проясненной души художника, живая пульсация его эмоции уже не подчиняются задаче гармонически ясного отображения целого, а, наоборот, непосредственно отражаются в самой манере исполнения, определяют угол зрения изображаемых или воображаемых явлений жизни.

В одних случаях это могло вести к уходу от познания мира, погружению в субъективные «прозрения» души, как это произошло с Эль Греко, в других случаях это вело к холодно артистической и эгоистической игре манерно стилизованными формами, подчиненными личному произволу или случайной прихоти фантазии,— в пармской школе маньеризма. Но там, где художник был захвачен великими трагическими конфликтами времени, где художник страстно стремился познать, пережить и выразить дух эпохи, там эта сторона культуры позднего Возрождения усиливала непосредственную эмоциональную выразительность художественного образа, придавала ему трепет искренней человеческой страстности. Эта сторона искусства позднего Возрождения нашла в творчестве Тинторетто особенно полное выражение.

Новое, что принес Тинторетто в итальянское и мировое искусство, не сводилось только к выражению непосредственной искренней страстности восприятия мира, но, конечно, воплощалось и в других, более существенных моментах.

Тинторетто первый в искусстве того времени создает образ народной толпы, охваченной единым или сложно противоречивым душевным порывом. Конечно, художники Ренессанса изображали и раньше не только отдельных героев, а целые группы людей, но в «Афинской школе» Рафаэля или в «Тайной вечере» Леонардо не было ощущения единой людской массы как живого целостного коллектива. Это была совокупность отдельных самостоятельно существующих личностей, вступающих в определенные взаимодействия. У

Тинторетто же впервые появляется толпа, наделенная общим единым и сложным психологическим состоянием, движущаяся, колышущаяся, многоголосая.

Трагические противоречия в развитии итальянского общества разрушали представление ренессансного гуманизма о господстве совершенного, прекрасного человека над окружающим миром, о его счастливо-радостном героическом существовании. Эти трагические конфликты нашли свое отражение в творчестве Тинторетто.



илл.230 Тинторетто. Чудо св. Марка. 1548 г. Венеция, галерея Академии.

Ранние работы Тинторетто еще не пронизаны этим трагическим духом, в них еще живет радостный оптимизм Высокого Возрождения. И все же в таких ранних вещах, как «Тайная вечеря» в церкви Санта Маркуола в Венеции (1547), уже чувствуется тот повышенный интерес к динамике движения, к резким контрастным световым эффектам, который как бы предсказывает дальнейший ход развития его искусства. Первый период творчества Тинторетто завершается его большой композицией «Чудо святого Марка» (1548; Венецианская Академия). Это большая и эффектная монументально-декоративная композиция. Юноша, исповедующий христианскую веру, раздет и брошен язычниками на плиты мостовой. По приказанию судьи он подвергается мучениям, но стремительно слетающий с небес святой Марк совершает чудо: молоты, палки, мечи разбиваются о приобретшее волшебную неуязвимость тело мученика, и с испуганным удивлением склоняется группа палачей и зрителей над его распростертым телом. Композиция, подобно ренессансным, построена по принципу четкой замкнутости: бурное движение в центре замыкается благодаря направленным к центру картины движениям фигур, расположенных в ее правой и левой части. Их объемы моделированы весьма пластично, их движения полны той законченной выразительности жеста, которая так характерна для искусства Возрождения. Данная в смелом ракурсе фигура молодой женщины с ребенком в левом углу картины продолжает традицию своеобразно героизированного жанра, которая нашла свое выражение в творчестве Тициана 1520—1530-х гг. («Введение Марии во храм»). Однако стремительный полет — падение святого Марка, врывающегося сверху в композицию картины, вносит момент необычайной динамики, создает ощущение огромного пространства, находящегося за пределами рамы картины, тем самым предвосхищая восприятие события не как замкнутого в себе целого, а как одного из всплесков в вечном движении потока времени и пространства, столь характерное для искусства позднего Возрождения.

Этот же мотив чувствуется и в несколько более ранней картине Тинторетто «Процессия святой Урсулы», где в спокойно плавное шествие, движущееся из глубины, вторгается стремительно влетающий из-за пределов картины ангел. И в трактовке Тинторетто традиционных мифологических тем также появляются новые нотки. Таково полное драматического контраста сопоставление юной красоты обнаженной Венеры, мирно дремлющего в колыбели младенца Амура и угловатых движений охваченного сластолюбием старца Вулкана («Венера и Вулкан», 1545—1547; Мюнхен).

В 1550-х гг. черты нового в творчестве Тинторетто окончательно торжествуют над старыми, уже изжившими себя схемами. Одним из наиболее характерных произведений этого времени является его «Введение Марии во храм» (ок. 1555 г.; Венеция, церковь Санта Мария дель Орто), столь отличное от фризообразно торжественного тициановского «Введения во храм». Крутая лестница, идущая от зрителя в глубь картины, ведет к преддверию храма. По ней в резко диагональном ракурсе разбросаны охваченные беспокойным волнением отдельные фигуры. Вверху лестницы на фоне спокойного неба вырисовывается торжественно строгий старец-первосвященник, окруженный служками. К нему, подымаясь по последним ступенькам лестницы, стремительно движется хрупкая фигура Марии. Ощущение огромности мира, стремительной динамики пространства, пронизанность участвующих в действии людей неким стремительно пульсирующим, вибрирующим движением придают всей композиции необычайную взволнованность, особую значительность.



илл.231 Тинторетто. Введение Марии во храм. Фрагмент. Ок. 1555 г. Венеция, церковь Санта Мария дель Орто.

В «Похищении тела святого Марка» (1562—1566; Венецианская Академия) особенно явственно выступает еще одна особенность творчества Тинторетто Зрелого периода. В момент похищения благочестивыми венецианцами тела святого из принадлежащей «неверным» Александрии разражается буря, обращающая в бегство смятенных александрийцев. Грозные силы стихии, беспокойное освещение картины вспышками молнии, борьба света и тьмы грозового облачного неба превращают природу в могучего соучастника события, усиливают общий беспокойный драматизм образа.



*илл.232 Тинторетто. Похищение тела Марка из Александрии.
1562-1566 гг. Венеция, галерея Академии.*

В «Тайной вечере» в церкви Сан Тривазо Тинторетто решительно нарушает ясную и простую иерархию персонажей, столь характерную, скажем, для «Афинской школы» Рафаэля или «Тайной вечери» Леонардо. Фигуры не предстоят перед зрителем, они как бы выхвачены из пространства естественной среды. Квадратный стол, за которым сидят в полуподвале старой таверны Христос и апостолы, дан в резком диагональном ракурсе. Обстановка, которая окружает апостолов,— самая обычная обстановка простонародного трактира. Оплетенные соломой стулья, деревянные табуреты, лестница, ведущая в следующий этаж харчевни, полутемное освещение небогатого помещения — все это как бы выхвачено из жизни. Казалось бы, Тинторетто возвращается к наивной повествовательности кватрочентистского искусства, любовно изображающего своих персонажей на фоне улицы или современного им интерьера.

Но здесь есть и существенное различие. Во-первых, уже со времени Джорджоне венецианцы помещали свои фигуры непосредственно в самой среде, не на фоне комнаты, а в комнате. Тинторетто также не волнуется мелочное любовное выписывание столь милых и родных кватрочентисту обиходных предметов. Он хочет передать саму атмосферу реальной среды как характерно выразительной сферы действия героев. Причем, что типично для его плебейски демократических настроений, он подчеркивает простонародность той среды, в которой действуют сын плотника и его ученики.

Тинторетто стремится к целостности композиции, естественной для законченного художественного произведения, но по сравнению с мастерами предшествующего этапа он остро ощущает сложное многоголосие жизни, где великое, главное никогда не выступает в своем чистом виде.

Поэтому, изображая определенное полное внутренней значительности мгновение в потоке жизни, Тинторетто насыщает его разнохарактерными, внешне противоречащими друг другу мотивами: Христос произносит свои слова «Один из вас предаст меня» в то самое мгновение, когда его сотрапезники Заняты самыми разнообразными действиями. Один из них, держа в левой руке чашу, правой потянулся к стоящей на полу большой бутылки с вином; другой наклонился над блюдом с едой; слуга, держа какое-то блюдо, наполовину уже ушел за раму картины; женщина, сидящая на ступеньках лестницы, безразличная к происходящему, занята прядением. Именно тогда, когда люди отвлечены столь разнохарактерными занятиями, прозвучали поразившие всех слова учителя. Их всех объединила мгновенная бурная реакция на эти страшные слова. Те, кто не был ничем занят, успели по-разному откликнуться на них. Один в удивлении откинулся назад, второй возмущенно всплескивает руками, третий, скорбно прижав руки к сердцу, взволнованно склоняется к любимому учителю. Те же из учеников, которые были отвлечены своими повседневными делами, как бы застыли в мгновенном недоумении. Протянутая к бутылке рука повисла и уже не подымется, чтобы налить вина; человек, наклонившийся над блюдом, уже не снимет его крышки. Они также охвачены общим порывом негодующего удивления. Таким образом Тинторетто пытается одновременно передать и сложную пестроту повседневного течения обыденной жизни и ту мгновенную вспышку переживания и страсти, которая внезапно объединяет в единое целое эту группу столь, казалось бы, разнородных людей.

В 1550—1560-х гг. Тинторетто создает не только произведения, в которых уже угадывается трагическая смятенность эпохи, но также и серию картин, проникнутых стремлением уйти от конфликтов действительности в мир поэтической сказки, в мир мечты. Но и в них острое чувство контрастов и зыбкой неустойчивости изменчивого бытия, пусть в преображение сказочной и опоэтизированной форме, все же дает себя чувствовать.

Так, в написанной на мотив французской повести 13 в. картине «Спасение Арсиной» художник создает, казалось бы, в традициях ренессансных живописных «поэзии» чарующую сказку о том, как рыцарь и юноша, подплывшие на гондоле к подножью мрачной замковой башни, вырастающей из моря, спасают двух закованных в цепи нагих красавиц. Это прекрасная поэма, уводящая человека в мир поэтического вымысла от беспокойной и зыбкой неустойчивости реальной жизни. Но с какой остротой сопоставляет мастер холодную металлическую кирасу рыцаря, соприкасающуюся с мягкой нежностью женского тела, и как зыбка, неустойчива опора — легкая ладья, качающаяся на волнах неверного моря.

Одной из лучших картин из серии «поэзии» является формально посвященная библейскому мифу «Сусанна» из Венской галлерей (ок. 1560г.). Чарующее волшебство этой композиции неотразимо. Во-первых, это одна из картин, в которых не чувствуется следов спешки, часто свойственной Тинторетто. Она написана тонкой и точной виртуозной кистью. Вся атмосфера картины овеяна своеобразно нежной серебристо-голубоватой прохладой, придающей ей ощущение свежести и легкого холодка. Сусанна только что вышла из купальни. Ее левая нога еще погружена в холодную воду. Сияющее тело окутано легкими голубоватыми тенями, оно все как бы светится изнутри. Свечение ее нежно пышного и гибкого тела по контрасту оттенено более вязкой фактурой беспокойно смятых складок голубовато-зеленого в тенях полотенца.

Перед ней в темной оливковой зелени шпалер горят розовато-фиолетовым цветом розы. На заднем фоне серебрится полоса ручья, а за ним, написанные в легком чуть сероватом, фисташковом тоне, высятся тонкие стволы небольших топольков. Серебристость тополей, холодное сияние роз, мерцание спокойных вод бассейна и ручья как бы подхватывают мотив сияния нагого тела Сусанны и, отталкиваясь от буровато-оливкового фона теней и земли, создают ту серебристо прохладную и мягко сияющую атмосферу, которая окутывает всю картину.

Сусанна вглядывается в поставленное перед ней на земле зеркало, любясь своим отражением. Мы его не видим. В зыбкой жемчужной поверхности поставленного под углом к зрителю зеркала отражена лишь золотая булавка и кружевной кончик полотенца, которым она вытирает свои ноги. Но этого достаточно — зритель угадывает то, чего не видит, следя взором за направлением взгляда чуть удивленной собственной красотой златовласой Сусанны.

Великолепна по живописи, живой, взволнованно яркой, и композиция «Происхождение Млечного пути» (Лондон), созданная в 1570 г. Согласно античному мифу, Юпитер, желая наградить бессмертием своего младенца, рожденного от смертной женщины, велел прижать его к груди Юноны, чтобы, испив молока богини, он сам стал бы бессмертным. От брызг молока застигнутой врасплох и отшатнувшейся в испуге Юноны и возник Млечный путь, опоясывающий небосвод. Полная беспокойного трепета композиция построена на контрасте стремительно вторгающейся из глубины пространства служанки Юпитера и нежно пышного жемчужного тела удивленно откинувшейся назад нагой богини. Контраст резкого полета служанки и мягкой нежности движений прекрасной богини полон необычайной остроты и очарования.

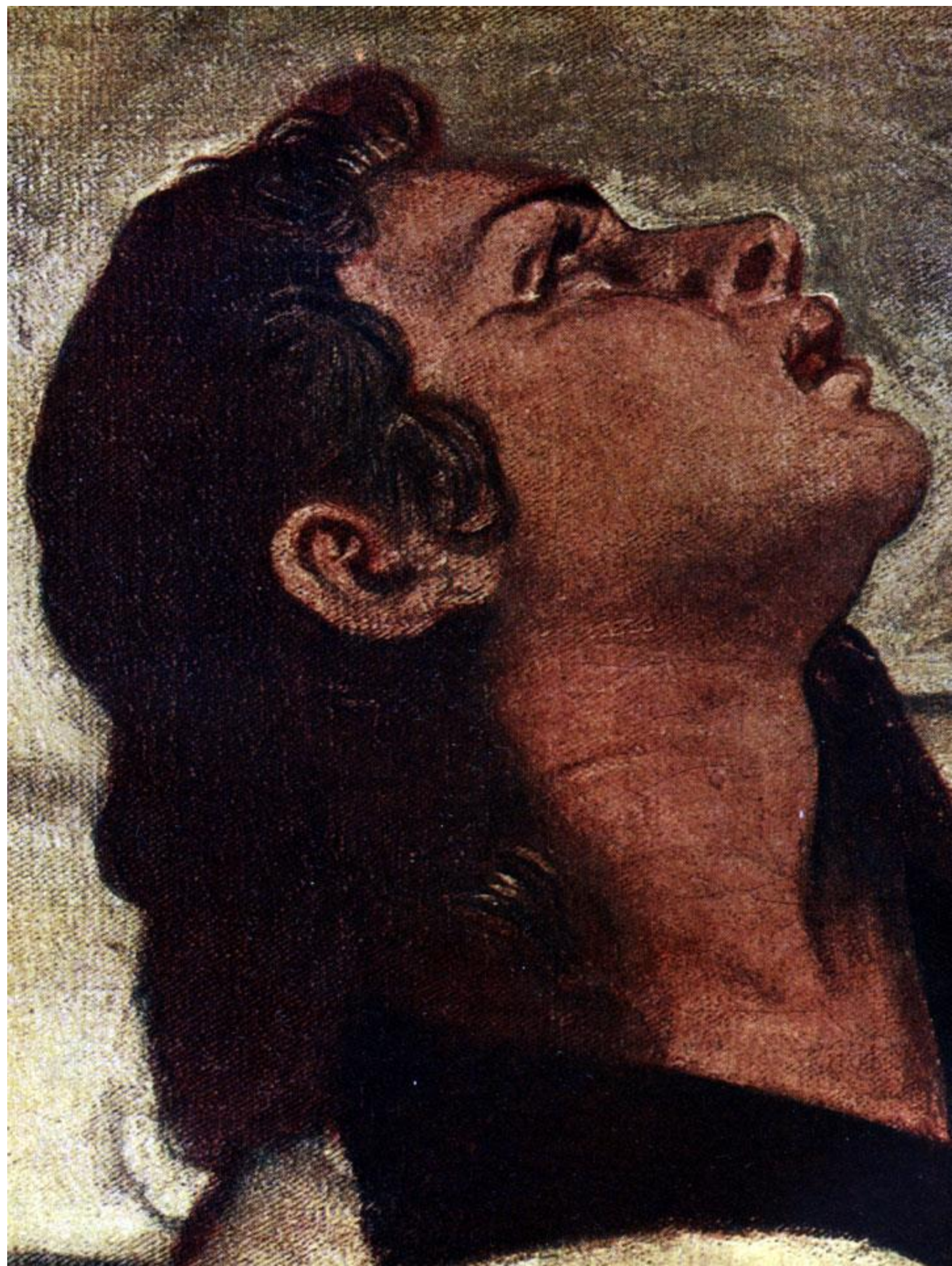


*илл.235 Тинторетто. Происхождение Млечного пути. 1570 г.
Лондон, Национальная галерея.*

Но эти мечтательно нежные грезы «поэзии»—только одна грань в творчестве мастера. Основной его пафос в другом. Бурное движение людских масс, заполняющих огромный мир, все более и более привлекает внимание художника.



*илл.233 Тинторетто. Распятие. Фрагмент. 1565 г. Венеция,
скуола ди Сан Рокко.*



*Тинторетто. Голова Иоанна. Фрагмент «Распятия». 1565 г.
Венеция, скуола ди Сан Рокко. См. илл. 233.*

Илл.стр.280-281

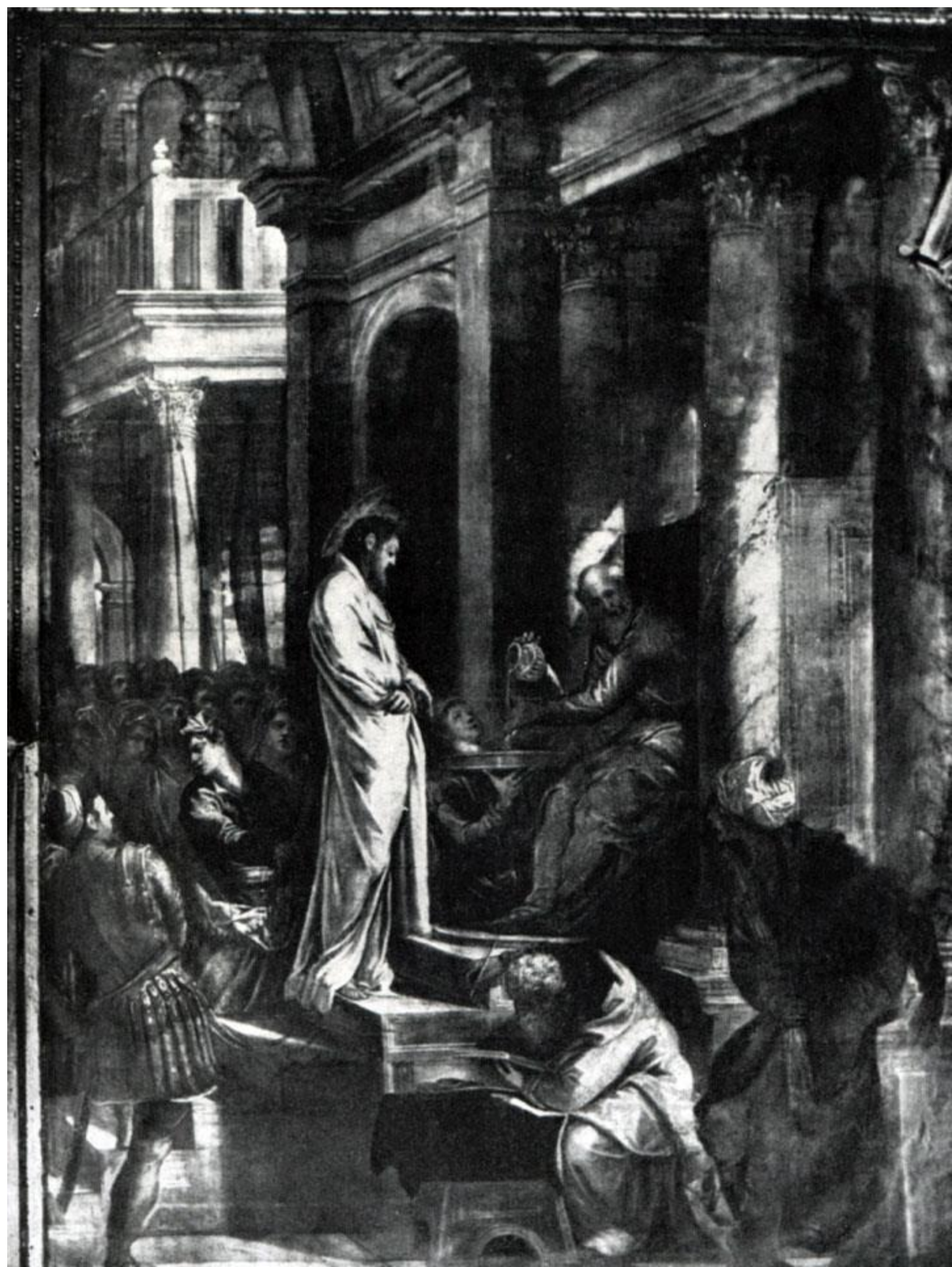
Трагические конфликты времени, скорбь и страдания людей выражены с особой силой, хотя, как это было свойственно эпохе, в косвенной форме, в «Распятии» (1565), созданном для скуолы ди Сан Рокко и характерном для второго периода творчества Тинторетто. Картина заполняет всю стену большого квадратного в плане помещения (так называемого Альберто), примыкающего к огромному верхнему залу. Эта композиция, охватывающая не только сцену распятия Христа и двух разбойников, включает учеников, приникших к кресту, и окружающие их людские толпы. Она производит почти панорамное впечатление благодаря той точке зрения, с которой она рассматривается, так как свет, льющийся через окна обеих боковых стен, как бы раздвигает вширь все помещение. Переплетение двух противоположных потоков света, изменяющихся по мере движения солнца, оживляет картину с ее красками, то тлеющими, то вспыхивающими, то гаснущими. Сама композиция не сразу предстает перед зрителем во всей своей цельности. Когда зритель находится в большом зале, то в просвете двери видны сначала только подножье креста и объятая скорбью группа учеников распятого. Одни с заботой и печалью склоняются над сломленной горем матерью; другие в страстном отчаянии обращают взоры к казненному учителю. Он же, вознесенный крестом высоко над людьми, еще не виден. Группа образует законченную, замкнутую в себе композицию, четко ограниченную рамой двери.

Но взгляд Иоанна и уходящее вверх древко креста указывают, что это только часть более широкой и всеобъемлющей композиции. Зритель подходит к двери, и ему уже виден истомленный страданиями Христос, прекрасный и сильный человек, с нежной грустью склонивший свое лицо к родным и близким. Еще шаг — и перед вступившим в

помещение зрителем разворачивается во всю свою ширь огромная картина, населенная толпами людей, смятенных, любопытствующих, торжествующих и сострадающих. Среди этого волнующегося людского моря одинокая группа людей прижалась к подножью креста.

Христос окружен непередаваемым сиянием красок, фосфоресцирующих на фоне сумрачного неба. Его распростерты руки, пригвожденные к перекладине креста, как бы охватывают в широком объятии весь этот беспокойный шумный мир, благословляя и прощая его.

«Распятие» — это действительно целый мир. Его нельзя исчерпать в одном описании. Как и в жизни, в нем все неожиданно и вместе с тем необходимо и значительно. Поражают и ренессансная пластическая лепка характеров и глубокое ясновидение человеческой души. С жестокой правдивостью лепит художник и образ бородатого начальника на коне, с чванным самодовольством взирающего на казнь, и старца, с грустной нежностью склонившегося над обессиленной Марией, и юного Иоанна, в скорбном экстазе обратившего свой взор к умирающему учителю.



*илл.234 Тинторетто. Христос перед Пилатом. 1576-1581 гг.
Венеция, скуола ди Сан Рокко.*

Композиция «Распятия» дополняется двумя панно, помещенными на стене напротив, по сторонам двери,— «Христос перед Пилатом» и «Несение креста», воплощающими основные этапы «страстей Христовых». В своей совокупности эти три работы образуют и в композиционном и в образном отношении законченный ансамбль.

Интерес к большим монументальным циклам — характерная черта зрелого и позднего Тинторетто, стремящегося именно в «многоголосой» смене перекликающихся и контрастирующих друг с другом образов передать свое представление о стихийной мощи и сложной динамике бытия. Наиболее полно они раскрылись именно в небывалом для масляной живописи гигантском ансамбле скуолы ди Сан Рокко, состоящем из нескольких десятков полотен и плафонов,— верхнего (1576—1581) и нижнего (1583—1587) больших задов. Среди них пронизанная стремительным драматизмом «Тайная вечеря»; проникнутая элегической мечтательностью и тонким чувством слияния человеческой души с миром природы «Мария Египетская в пустыне» (нижний зал); полное скрытого напряжения и беспокойства «Искушение Христа»; грозно-величественное «Иссечение Моисеем воды из камня», показывающее напряженную борьбу титана со стихийными силами враждебной природы.



илл.237 Тинторетто. Мария Египетская. 1583-1587 гг. Венеция, скуола ди Сан, Рокко.

В некоторых из работ цикла Сан Рокко особенно ясно выступает народная подоснова творчества Тинторетто. Таково его «Поклонение пастухов». Характерна схваченная из жизни плебейская обстановка двухъярусного хлева, типичного для крестьянских хозяйств террафермы (на настиле верхнего яруса, где запасалось сено для скота, и приютилась Мария с младенцем). Вместе с тем необычность освещения, взволнованность движений приносящих свои скромные дары пастухов преобразуют эту сцену, раскрывают внутреннюю значительность происходящего события.



*илл.236 Тинторетто. Поклонение пастухов. 1576-1581 гг.
Венеция, скуола ди Сан Рокко.*

Обращение к изображению больших народных масс в качестве главного героя произведения типично и для ряда других работ Тинторетто последнего периода.

Так, в последний период своего творчества он создает для Дворца дождей и Венеции одну из первых исторических картин в собственном смысле этого слова — «Битву при Заре» (ок. 1585 г.). На огромном полотне, заполняющем целую стену, Тинторетто изображает толпы, охваченные неистовством сражения. Однако в «Битве при Заре» Тинторетто не стремится дать своеобразную ландкарту баталлий, как Это позже иногда делали мастера 17 в. Его более волнует передача многообразных ритмов сражения. В картине чередуются то группы лучников, мечущих стрелы, то всадники, сшибшиеся в схватке, то толпы пехотинцев, медленно движущихся в атаке, то группа артиллеристов, с напряжением волокущих тяжелую пушку. Вспышка красных и золотых знамен, тяжелые клубы порохового дыма, стремительный лет стрел, глухое мерцание света и тени передают драматическую яркость и сложное многоголосие грохота развертывающегося сражения. Не случайно так полюбился Тинторетто Сурикову, великому мастеру изображения народной жизни, сложного многоликого человеческого коллектива.

К позднему периоду относится и его «Рай» (после 1588 г.) — огромная по размерам композиция, занимающая всю торцовую стену грандиозного главного зала Дворца дождей. Картина написана в деталях достаточно небрежно и очень сильно потемнела от времени. Представление о первоначальном живописном характере этой композиции может дать ее большой эскиз, хранящийся в Лувре.

«Рай» и в особенности «Битва при Заре» Тинторетто, конечно, формально не вступают в противоречие с импозантно праздничным ансамблем Дворца дождей, воспевающим пышное могущество уже идущей к закату патрицианской Венеции. И

все же их образы, чувства и представления, ими вызываемые, гораздо шире, чем апология угасающего величия венецианской державы, и, по существу, проникнуты ощущением сложной значительности жизни и переживаний если не народа в нашем понимании, то народной толпы, народной массы.

Подобно последней яркой вспышке догорающего светильника, дар мастера, стоящего у конца своего долгого пути, раскрывается в «Сборе манны» и «Тайной вечере» в церкви Сан Джорджо Маджоре (1594).



илл.239 Тинторетто. Тайная вечеря. 1594 г. Венеция, церковь Сан Джорджо Маджоре.

Эти его последние произведения отличает сложная атмосфера взволнованного чувства, просветленной печали, глубокого раздумья. Драматическая резкость столкновений, бурные движения народных масс, резкие порывы стремительной страсти — все здесь выступает в смягченном, проясненном воплощении.

Вместе с тем внешне относительно сдержанные движения апостолов, причащаемых Христом, полны огромной сосредоточенной внутренней духовной силы. И хотя они сидят за столом, уходящим по диагонали в глубь длинной низкой комнаты, а на аванплане изображены фигуры энергично двигающихся слуги и служанки, именно к апостолам приковано внимание зрителя. Свет, постепенно нарастающий, разгоняющий тьму, заливающий своим волшебным фосфоресцирующим сиянием Христа и его учеников, именно этот свет выделяет их, концентрирует на них наше внимание.

Мерцающая симфония света создает ощущение волшебства, преображающего простое, казалось бы, обыденное событие в чудо раскрытия взволнованного духовного общения малой кучки людей, верных друг другу, учителю и некоей великой идее. Потoki ослепительного сияния источают скромные медные светильники, подвешенные к потолку; клубящиеся парообразные световые облака сгущаются в бестелесные, призрачные образы ангелов, сказочно причудливый свет скользит по поверхности мерцающих, загорающихся тихим цветным сиянием обыденных предметов скромного убранства комнаты.

В «Сборе манны» нежный сияющий серебристо-зеленоватый свет окутывает светлые дали, мягко скользит по телам и одеждам фигур переднего и среднего плана, как бы раскрывая красоту и поэзию людей, занятых простыми обычными трудами: пряжа у станка, кузнец, прачки, полощущие белье, крестьянин, погоняющий мула. И где-то в стороне несколько женщин собирают крупички манны. Нет, но с неба падает питающая людей манна. Чудо в другом, в поэзии освященного своей нравственной красотой труда.

В этих прощальных произведениях просветленного гения Тинторетто, может быть, ближе всех мастеров 16 в. приближается к Рембрандту, к его чувству глубокой поэзии и значительности нравственного мира обыкновенного человека. Но именно здесь явственней всего раскрывается решающее различие искусства Тинторетто и великого реалиста 17 в. Для

Тинторетто характерно стремление к широким многолюдным полотнам и приподнято героической идущей от традиции Ренессанса трактовке образа, в то время как образы Рембрандта полны скромной сосредоточенности, самопогруженности, они как бы непроизвольно раскрывают красоту своего внутреннего нравственного мира. Световые потоки, льющиеся из большого мира, заливают своими волнами героев тинтореттовских композиций: у Рембрандта — мягкое сияние, как бы исходящее грустящими, спокойно радующимися, прислушивающимися друг к другу людьми, разгоняет глухую тьму окружающего пространства.

Хотя Тинторетто и не был таким прирожденным портретистом, как Тициан, но он оставил нам большую, хотя и неровную по качеству портретную галерею. Лучшие из этих портретов, безусловно, художественно очень значительны и занимают важное место в развитии портрета нового времени.

Тинторетто в своих портретах стремится не столько к выявлению в первую очередь неповторимой индивидуальности человека, сколько к показу того, как через своеобразие человеческого индивидуального характера преломляются какие-то общечеловеческие типичные для времени эмоции, переживания, нравственные проблемы. Отсюда некоторая смягченность в передаче черт индивидуального сходства и характера и вместе с тем необычайная эмоциональная и психологическая содержательность его образов.

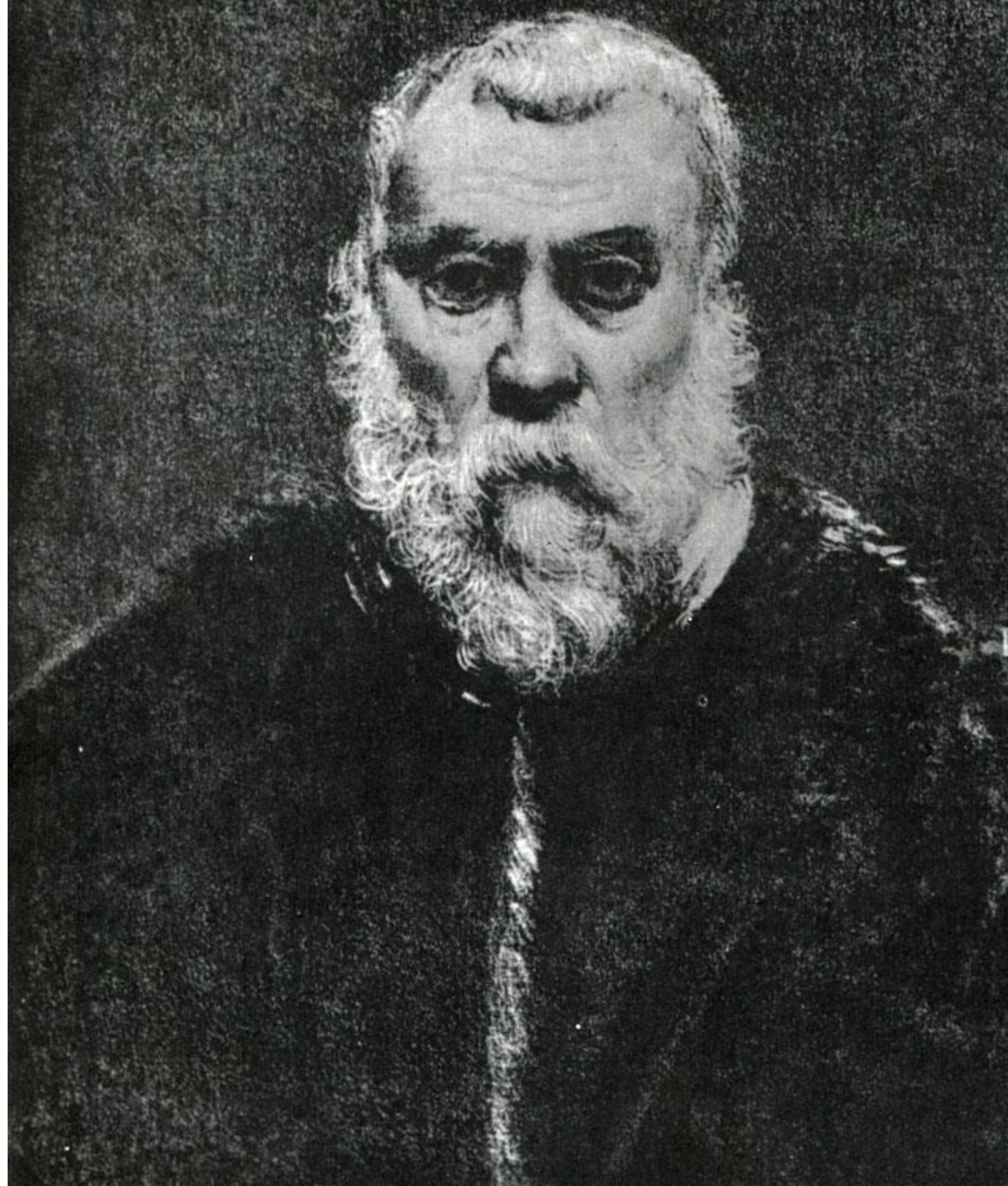
Своеобразие тинтореттовского портретного стиля определилось не раньше середины 1550-х гг. Так, образы более ранних портретов, например мужской портрет (1553; Вена), отличаются скорее большой материальной осязательностью, сдержанной динамикой жеста и общей неопределенной задумчивой мечтательностью настроения, чем напряженностью своего психологического состояния.

Среди этих ранних портретов, может быть, наиболее интересен поколенный портрет венецианки (конец 1540-х — начало 1550-х гг.; Дрезденская галерея). Общее состояние благородной мечтательности здесь передано особенно тонко и

поэтично. В него сдержанно вплетается оттенок ласковой женственности.

В более поздних портретах, например в портрете Себастьяно Веньер (Вена) и в особенности в берлинском портрете старика, образы достигают большой духовной, психологической глубины и драматической силы выражения. Персонажи тинтореттовских портретов часто охвачены глубокой тревогой, скорбным раздумьем.

OR
IACOBVS·TENTORETVS·PICTVS



илл.238 Тинторетто. Автопортрет. 1588 г. Париж, Лувр.

Таков его автопортрет (1588; Лувр). Из смутного мрака неопределенно зыбкого фона выступает освещенное беспокойно-неуверенным, как бы угасающим светом скорбное, изможденное лицо старого мастера. Оно лишено какой бы то ни было представительности или физической красоты, это лицо усталого, измученного тяжкими думами и нравственным страданием старого человека. Но внутренняя духовная красота, красота нравственного мира человека, преображает его лицо, придает ему необычайную силу и значительность. Вместе с тем в этом портрете нет того ощущения интимной связи, тихой задушевной беседы зрителя с портретируемым или сопричастия зрителя к душевной жизни героя, которое мы чувствуем в портретах позднего Рембрандта. Взгляд широко раскрытых скорбных глаз Тинторетто направлен на зрителя, но он скользит мимо него, он обращен в бесконечную даль или, что то же самое, внутрь самого себя. Вместе с тем при отсутствии какой бы то ни было внешней жестикуляции (это погрудный портрет, где кисти рук не изображены) беспокойный ритм света и тени, почти лихорадочная нервность мазка с исключительной силой передают ощущение внутренней смятенности, беспокойного порыва мысли и чувства. Это трагический образ мудрого старца, ищущего и не находящего ответа на свои обращенные к жизни, к судьбе скорбные вопрошания.

* * *

В чрезвычайно тесной связи с архитектурой развивалась в Венеции и скульптура. Ваятели Венеции чаще выполняли работы, непосредственно связанные с монументальным декором великолепных венецианских зданий, чем с работой над самостоятельным скульптурным монументом или станковой скульптурой. Не случайно крупнейшим мастером венецианской скульптуры явился архитектор Якопо Сансовино (1486—1570).

Естественно, что в своих монументально-декоративных работах скульптор Сансовино тонко чувствовал замысел Сансовино-архитектора. Такие синтетические работы, где мастер выступает и как скульптор и как архитектор, например прекрасная лоджетта на площади Сан Марко (1537), отличаются удивительным гармоническим единством благородных праздничных архитектурных форм и украшающих их рельефов и круглых статуй.

В целом искусство Сансовино, особенно в ранний период его творчества, тесно связано с искусством Высокого Возрождения. Своеобразием его ранних работ являются тонкое чувство мягкой игры светотени, свободная текучесть ритма, которые связывают пластику Сансовино еще до его переезда в Венецию с общими тенденциями, характерными для венецианского искусства в целом. Эти, так сказать, живописные особенности пластики Сансовино впервые явственно сказываются в его статуе юного Вакха (1518), находящейся во флорентийском Национальном музее.

Сансовино обосновывается в Венеции после 1527 г., где и протекает вся дальнейшая творческая жизнь художника. В этот период, с одной стороны, происходит нарастание живописных тенденций в многофигурных рельефных композициях Сансовино, например в его бронзовых рельефах, посвященных житию св. Марка (собор Сан Марко в Венеции). Несмотря на то, что эти рельефы построены по принципу перспективного рельефа, резкая игра светотени, нарушение смелыми ракурсами передней плоскости рельефа, изображение на задней плоскости рельефа облачного неба придают резко выраженную живописность и эмоциональную динамику этим работам. В более поздних рельефах для бронзовых дверей ризницы собора Сан Марко Сансовино последовательно обращается к приемам перспективного рельефа, причем, чтобы сильнее передать ощущение глубины пространства, он делает поверхность дверей вогнутой. По существу говоря, последние рельефы своей эмоциональной «живописностью» в какой-то мере перекликаются с работами позднего Тициана и раннего Тинторетто.

В статуарной пластике зрелый Сансовино, продолжая создавать образы, полные героической красоты и величия, стремится как можно активнее связать их с окружающей пространственной средой. Отсюда «живописная» свобода ракурсов, отсюда стремление в тех случаях, когда он несколькими статуями украшает фасад здания, взаимосвязать эти статуи общим ритмом, своеобразной композиционной перекличкой мотивов сопоставленных движений. Хотя каждая из них поставлена в отдельную нишу и, казалось бы, изолирована одна от другой, какой-то общий ритмический трепет, какая-то своеобразная эмоциональная перекличка связывает их в некое единое эмоционально-образное целое.

В поздний период творчества Сансовино в его произведениях находит свое выражение то чувство надлома, ритмического беспокойства, которое характерно вообще для итальянского позднего Возрождения. Таков, в частности, образ молодого, измученного внутренними противоречиями Иоанна Крестителя.

Алессандро Витториа (1525—1608) работал с двадцатилетнего возраста в Венеции. Он был учеником Сансовино и участвовал вместе с ним в выполнении больших монументально-декоративных работ (ему принадлежат кариатиды ворот Библиотеки Сансовино, 1555, статуя Меркурия во Дворце дождей, 1559). Заслуживает упоминания надгробие дожа Веньер (1555; Венеция). Среди его работ позднего периода, проникнутых влияниями маньеризма, выделяется «Иоанн Креститель» (1583; Тревизо). Примечательны его портреты, отличающиеся живостью характеристик и эффектной композицией. Таковы бюсты Маркантонио Гримани, Томмазо Рангоне и другие. Витториа был также создателем замечательной серии произведений мелкой бронзовой пластики, украшавших богатые светские интерьеры того времени, а также и церкви, — как, например, его изящно-прихотливые канделябры капеллы дель Розарио. Его работы этого рода тесно связаны с общим развитием итальянского прикладного искусства.

Прикладное искусство

Д. Степанян

Эпоха Возрождения была временем блестящего расцвета итальянского прикладного искусства. Его достижения были во многом подготовлены высоким уровнем художественных ремесел в передовых городах позднего средневековья. Уже в 14—15 столетиях «широкое развитие получают и те соприкасающиеся с искусством отрасли производства, которые питала светская и церковная роскошь позднего средневековья: труд золотых и серебряных дел мастеров, скульпторов и резчиков по дереву, граверов на меди и по дереву, оружейников...» (К. Маркс и Ф. Энгельс, *Соч.*, т. 7, стр.346.).

В Италии эпохи Возрождения, где особый подъем переживали изобразительные искусства—живопись и скульптура, — прикладное искусство находилось под сильнейшим их воздействием. Изобразительные тенденции, варьирование реальных форм в разнообразнейших комбинациях и сочетаниях пронизывают прикладное искусство почти во всех его видах, освобождая его от типичной для средневековья прямой подчиненности архитектурным мотивам. Вместе с тем общая связь прикладного искусства с архитектурным интерьером отнюдь не была нарушена. Жизнерадостная праздничность утвари, мебели, одежды, широкое вторжение реалистических изобразительных мотивов в декор, частое обращение (особенно со второй половины 15 в.) к античным формам и изобразительным мотивам находились в гармоническом соответствии с общим характером культуры Ренессанса.

Выделение мастеров изобразительного искусства из той среды ремесленников — каменщиков, красильщиков, ювелиров, — с которой они были связаны и по происхождению, и по характеру преемственности самих профессиональных навыков, и организационно — по цехам, — не привело в период раннего Возрождения к противопоставлению «высокого» и «ремесленного» искусства.

Традиция средневекового представления об искусстве как о высоком ремесле и о ремесле — как об искусстве оставалась еще в силе, заставляя многих выдающихся художников этой Эпохи обращаться к области прикладных искусств: предлагать рисунок для шпалеры, работать и технике майолики, с увлечением заниматься ювелирным делом, набрасывать маленькие живописные панели для хозяйственных ларей — кассоне. Взаимопроникновение изобразительных и прикладных искусств в Италии 14—15 вв. во многом связано с этой общностью среды, объединяющей и мастеров художественного ремесла и собственно художников. И в дальнейшем, в 16 в., когда произошло социальное и эстетическое их разграничение, эта связь сохранилась. Художники чувствовали себя совершенно свободно в области прикладных искусств. Блестящий пример такого рода — лоджии Рафаэля, украшенные не только сюжетными изображениями, но и прекрасными арабесками.

В интерьерах церквей, дворцов и домов простых горожан Италии всем видам прикладного искусства было отведено большое место. Мебель украшалась великолепной резьбой; стулья, столы, шкафы покрывались рельефом, ритмическая композиция и сами сюжеты которого отражали по-своему сюжетные и композиционные решения «больших искусств» — архитектуры и скульптуры.

Развитие деревянной резьбы в Италии 14—16 вв. прослеживается по украшениям специальных хозяйственных ларей — кассоне, которые были обязательной принадлежностью каждого зажиточного дома. На стенках кассоне искусные резчики располагали большие композиции, изображающие праздничные шествия, сцены битв; они покрывали их символическими фигурами, гербами хозяев дома, придавая им иногда сходство с античными саркофагами.

Кассоне 14 —15 вв. украшались живописными вставками с изображениями жанровых сцен; неглубокий рельеф нередко золотился, иногда изображение набиралось из кусочков дерева различных оттенков (так называемая интарсия). В 16

в. графичный плоский рельеф заменяется глубокой резьбой, создавая эффект горельефа. Кассоне нередко ставится на ножки, получает сложную резную раму и тяжелый узорчатый «карниз», как, например, ларь из дома Строцци 1513 года, своего рода произведение пластического искусства, назначение и конструкция которого замаскированы обильным декором. Такими же своеобразными изделиями были деревянные рамы для туалетных зеркал и картин того времени.

Самым распространенным видом прикладного искусства в Италии 14—16 вв. была керамика, точнее — майолика, потому что развивалась по преимуществу именно эта техника. Центрами производства майоликовой посуды были города Сицилии, а также Умбрии, Тосканы и Северной Италии: Фаэнца, Урбино, Губбио. Кастель Дюранте, Кафаджоло, Сиена. Небольшие фабрики возглавлялись художниками, потомственными керамистами, хранящими секреты производства и те сложившиеся приемы декорирования, по которым отличается продукция каждого из этих центров.

Крупнопористый глиняный черепок не давал возможности большого варьирования форм самих сосудов и блюд. Поэтому итальянская майолика эпохи Возрождения отличается простотой, некоторой тяжеловесностью форм. В ней нет точности и легкости силуэта античной керамики, той законченности, того единства красоты и целесообразности, которая была свойственна архитектонике античных ваз. Основное в них — декор, причем итальянская майолика соединяла элементы плоскостного украшения с приемами, свойственными станковым живописным произведениям. Медальоны с портретами, сюжетные композиции на античные и бытовые темы, дарственные надписи, имена хозяев, геральдические знаки входили и декорировку майоликовых изделий. Нередко блюдо превращалось просто в круглую картину, своего рода «тондо», керамическую реплику с живописных произведений своего времени, как, например, в работах Франческо Ксанто или Гвидо Дирантино из Урбино. Но чаще в разрисовке керамических изделий применялось

соединение орнаментальных мотивов — арабесок, цветущих растений, путти — с сюжетной сценой, расположенной в центре изделия. Таковы блюда начала 16 в. Джованни Мария или Никколо Пиллипарิโอ из Кастель Дюранте, а также работы середины 16 в. венецианца маэстро Лодовико и другие (прекрасная коллекция этого типа изделий хранится в Эрмитаже).

Во Флоренции в 15 в. особое развитие получили большие майоликовые рельефы, представляющие собой одновременно произведения собственно скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Наиболее прославленными мастерами их были скульпторы из семейства делла Роббиа. Керамические рельефы Лука и Андреа делла Роббиа были еще связаны с архитектурой здания — вспомним медальоны на фасаде Воспитательного дома Брунеллески, — но это были уже и самостоятельные станковые скульптуры, в которых органично переплетались приемы барельефа, круглой скульптуры и живописи.

Если различные керамические техники достигли высокого совершенства в Италии периода раннего и Высокого Возрождения, то производство фарфора переживает в этот период первые шаги своего развития.

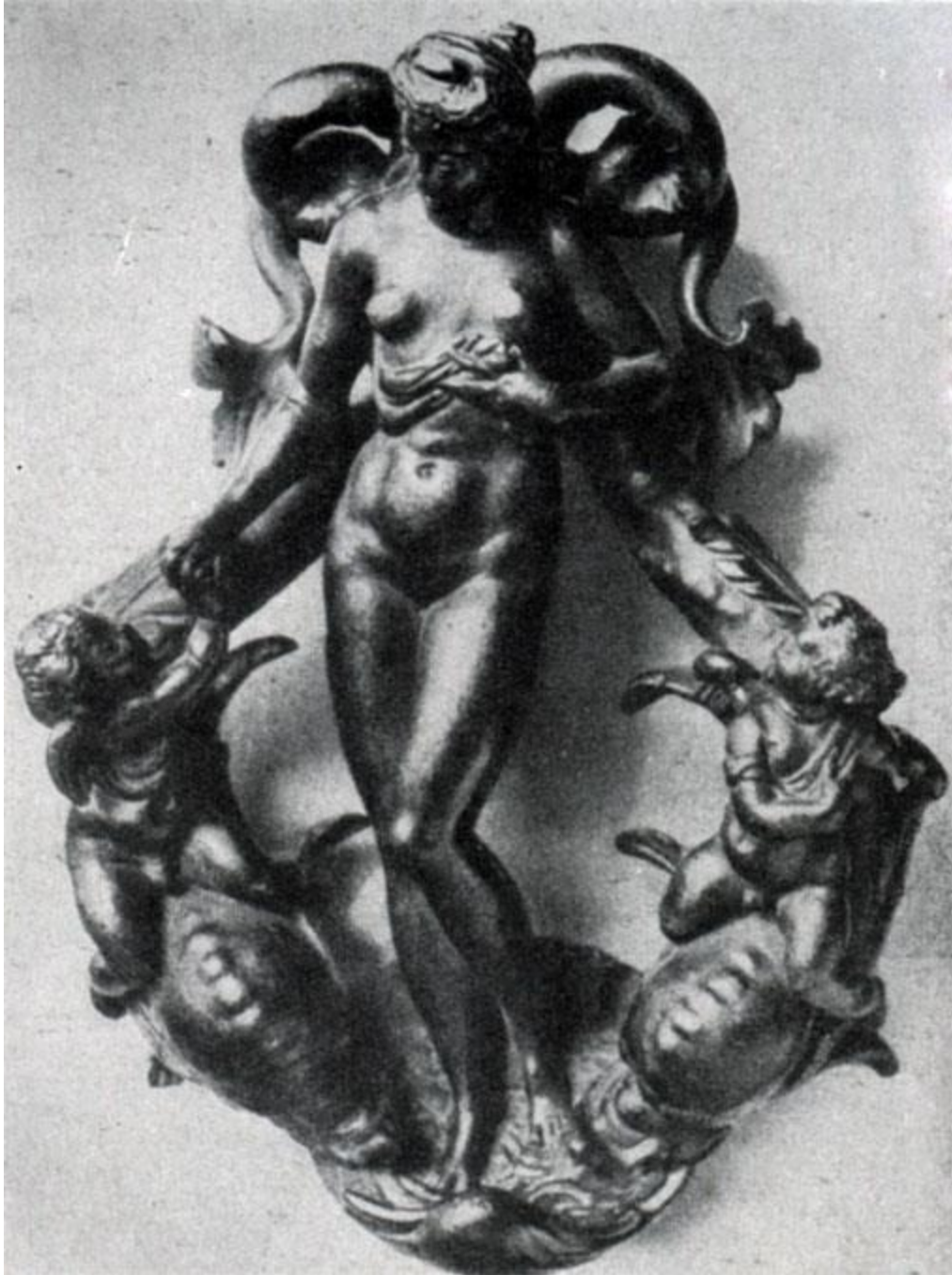
Согласно легенде, первый сосуд из фарфора — небольшую белую китайскую назу — привез в Венецию в 1295 г. Марко Поло. Он был первым европейцем, увидевшим фарфор и его изготовление. В Венеции производство так называемого мягкого фарфора (без каолина) началось с 1470 г., причем уже ранние образцы назывались в документах той поры «прекрасными, не хуже левантинских».

Во Флоренции производству мягкого фарфора покровительствовал Франческо Медичи. В 1575 г. Андреа Гуссони, посол Венеции, писал, что «при великом герцоге Франческо был открыт наконец секрет индийского (то есть восточного) фарфора». Для работы на фабрике фарфора привлекались мастера майоликового дела.

В декорировке фарфоровых изделий Флоренции этого времени чувствуется подражание широко известным уже в Европе китайским образцам «голубого семейства», мусульманскому фарфору, попадавшему в города Италии из Изника (Турция).

В теснейшей связи со скульптурой развивалось искусство мастеров работы по металлу — бронзолитейщиков и ювелиров.

Серебряные и золотые кресты, металлические посохи, дарохранительницы, чаши, церковная и бытовая металлическая посуда, оружие и роскошно украшенные панцири, различные ювелирные украшения итальянской работы отличаются совершенной выделкой и художественностью. Прекрасным образцом высокохудожественной работы из металла может служить дверной молоток с изображением Венеры, дельфинов и путти.



илл.183а Дверной молоток с фигурой Венеры. Венецианская работа. Бронза. Середина 16 в. Берлин.

Невысокий рельеф и сдержанность декора в изделиях 14—15 вв. сменяются в период Высокого и позднего Возрождения богатством пластики, обилием форм, динамичной сменой фигур и чисто орнаментальных мотивов. Чаши, дарохранительницы, канделябры и водолеи того времени

отражают в своих конструкциях те поиски подвижной динамики и вместе с тем логической ясности переходов несущих и несомых частей, которыми отмечены поиски и архитекторов того времени. Не случайно многие изделия из металла, как отчасти изделия из дерева, напоминают фасады зданий того времени, включают в свой декор такие элементы, как колонна, портик, купол. Центрами художественной работы по металлу были Флоренция, Пиза, Сиена, Болонья, а также Венеция и Милан.

Литые бронзовые фонари и водолеи входили в декор зданий эпохи Возрождения, составляли тот своеобразный, отличный от средневекового синтез искусства, которым характеризовались лучшие ансамбли того времени.

История не сохранила всех имен мастеров прикладного искусства Возрождения, хотя по сравнению со средневековьем это был период появления резко выраженной индивидуальной манеры в работе мастеров, время уважения к ремесленнику, к личным особенностям его мастерства. До нас дошли в первую очередь имена тех литейщиков и ювелиров, которые создавали работы по рисункам выдающихся скульпторов своего времени. Так, известно, что знаменитые фонари флорентийского палаццо Строцци были в конце 15 в. выполнены по рисункам Бенедетто да Майяно мастером Никколо Грассо по прозвищу Капарра.

Нередко выдающиеся скульпторы занимались сами работой по металлу. Не только скульптором, но и ювелиром был Пизанелло, возродивший в Италии античную традицию медальерного искусства; широко известны ювелирные работы Бенвенуто Челлини, на скульптурных произведениях которого несомненно отразилась любовь их автора к ювелирному делу.

Декоративные ткани в Италии производились в городах Сицилии, а также в Лукке, Венеции, Генуе. Итальянское шелкоткачество по качеству своей продукции считалось лучшим в Европе.

Производство шпалер развивалось в Италии в таких городах, как Мантуя. Феррара, Перуджа, Сиена, Флоренция, Венеция, Рим. Оно находилось под сильнейшим воздействием живописи; нередко мастера живописи создавали картоны для гобеленных фабрик — известны картоны Мантеньи и Козимо Туры, выполненные для фабрик Мантуи и Феррары.

В 1546 г. шпалерная фабрика была создана во Флоренции приглашенными специально для этого нидерландцем Яном Роостом и мастером Николаусом Кархе-ром из Феррары — города, где этот вид художественного производства стоял особенно высоко и насчитывал традиции почтенной давности. Здесь по рисункам Бронзино был выполнен цикл гобеленов для Палаццо Веккьо «История Иосифа и его братьев» (1548—1549).

Сюжетные композиции, занимающие центр шпалер, обрамлялись широкой каймой, составленной из традиционных декоративных элементов — ваз, цветов, маскаронов, фигур путти. Во Флоренции производились и чисто орнаментальные шпалеры, как бы составленные из декоративных форм и символических изобразительных мотивов. В итальянских гобеленах шире, чем в живописи, использовалась античная мифология; религиозные сюжеты, за исключением праздничного поклонения волхвов, затрагивались реже, чем истории Ниобеи, Латоны, превращений Юпитера.

Есть одна область прикладного искусства, в которой Италия не только занимала ведущее место в течение всей эпохи Возрождения, но и создала непревзойденные образцы, — это стекло, точнее, венецианское стекло.

Венецианцы знали сирийское и византийское стекло: в сокровищнице собора Сан Марко хранится богатейшее собрание ближневосточного стекла, причем часть образцов, восходящая к 12 в., была привезена, вероятно, еще крестоносцами в 1204 г. В Венеции рано возникло производство стекла, а в 1291 г. оно было перенесено на один из северных островов лагуны — Мурано. Этим Венеция оберегалась от частых на стеклодувных заводах пожаров, а

само производство строго изолировалось: был издан специальный указ о смертной казни каждому, кто выдаст секрет производства чужеземцам. Здесь, на острове Мурано, изготавливались все виды стеклянных изделий: зеркала и сосуды для хранения жидкостей, оконное стекло и великолепное художественное стекло — бокалы, вазы, фляги, праздничные кубки.

Особенного расцвета производство художественного стекла достигает после 1530-х гг., в нем находит отражение утонченная роскошь быта верхушки венецианского общества позднего Возрождения, своеобразная пышность архитектурного декора интерьеров этого времени. Накопленный технический опыт позволял мастерам создавать прекраснейшие произведения, необычайно разнообразные по назначению и форме. В силуэтах предметов отразилось хорошее знание античных форм. Молочно-белое стекло, из которого делались тяжелые чаши и дорожные фляги, украшенные выполненными эмалевыми красками медальонами; изделия из стекла, подражающего по фактуре и цвету нефриту, сердолику, малахиту; тончайшее прозрачное стекло, в которое вводились непрозрачные нити; комбинация цветных стекол с бесцветными; возникновение в самой форме фантастических фигур, драконов, снова перетекающих затем в прозрачный объем бокала, — кажется, не было ничего недоступного венецианцам, — настолько понятна и близка была им сама природа их фантастического материала.

Современники высоко ценили венецианское стекло. Леондо Альберти в своем «Описании всей Италии» писал в 1550 г.: «...мастера продолжают открывать новые средства, чтобы сделать его еще более прекрасным, чтобы сделать свои работы еще великолепнее. По всей Европе нет равных муранцам в этом искусстве. ..».

Вывоз изделий художественного стекла был важнейшей статьей дохода Венецианской республики, они вызывали подражания, ту «венецианскую манеру», которой отдавали

дань более молодые центры европейского производства стекла.

Искусство в ренессансной Италии охватывало самые многообразные стороны жизни. Главенствующая роль была за высоким искусством, и архитектурные ансамбли, монументы, фресковые циклы в интерьерах общественных зданий и соборов определяли во многом стилистические особенности и высокие художественные качества мебели, тканей, бытовой посуды, причем не только тех изделий, которые шли во дворцы вельмож, но и тех, которые были в домах простых горожан. В свою очередь эти предметы становились неотъемлемой частью архитектурного интерьера, органически включались в синтез видов искусств и шире — всей культуры времени. Ее многогранное единство — характерная черта развитого Возрождения. Любой сколок быта дает нам на редкость цельное и точное представление о времени и эпохе. Изделия прикладного искусства были таким же ярким свидетельством великого переворота в культуре, как и создания тех гениев, приход которых определил его ведущие черты. И не только изделия прикладного искусства, — даже глядя на монеты этого времени — золотой флорин с цветком лилии, который с 1252 г. чеканился во Флоренции, или венецианский дукат с изображением дожа, получающего знамя из рук св. Марка, рассматривая великолепные шрифты того времени, в частности знаменитый «альдин» венецианского печатника Альдо Мануцио, — можно ощутить глубокое внутреннее родство их с рельефами Дезидерио, с виллами Палладио, с рисунками Рафаэля. Стремление к ясности, соразмерности, к идеальному совершенству и уравновешенности, составляя одну из сторон художественных поисков мастеров Возрождения, отразилось и в бытовом укладе людей этого замечательного времени, создавая тот самый эстетический идеал, который в ренессансной Италии был зримым и человеческим.